



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

Mirta Asunción Insaurralde Caballero

TUTOR PRINCIPAL:

ROGELIO RUIZ GOMAR

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ASESORES:

JAIME CUADRIELLO AGUILAR

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PAULA MUES ORTS

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA "MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE"

NELLY SIGAUT

EL COLEGIO DE MICHOACÁN

PABLO AMADOR MARRERO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Ruby y Fermín

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	11
I. Puntos de partida	23
1.1 El siglo XVII en la Ciudad de México	26
1.2 La Iglesia y los artistas	32
1.3 El decoro de las imágenes	36
2. Aproximación documental para la construcción de una biografía artística	45
2.1 Los Arellano en la historiografía	46
2.2 Aproximación biográfica	53
2.2.1 Antonio de Arellano	
2.2.2 Manuel de Arellano	
2.3 La generación de Antonio de Arellano	67
2.4 Problemas gremiales y vida cotidiana de un pintor	76
3. Los Arellano a través de las obras, los temas y los géneros pictóricos	85
3.1 Las etapas del obrador	91
3.2 El obrador fundado por Antonio de Arellano	93
3.2.1 <i>La Anunciación a santa Ana y san Joaquín y La dormición de la Virgen</i>	
3.2.2 El desaparecido altar del Hospital de Jesús y <i>San Felipe Neri predicando</i>	
3.2.3 El Martirio de los apóstoles	
3.3 Antonio de Arellano en la Catedral de Zacatecas	125
4. Temas Marianos	135
4.1 Las guadalupanas de Arellano	135
4.2 Pinturas del convento franciscano de Zapopan	145
4.2.1 <i>La presentación de María al templo</i>	
4.2.2 <i>La Anunciación</i>	
4.2.3 <i>La natividad</i>	
4.2.4 <i>La presentación de Jesús al templo</i>	
4.2.5 <i>La adoración de los reyes magos</i>	
4.2.6 <i>Jesús ante los doctores</i>	
4.2.7 <i>La dormición de la Virgen</i>	
4.3 Pinturas firmadas por el Mudo Arellano en Antequera	161
4.3.1 <i>La circuncisión de Cristo</i>	
4.3.2 <i>La dormición de la Virgen</i>	

5 Manuel de Arellano y el cambio dinástico	167	
5.1 La Virgen que no se dejaba copiar	169	
5.2 La sociedad como cuerpo: <i>Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe</i>		173
5.3 Los cuerpos del cuerpo: Pintura de géneros raciales	183	
6 Alegorías y temas pasionarios	191	
6.1 Dos maestros para una pintura monumental: el <i>Retablo de ánimas</i> de Ozumba		192
6.2 Manuel de Arellano, sucesor de la dinastía	101	
6.2.1 <i>El Árbol franciscano</i> de Guadalajara		
6.2.2 Pinturas de la capilla de la Tercera orden de Ozumba		
6.2.3 Ciclo pictórico de la sacristía de la iglesia de la Visitación de Tepepan		
6.3 Luz en las sombras: obras pasionarias firmadas por El Mudo Arellano en Jilotepec		230
6.3.1 <i>Cristo yacente en el sepulcro</i>		
7. El obrador de los Arellano:		
Materialidad y tradición tecnológica	233	
7.1 El obrador de los Arellano: Casos de estudio y metodología	236	
7.2 La técnica y los materiales	238	
7.2.1 Los soportes		
7.2.2 Estratos preparatorios		
7.2.3 La capa pictórica		
7.3 Entre tradición e innovación:		
La técnica pictórica de los Arellano en el tránsito hacia el siglo XVIII		282
Ideas finales	295	
Fuentes consultadas	305	
Anexos		
ANEXO 1 - Inventario de obras	335	
ANEXO 2 - Cuerpo de documentos	345	

Agradecimientos

El último día del año 1999 llegué a México sin saber que sería el viaje más largo de mi vida. El “amor a primera vista” que experimenté al conocer la Restauración, me condujo a estudiar con interés el arte de México en sus vertientes formales, materiales y tecnológicas. Posteriormente, algunos años de trabajo en el Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete, de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, me brindaron la oportunidad de intervenir pinturas virreinales y de encontrar en ellas cada vez mayor número de preguntas. Agradezco a mis maestros y compañeros de la ECRO por esos intensos años de ameno aprendizaje. El estudio y restauración de una pintura de Baltasar de Echave, de la Catedral de Zamora, en el 2010, iniciado por Nelly Sigaut y desarrollado en conjunto por El Colegio de Michoacán y la ECRO, con la participación del Instituto de Física de la UNAM y del Centro de Investigaciones en Óptica, fue clave dentro de mi proceso de elección de una línea de investigación y en la decisión de ingresar al posgrado en Historia del Arte de la UNAM. En el Instituto de Investigaciones Estéticas encontré experimentados investigadores que me ayudaron a encauzar mis intereses. En 2011 me integré al Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADiPA), de El Colegio de Michoacán, donde tuve el entorno idóneo para iniciar esta investigación.

Agradezco especialmente a Martín Sánchez Rodríguez, entonces presidente de El Colegio de Michoacán, y a Nelly Sigaut, por haberme confiado la conformación de un grupo de trabajo consistente con mis intereses de investigación. También a José Antonio Serrano Ortega, presidente de Colmich y a Octavio González Santana, Secretario General, por su apoyo durante los dos últimos años. El acompañamiento de mis compañeros de LADiPA, en campo y en laboratorio, fue fundamental para la conclusión de este trabajo; agradezco particularmente a Alejandro Meza Orozco, María Castañeda y Diego Quintero, también a Esteban Sánchez, Ana Coria Téllez, Luis Rojas, Emanuel Bojórquez, Marisela Ayala, Rafael Vivanco, Paulina Machuca, Dhirendra Tiwari y Olimpia Alonso por los comentarios vertidos en los seminarios de LADiPA.

También agradezco a mis colegas de El Colegio de Michoacán, por ayudar a remar el barco en temporadas de tormenta: a Néstor Corona por acompañarme en los primeros pasos hacia la Geografía del arte, a Nemer Narchi por su irreverente y propositivo apoyo, y a José Luís Alcauter por su siempre amistosa retroalimentación.

A Guillermo Martínez Acebo por su talento fotográfico reflejado en el registro de varias pinturas que aparecen en este trabajo, lo mismo que a Hoszcani Arellano Vargas, con quien la imagen como documento científico se convirtió en juego y preocupación al mismo tiempo.

Agradezco a Rosario Bravo, restauradora perito del Museo Regional de Querétaro, por su invitación para estudiar obras de Arellano de ese Museo y por su animosa disposición para trabajar en equipo. A Rocío Bruquetas por su generosa y cálida orientación y por facilitarme, igual que Concepción García Sáiz, el acceso a las obras del Museo de América de Madrid. A Francisco Montes González por haber compartido valiosas noticias sobre obras de Arellano existentes en Sevilla y Cádiz. A Sonia de León por facilitar las gestiones para el análisis de un grupo de pinturas albergadas en la Catedral de Toluca y en la iglesia de Ixtlahuaca; al restaurador Juan José Rivera por su acompañamiento durante el registro y muestreo de la pintura ubicada en la Catedral de Zacatecas.

A mis compañeros del Posgrado, Alejandro Andrade Campos, Guillermo Arce, Adolfo Martínez y Julio Alberto Rubio García, por compartirme noticias acerca de pinturas de Arellano; así como a Luisa Elena Alcalá, Eumelia Hernández y Yolanda Madrid Alanís.

Agradezco también a los integrantes del Seminario de pintura virreinal del Museo Regional de Guadalajara encabezado por Arturo Camacho Becerra y Adriana Cruz Lara, por sus generosos comentarios, y muy especialmente a mis amigos y colegas María Laura Flores Barba, Álvaro Zárate y Oscar García por su permanente, natural y propositiva disposición para trabajar y reflexionar.

A Deborah Dorotinsky Alperstein, coordinadora del posgrado, le agradezco su siempre oportuna y gentil orientación, lo mismo que a Brígida Pliego, Teresita Rojas y Héctor Ferrer, quienes facilitaron en todo momento los procesos académicos.

Agradezco muy especialmente a Rogelio Ruiz Gomar, director de esta investigación, por animarme, guiarme y acompañarme desde el momento en el que planteé la posibilidad de comenzar el estudio de los Arellano. En el pesado edificio de conocimientos que constituyen los estudios de arte virreinal, su aporte es uno de los más contundentes; le agradezco sus oportunos consejos, los materiales, imágenes, bibliografía y el necesario cable a tierra, gracias a su impulso este trabajo adquirió forma. Agradezco su tiempo, su amistosa disponibilidad y su inestimable ejemplo. A Jaime Cuadriello le agradezco la profundidad de su mirada y su paciente oficio de maestro, le agradezco por desafiar mis límites y por esperar siempre más. A Paula Mues Orts le agradezco sus atentas y profundas lecturas, sus propuestas, sus interesantes construcciones, su forma siempre nueva de escudriñar los viejos problemas y de tomar postura frente a ellos me sirvió como guía a lo largo de la investigación. A los tres, tutores y experimentados compañeros de viaje, les agradezco su sabiduría y su infinita paciencia.

Agradezco muy especialmente a Nelly Sigaut, directora de mi tesis de Maestría en Historia del arte, con quien comencé a interesarme por la pintura de los Arellano a partir del estudio de uno

de sus lienzos monumentales. Su apoyo, conocimiento y generosidad han sido fundamentales para mí en lo personal y en lo profesional a lo largo de los últimos años. Le agradezco también el fomento de redes de trabajo a uno y otro lado del Atlántico, y su invitación a participar en el Grupo de Estudio de Religión y Cultura en conjunto con El Colegio de México y el Instituto Tecnológico de Monterrey, y en el Seminario de Estudios de Pintura en el Occidente de México, núcleos de trabajo y discusión que han sido muy importantes en mis años de formación, por el alto nivel académico de los participantes y por el constructivo rigor de sus críticas.

A Pablo Amador Marrero, a quien admiro y respeto profundamente porque ha logrado potenciar su presencia como restaurador en la Historia del arte, le agradezco sus atentas lecturas y sus atinadas sugerencias, además de su entusiasmo contagioso, su guía, confianza, solidaridad y cariño.

En el otro hemisferio agradezco a las restauradoras Petrona Villagra, Verónica Verón y Gabriela Arias por compartir conmigo su experiencia de trabajo en Paraguay y por animarme desde la distancia. Su ejemplo de compromiso y entrega es una fuente de inspiración. A Edith Correa, Aida Riso, Diana García y Marisol Salinas, les agradezco su constante y cariñosa presencia.

Y en la última línea a mi familia, mi madre, mi padre, mis hermanos y sobrinos, que a través de los años y de los kilómetros me transmiten diariamente el latido de las cosas más sencillas y más queridas.

Introducción

Una forma sin mirada
es una forma ciega.

Georges Didi-Huberman

En el 2012, al trabajar en mi tesis de Maestría en Historia del Arte, bajo la dirección de Nelly Sigaut, tuve la oportunidad de estudiar a fondo una pintura monumental firmada por Arellano, *El retablo de ánimas* de la iglesia de Santa María de Ozumba.¹ Mi interés en ese momento era poner de manifiesto la existencia de relaciones entre diversos textos sobre el purgatorio que circulaban en la época y la imagen plasmada por el artista. El tema, la obra y el repositorio me dieron la oportunidad de asomarme al entorno en el que la pintura y su portentosa carga simbólica se convertían, en el sentido de Belting, en dispositivo de intermediación cultural.² Pero además, a través de la imagen pictórica se hacían presentes unos artífices que no podían, desde mi punto de vista, considerarse pasivos replicantes de modelos; fue entonces cuando me planteé la posibilidad de estudiar a profundidad a los Arellano, pintores conocidos y desconocidos al mismo tiempo, alrededor de quienes había un halo de confusión e incertidumbre, y cuya actividad se desplegó en uno de los momentos más interesantes de la pintura novohispana.

La época de los Arellano era a primera vista coincidente con el momento en el que los pintores de la Ciudad de México emprendieron un proceso de reorganización corporativa; paralelamente los grandes proyectos de la Iglesia, la emergencia de nuevos modelos de patrocinio, entre otras situaciones, influyeron directamente sobre los artistas del momento. Pintores indios y castizos incursionaron de manera decisiva en la pintura, unos, como el mulato Juan Correa, sumándose al proceso de dignificación del gremio, mientras que otros más modestos recibían los encargos que los pintores reconocidos rechazaban. Para enfrentar situaciones de este tipo, los pintores reorganizados buscaron la promulgación de nuevas ordenanzas y durante el proceso, como lo ha propuesto Paula Mues Orts,³ los representantes de una nueva generación lograron una cohesión y proyección inusitada.

Los Arellano, aunque profusamente mencionados por la historiografía, no se consideraban pintores de primera línea; la incertidumbre que los rodeaba era grande y su estudio demandaba, desde mi punto de vista, un abordaje desde varios frentes: el histórico-documental, el artístico-formal y el material-tecnológico. No obstante, las ambiciones con las que comencé este trabajo fueron tomando su justa dimensión a medida que avanzaba.

¹ Mirta Insaurralde, *El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano*. Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2012).

² Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 25.

³ Paula Mues Orts, "Los siete colores de la pintura: Tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXIII, 99 (2011): 71-109.

Desde el principio mi interés tuvo dos vertientes. En primer lugar quería comprender cómo y porqué la pintura de finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII había adquirido su carácter tan particular; además, suponía que ese proceso de configuración tenía un correlato en la materialidad, por tanto su estudio era para mí un compromiso. Por otro lado quería argumentar a favor de la importancia artística de la pintura del siglo XVIII, ya que lo que algunos investigadores consideraron signos de decadencia, eran desde mi punto de vista, pasos hacia una renovación pictórica. Yo creía que si leíamos la pintura con las claves correctas entenderíamos la paradoja y para ello quise deconstruir la imagen en sus rasgos formales y afinar un lenguaje de descripción que permitiera poner en diálogo pinturas de diferentes momentos entre sí, además de comprender a cada obra dentro de su propio contexto de creación, circulación y recepción, y analizar la manera en que esos aspectos condicionaban la forma, la materialidad y el discurso de la pintura del momento.

“Los Arellano”, como tema de investigación, constituían la oportunidad para poner a prueba un constructo en el que se combinarían las herramientas tradicionales de la Historia del arte, con las formas de abordaje propias de la Restauración, cuya puerta de acceso es el objeto, un objeto con forma y sustancia matérica. La idea de Georges Didi-Huberman con la que comencé estas líneas, “una forma sin mirada, es una forma ciega”,⁴ me sirvió como bandera para expresar el interés por ejercitar una mirada implicada y laboriosa, armada con mecanismos capaces de modelar al objeto de estudio mediante las herramientas heurísticas que pondría a punto para la investigación. Pero lo cierto es que al final fue el propio tema de investigación el que modeló mi mirada, el que me enseñó a valorar informaciones, a integrar los datos duros a la luz de los aspectos históricos, a visualizar posibilidades de sentido, a unir fragmentos y a desarticular los prejuicios que al inicio me parecían sólidos postulados.

En términos pragmáticos, debido a mi formación como restauradora, me sumo a los investigadores y grupos que desde hace ya varios años están buscando ampliar el marco de interpretación de la pintura novohispana, apelando a los estudios materiales. Los esfuerzos pioneros de Abelardo Carrillo y Gariel constituyen los cimientos de esta perspectiva de trabajo que en México fructificó en interesantes emprendimientos durante las últimas décadas.

El contacto privilegiado que teníamos los restauradores con la pintura debido a la necesidad inminente de conservarlas y las preguntas que surgían acerca de la alteración de ciertos materiales y la forma en la que los deterioros modificaban la apariencia de la obra, fueron al principio las motivaciones que guiaban el trabajo. Pero la formación técnica, el conocimiento cada vez más profundo acerca de los materiales, la cercanía a metodologías científico experimentales, así como el establecimiento de un diálogo sistemático con los historiadores del arte, hicieron que las interrogantes que al principio se restringían exclusivamente a la necesidad de conservar,

⁴ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012), 33.

se legitimaran como preguntas de investigación. Durante ese trayecto comenzó a gestarse un perfil profesional híbrido, cuando los restauradores con experiencia en instrumentación y en laboratorio, comenzamos a formarnos también en Historia del arte. Hoy resulta evidente que entre Historia del arte, Ciencia y Restauración, existe una relación natural y necesaria. La imagen tiene retóricas muy complejas y la dimensión material, como una vía alterna de ingreso, aún está por dar sus mejores frutos.

Los que comenzamos a trabajar en esta línea nos topamos con varios problemas: el primero, tal vez el principal, era el escaso número de publicaciones que abordaban de manera sistemática el estudio de la materialidad de la pintura virreinal, que pudieran servir como referentes para las nuevas investigaciones. Otro problema fue la dificultad de conocer los interesantes resultados obtenidos en solitario por algunos investigadores y colegas mediante estudios experimentales, trabajos relevantes, pero con escasa divulgación en ámbitos académicos. Otro aspecto conflictivo tenía que ver con la falta de conexión de los datos duros con el ámbito histórico y cultural, o dicho de otra manera, la falta de diálogo entre las explicaciones obtenidas mediante las tradicionales formas de abordaje que emplea la Historia del arte y las construcciones derivadas de las ciencias físico experimentales.

Afortunadamente el avance ha sido extraordinario en las últimas décadas, como puede constatarse con la creación del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), además de experiencias y modelos de trabajo fructíferos como el del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, de la UNAM y el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio de El Colegio de Michoacán. En mi opinión, la sinergia que se da entre las ciencias duras, la Restauración y la Historia del arte, está tendiendo al establecimiento de una codificación de la materialidad del arte desarrollado en los siglos del virreinato; gracias a ello los hallazgos adquieren cada vez mayor significación, puesto que los datos aislados ahora pueden comenzar a ubicarse en coordenadas históricas, geográficas y culturales. En este mismo marco, los hallazgos documentales relativos al comercio de materiales artísticos, a las fuentes grabadas, a la organización de talleres y gremios, también adquieren mayor profundidad, ante la posibilidad de contrastarse e interpretarse en consonancia con los aspectos materiales. Creo firmemente que cuando estudiamos a un pintor o a una familia de pintores, la caracterización material sistemática de las obras, constituye un aporte valioso y necesario para la Historia del arte en general y se convierte en materia referencial para futuras investigaciones. En este sentido una parte importante de mi trabajo consistió en depurar las metodologías para el registro y análisis de obras y de muestras, no solamente para responder a mis propias preguntas de investigación, sino para aportar a la consolidación de una biblioteca de datos referenciales de pintura novohispana.

Otra línea que enriquece las perspectivas de investigación, tiene que ver con la vinculación entre diferentes disciplinas. Keith Moxey mencionó la cada vez más apremiante necesidad de poner en marcha enfoques interdisciplinarios de investigación, que posibiliten la expansión del repertorio de metodologías interpretativas en áreas de interés común. En este sentido la legitimación de la dimensión material como fuente primaria para el estudio de la pintura, pero sobre todo el esfuerzo por establecer un diálogo entre la imagen, la materia y las fuentes tradicionales del estudio histórico representa un gran desafío, que permitirá, parafraseando a Moxey, aprovechar los dispositivos heurísticos propios de cada área, para que una mayor comprensión brote de los intersticios entre las disciplinas.⁵

Cuando inicié la revisión de la prolífica producción historiográfica vinculada con el estudio de las expresiones artísticas de México durante los siglos de administración española, reparé en el hecho de que el uso de ciertos términos reflejaba posicionamientos teóricos que impactaban el rumbo de las investigaciones y la postura frente al estudio de las imágenes. Thomas DaKosta Kaufmann en el catálogo de exposición titulada *La pintura de los Reinos*, identificó cuatro modelos utilizados para estudiar la pintura del Nuevo Mundo: el modelo colonial, el modelo nacional, las variantes del modelo centro-periferia y el modelo virreinal.⁶ Antes de entrar de lleno a esta investigación, haré una somera revisión al respecto, aprovechando el análisis de DaKosta Kaufmann como hilo conductor.

El apelativo más empleado en la historiografía del arte mexicano para referirse al periodo que va desde la conquista hasta la independencia es “colonial”, un concepto que derivó de criterios geográficos, económicos y políticos. Textos clásicos como *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, de Jonhatan Israel, entre muchos otros, estudiaron el desarrollo de las colonias americanas. El problema es que el concepto, que implica una subordinación política y administrativa, se hizo extensivo al arte sin analizar las implicaciones y como consecuencia, se arraigó en algunos sectores la idea de que las expresiones artísticas de estas tierras eran inferiores a las de Europa y carentes de originalidad.⁷ *Pintura Colonial en México, Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana, Autógrafos de pintores coloniales*, son

5 Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004), 123-135.

6 Thomas DaCosta Kaufmann, “Pintura de los Reinos; una visión global del campo cultural”, en *La pintura de los reinos. Identidades compartidas, Tomo I Territorios del mundo hispánico, Siglos XVI-XVIII*, ed. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 87-138.

7 DaCosta Kaufmann, *Pintura de los Reinos*, 99.

algunos ejemplos del amplio empleo del concepto en México.⁸

Varios investigadores se manifestaron en contra de la concepción colonialista del arte y generaron propuestas que se centraron más en el aporte indígena, destacando las diferencias existentes entre el arte producido en Europa y el producido en América. Constantino Reyes Valerio en su *Arte indocristiano*,⁹ Pablo Escalante Gonzalbo en varios textos,¹⁰ así como Elena Isabel Estrada de Gerlero,¹¹ entre otros, exploraron los complejos procesos y resultados del encuentro de las dos culturas, la europea y la mesoamericana. José Mesa y Teresa Gisbert para el caso de la pintura andina, fueron pioneros al considerar el componente indígena en la conformación del arte virreinal.¹² Este giro derivó, aunque no sin dificultades, en la afirmación de la importancia de los productos del mestizaje, insertos en un modelo de múltiples influencias y desbancó la idea del protagonismo exclusivo de la Península Ibérica como emisora de prototipos y pautas a seguir en la producción artística, lo que favoreció la aceptación de la existencia de aspectos locales en el arte.¹³

Paralelamente el interés por comprender el proceso de expansión global del arte impulsado por el imperio español, coincidente también con investigaciones acerca de la expansión misional jesuítica en varios puntos del orbe, puso sobre la mesa otros aspectos a considerar, desplazando, o al menos complejizando la cuestión del protagonismo indígena o mestizo en la producción artística.¹⁴ En estos modelos de comprensión de tipo global, la difusión de ideas y rasgos culturales se comenzó a interpretar como un proceso más neutral, puesto que el centro de propagación ya no se consideraba necesariamente superior a los receptores y resultó útil para explicar la movilidad de contenidos artísticos por el mundo, no sólo desde Europa hacia América, sino también dentro de Europa misma y de Europa a Asia a través de América.

8 Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, 1982); Agustín Velázquez Chávez, *Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana* (México: Polis, 1939); Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales* (México: Imprenta Universitaria, 1953), entre otros. Si bien el término en la mayoría de los casos se ha empleado sin una toma de postura frente a las implicaciones, también hay investigadores que emplean el término colonial refiriéndose a la situación administrativa de los virreinos como "colonias" de la monarquía española, explicando que no se asume como criterio de juicio sobre la calidad de la producción artística. Véase por ejemplo Luisa Elena Alcalá y Jonhatan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, 2014) y Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, Vol. I. (Lima: 2013).

9 Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano* (México: INAH, 2000).

10 Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

11 Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles: Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM-IIE, 2011).

12 José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Fundación A.N. Wiese, 1982).

13 DaCosta Kaufmann, *Pintura de los reinos*, 102 ss.

14 Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 107. En la medida que los análisis se fueron posicionando en puntos más alejados al modelo colonial, la teoría de la aculturación se fue modificando para permitir mayor protagonismo al receptor, gestando modelos como el de transculturación en el que se vislumbra un intercambio y transferencia cultural que admite procesos más complejos. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, 1940*, citado por DaCosta Kauffman, *La pintura de los Reinos*, 108.

El modelo centro-periferia, derivado de la geografía regional y de las teorías económicas, según el cual un núcleo se describe en relación con una periferia que depende de él, permitió no solamente vincular la producción artística de México con la española, sino también explicar las interacciones registradas en el plano artístico,¹⁵ como lo ha hecho Nelly Sigaut en varios trabajos. Del análisis de Sigaut se desprende la caracterización de los centros artísticos como entornos proclives a la innovación, mientras que en la periferia, la fe en la eficacia de las fórmulas limitó los impulsos innovadores, polaridad auspiciada también por un complejo mecanismo de competencias y patrocinios emprendedores. La autora resaltó que la relación entre centro y periferia no es unidireccional, ya que un mismo espacio o ciudad puede ser a la vez centro o periferia en relación con otros espacios, o en diferentes temporalidades.¹⁶

Para Sigaut lo que caracteriza la complejidad de una identidad artística periférica es el conflicto entre tradición y modernidad, posicionamiento que resulta particularmente fructífero para estudiar la situación de los pintores del último tercio del siglo XVII en Nueva España, que se debatían entre el mantenimiento y transmisión de un repertorio visual y tecnológico de probada eficacia y la experimentación de nuevas fórmulas derivadas de impulsos innovadores. Sigaut vinculó la polaridad centro-periferia con el concepto de tradición y desarrolló la idea de una tradición artística local expresada como “la asimilación de un patrimonio original heredado y [a] todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dadas en el *continuum* de la historia”.¹⁷ La idea de “tradición local” permite vincular dentro de una misma perspectiva teórica las variables contextuales, como por ejemplo la participación de la mano indígena en actividades relacionadas con pintura, escultura y retablos, los conflictos reinantes dentro y fuera del gremio y la existencia de pintores menos protagónicos que satisfacían a una clientela de bajo perfil económico.¹⁸

El modelo virreinal, por su parte, considera que el arte americano no es una mera extensión del arte español, sino una expresión que forma parte de la monarquía universal española; este modelo vincula el intercambio cultural con las estructuras políticas del imperio español, por tanto permite ver los elementos asiáticos, africanos, indígenas y europeos en conjunto, fusionados dentro de

15 Da Costa Kauffman, *La pintura de los Reinos*, 113 ss.

16 Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar* (México: Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, BANAMEX, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA-INBA, 2002), 68. Véase también: Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI, XVII y XVIII*, eds. Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (México: BANAMEX /Organización de los Estados Americanos /Banco de Crédito del Perú, 2004), 207-251.

17 Sigaut, *José Juárez*, 70.

18 Trabajos recientes que abordan aspectos de la vida cotidiana serán muy esclarecedores en este tópico. Véase: Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 2011). La necesidad de ahondar en el estudio de pintores indígenas y de los “pintores de segunda línea” también fue expresada por Nelly Sigaut, “Pintores indígenas en la Ciudad de México”, en *Historias* No.37 (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997): 137-151, 140.

una misma amalgama.¹⁹ Este modelo, que en esencia considera a todas las partes constitutivas de la monarquía española como una misma “área cultural”, permite valorar el intenso flujo que tenía lugar desde otros reinos de la monarquía hacia España y la retransmisión desde España hacia América. La propuesta desarrollada por DaKosta Kaufmann en varios textos,²⁰ apoyada en una prolífica historiografía,²¹ desplazó las supuestas jerarquías del arte producido en Europa, dejando a la vista procesos interesantes de intercambio y evidenciando que dentro de estas relaciones globales, no sólo el arte americano se beneficiaba del europeo, sino que la ganancia también se registraba en el sentido inverso. Según Luisa Elena Alcalá, durante la última década el asunto de la identidad del arte virreinal y el interés por reformular la relación entre el arte hispanoamericano y el europeo se han posicionado en el centro de las discusiones, dejando de lado la idea de que la relación de subordinación política y administrativa que existía entre ambos territorios era homóloga en el plano de las relaciones artísticas, lo que está conduciendo a la formulación de nuevas explicaciones acerca de la integración del arte europeo y el americano.²²

Alcalá llamó la atención sobre otro asunto metodológico relevante para el estudio del arte virreinal: el canon.²³ Como bien menciona la investigadora, las primeras generaciones de estudiosos definieron las bases de lo que hoy se sigue considerando el canon de la pintura virreinal, siguiendo un criterio de calidad artística que sirvió para colocar algunos nombres en primera fila. Pero frente a ello, hoy se pone sobre la mesa la idea de un canon en expansión, asumiendo que existe un altísimo porcentaje de obras sin firma, de imposible atribución, que tienen un lugar destacado en el panorama de la producción artística. Por otro lado, ante el intento de imponer criterios normativos que ordenen la diversidad del arte novohispano, está resultando más fructífero el análisis de las condiciones del contexto local. En este sentido es importante subrayar, como ha dicho Alcalá, que la percepción que tenemos hoy de la pintura virreinal es consecuencia de lo que se ha estudiado y de lo que no se ha estudiado, pero también de la manera en que se ha estudiado. Al concentrarse en los pintores de primera fila que acapararon los encargos en las ciudades principales, se perdió de vista la importancia del arte desarrollado en otras regiones y en otros obradores de la misma Ciudad de México. Esto da pie para destacar los esfuerzos de construcción de nuevas perspectivas teóricas e historiográficas que se están desarrollando actualmente en México. Los estudios regionales, entre los que se puede mencionar al Seminario de Estudios de Pintura del Occidente de México, encabezado por Nelly Sigaut, están revelando aspectos interesantes acerca de la práctica artística en otros contextos, sacando

19 DaCosta Kaufmann, *La pintura de los Reinos*, 121.

20 Thomas DaKosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2004).

21 Véase David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), Richard L. Kagan y Geoffrey Parker, eds., *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a Jhon H. Elliott*. (Madrid: Marcial Pons Historia/ Junta de Castilla y León, 2002), Bartolomé Benasar, *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales* (España: Universidad de Salamanca, 2006), entre otros.

22 Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, 19-20.

23 Alcalá, *La pintura en los virreinos americanos*, 22.

a la luz el trabajo de grupos de pintores que se desempeñaban en condiciones muy diferentes a las que reinaban en la capital del virreinato.²⁴ Por otra parte los trabajos de Flores Barba para la pintura de Nueva Galicia,²⁵ de Monserrat Gali en Puebla,²⁶ Jaime Cuadriello en Oaxaca,²⁷ Pablo Amador Marrero en escultura de varias regiones, los estudios de escultura ligera en Michoacán sólo por mencionar algunos, están abriendo la posibilidad de revisar las relaciones, diferencias y semejanzas existentes en el arte producido en las diversas regiones de Nueva España.

A los cuatro modelos esbozados por DaKosta Kaufmann, se pueden sumar otras propuestas teóricas prolíficamente desarrolladas por historiadores como Jaime Cuadriello, quien partiendo del análisis del discurso, reveló problemáticas profundas que vinculan las expresiones plásticas con las producciones intelectuales y la situación política del momento. Entre estas fructíferas y complejas aproximaciones también cabe destacar el trabajo de Gabriela Siracusano, que desde la perspectiva de la Historia cultural analizó el aprovechamiento de conocimientos que tradicionalmente no se habían vinculado con los procesos artísticos.

Lo cierto es que las diversas maneras de acercarse a los problemas de la producción artística novohispana, respondieron también a las particularidades de momentos históricos concretos, y desde esa perspectiva aportaron elementos valiosos para articular explicaciones. Es por ello que en este trabajo, antes que tomar partido por un modelo, pretendo aprovechar las contribuciones que a lo largo de los años aportó cada uno, sin desconocer las revisiones críticas de los últimos años.

Al principio intenté alejarme de la estructura de una monografía típica, porque pretendía darle a mi trabajo una profundidad y complejidad mayor. Durante la investigación me topé con el grave problema de la falta de monografías; exceptuando a José Juárez, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Miguel de Cabrera y unos pocos más, carecemos de estudios monográficos, lo que se traduce en la existencia de amplias lagunas en el conocimiento de los artífices que impulsaron los procesos de creación artística en el virreinato novohispano. En el trayecto fui tomando consciencia de la importancia de estructurar las bases para poder interpretar lo que Paula Mues

24 Nelly Sigaut (Coord.), *Pintura virreinal en Michoacán* (México: El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011).

25 María Laura Flores Barba, *Diego de Cuentas, pintor de entre siglos en Nueva Galicia*, Tesis de maestría en Historia del Arte, FFL-UNAM, 2013 y María Laura Flores Barba, "El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Col. XXXI, No.95 (2009): 69-84.

26 Monserrat Gali Boadella, "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox", en *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, ed. Ricardo Fernández Gracia (España: Universidad de Navarra, 2001), entre otros.

27 Jaime Cuadriello (Edit.), *Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, Siglos XVII-XVIII. Mito, santidad e identidad* (México: IIE-UNAM, Secretaría de Culturas y Artes de Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez, Fundación Alfredo Harp Helú, 2013).

Orts denominó “la personalidad artística” de un artífice. Para ello traté de conjuntar aspectos biográficos de los artífices con el contexto de su formación artística, además de valorar las obras en conjunto, considerando lo formal, tecno-material y discursivo, siempre vinculado al circuito social y económico para el que fueron creadas. Por estas razones opté por una estructura y capitulado que parte de una perspectiva global y se dirige hacia problemáticas particulares, para reflexionar, finalmente, sobre la pintura virreinal.

El presente trabajo inicia con un bosquejo contextual en el capítulo primero, que tiene por objeto ilustrar cuáles fueron las condiciones sociales, religiosas, económicas y geográficas en las que se desarrolló la actividad de los Arellano.

El segundo capítulo se concentra en la compilación y análisis de la información documental existente acerca de los Arellano, para hilvanarla en el marco de las generaciones de pintores que trabajaron en la Ciudad de México desde mediados del siglo XVII. El capítulo abarca una revisión historiográfica que revela la presencia constante de los Arellano prácticamente en todos los registros y estudios de pintura realizados desde finales del siglo XVIII, pero al mismo tiempo denota gran confusión en cuanto a la identificación de los artífices. Procedí a ordenar y depurar las noticias sobre los artistas de apellido Arellano: Manuel, Antonio, José, el Mudo y Teódulo. Seguidamente organicé la biografía de Antonio y Manuel de Arellano, circunscribiendo su actividad artística al contexto social en el que vivieron y trabajaron.

Con la idea de situar su trabajo en el marco de una tradición local, esboqué un modelo de generaciones que me sirvió para identificar puntos de convergencia y aspectos ideológicos que cohesionaron a este grupo de pintores. Con auxilio de las evidencias que fui localizando a lo largo de la investigación, quise poner de manifiesto que, paralelamente al funcionamiento corporativo, los pintores de la Ciudad de México también desarrollaron actividades informales, aspecto que debe tomarse en cuenta para comprender de manera global cómo se desarrollaron los procesos artísticos durante el siglo XVII e inicio del XVIII. Agradezco a Gustavo Curiel su valiosa retroalimentación en el marco del Seminario de Artes Suntuarias, donde comencé a trabajar algunos documentos relacionados con los Arellano, con especial interés en lo que podían reflejar acerca de la vida cotidiana, germen que fue madurando en este capítulo en virtud de la ampliación del marco de análisis. También agradezco a Rogelio Ruiz Gomar por su profundo y fino conocimiento de aspectos historiográficos, sin los cuáles hubiera sido imposible establecer un relato coherente sobre los Arellano. A Paula Mues Orts le debo el interés hacia los aspectos corporativos del arte pictórico novohispano, que le dan sentido y coherencia a la generación de Antonio de Arellano; su capacidad para ver la vida de los pintores dentro del complejo engranaje social y político de la Nueva España me sirvió como guía.

Los siguientes cuatro capítulos están dedicados a las obras, cuestión que abordé en base a una cronología elaborada a partir del registro de más de 100 pinturas localizadas hasta el momento. Para un análisis de contenido más profundo seleccioné pinturas representativas de las diferentes etapas del obrador de los Arellano, que me sirvieron para perfilar su personalidad artística. La selección también me permitió, hasta cierto punto, individualizar a Antonio y a Manuel a partir de la identificación de los rasgos característicos que cada uno le imprimió a sus obras. También pude identificar los rasgos comunes, propios del obrador familiar y vislumbrar la profunda complementación que padre e hijo lograron en el trabajo, como puede verse en el *Retablo de ánimas*, de Ozumba. En el capítulo tercero se hace una revisión general del *corpus* de obras registradas y se visualiza la distribución geográfica, además se analizan las obras más tempranas del obrador. El capítulo cuarto se enfoca al repertorio de temas marianos, el capítulo quinto a las obras de Manuel de Arellano y su incursión en géneros pictóricos particulares como vistas urbanas y pinturas de la tierra. La revisión de obras concluye en el sexto capítulo, dedicado a las alegorías y a los temas pasionarios.

El análisis discursivo de las obras es terreno inagotable para construir una historia social del arte. Géneros pictóricos, patrocinios civiles y religiosos, transacciones comerciales de diverso tipo entran en escena en estos capítulos, que en sí mismos podrían constituir una investigación de largo aliento, pero que debido a los alcances de esta investigación no llevé hasta sus últimas consecuencias. Debo advertir que no impuse el mismo esquema de análisis a todas las obras o grupos de obras, ya que en cada caso busqué destacar algún aspecto particular, por lo que los lectores podrán notar cierta desigualdad en las descripciones. Agradezco la erudita orientación de Jaime Cuadriello y de los compañeros del Seminario de Análisis de la Imagen y el Discurso, en cuyo marco inicié el análisis de dos obras de Manuel de Arellano, y pude asomarme a las posibilidades que esa vía de estudio podía aportarle a mi investigación. Maestros y colegas me ayudaron generosamente, dándome noticias sobre pinturas desconocidas, por tanto debo dar crédito y agradecimiento a un número grande de personas.

La idea de la existencia de una “tradición pictórica local”, expresada por investigadores como Sigaut, Mues Orts y Gomar en varios textos,²⁸ fue desde el principio un motor para mi trabajo. En mi opinión los Arellano son herederos y continuadores de un cúmulo de saberes relacionados con el “hacer” y con el “pensar” la pintura, por eso sus obras constituyen un extraordinario material para este análisis. El “hacer” está aparejado al manejo eficiente de materiales, con el conocimiento y la flexibilidad suficiente para adaptar procesos tecnológicos a nuevas condicionantes y necesidades del contexto. Esta capacidad de adaptación implica una postura crítica ante el oficio, ante los temas representados y ante los modelos aceptados, rechazados o

28 Varios autores abordan esta cuestión en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces, *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (México: UNAM-IIE, Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura/ Banco de Crédito del Perú, 2005).

repetidos hasta convertirlos en fórmulas. Agradezco a Nelly Sigaut sus ideas, recomendaciones y comentarios, que me condujeron a plantear el séptimo capítulo como una reflexión acerca de la tradición pictórica local, partiendo de la dimensión material de las obras de Antonio y Manuel de Arellano. Agradezco también a Rocío Bruquetas y a Pablo Amador Marrero, quienes con su ejemplo y su profundo conocimiento me ayudaron a terminar de modelar este apartado.

Con todos estos insumos quería reflexionar sobre la pintura de las primeras décadas del siglo XVIII, sin embargo cada paso en sí mismo constituyó una reflexión, por tanto en la última sección, que recoge las ideas finales, se plantean las líneas de investigación que se abrieron a partir de este proceso. En el Anexo 1 se incluye un inventario de obras registradas hasta el momento, organizadas de acuerdo a la cronología del obrador y de los artífices. Un Cuerpo de documentos, localizado en el Anexo 2, complementa la investigación.

I. Puntos de partida

En 1469 dos poderosos linajes se unieron mediante el matrimonio de Isabel de Castilla y de Fernando de Aragón. Además de Castilla, ocho reinos estaban representados en las Cortes castellanas del siglo XV: León, Toledo, Murcia, Córdoba, Jaén, Sevilla y Granada.¹ Durante la centuria siguiente los dominios se ampliaron a ambos lados del Mediterráneo, abarcando los reinos de Nápoles, recuperada de los franceses en 1504 y Navarra, conquistada en 1512. En 1516, con la llegada de Carlos I al trono, se anexaron el ducado de Borgoña y los Países Bajos. Del otro lado del Atlántico se integraron los territorios descubiertos por Colón. La coronación de Felipe II como rey de Portugal en 1580 unificó la Península Ibérica y anexó a la monarquía los dominios portugueses de ultramar, dando lugar al primer imperio en el que nunca se ponía el sol.² La monarquía hispánica era un conglomerado de monarquías que se habían adquirido en diferentes épocas y por diversos medios; englobaba personalidades jurídicas individuales pero sujetas al rey como soberano y a la religión como pastora de las almas. Este fue el imperio que Felipe II (1527-1598) heredó a sus sucesores de la casa de Austria en el siglo XVII y fue también el macro-sistema en el que el virreinato de la Nueva España estuvo contenido. Los reinos de Indias al igual que los de Castilla, Aragón, Nápoles y Portugal, contaban con las instituciones seculares y eclesiásticas necesarias para su gobierno.³

Felipe II gobernó desde la Corte establecida en Madrid, a diferencia de su padre Carlos V que fue un monarca itinerante; para reducir los riesgos del ausentismo real en los vastos dominios, se estableció un sistema de control de los territorios a través de Consejos, una complicada, lenta y heterogénea maquinaria burocrática conformada por funcionarios reales que mantenían la cohesión de la monarquía. En los principales territorios se nombraron virreyes, el virrey era el gobernante supremo del territorio que se le encomendaba y presidía el órgano judicial principal, la Audiencia.⁴ El otro elemento de unión, como se ha dicho líneas atrás, fue la religión; los monarcas se convirtieron en el brazo derecho de la iglesia y asumieron la misión de defender y propagar la fe. Y como sugirió Elliott, fue justamente el hecho de que los reinos y dominios de la monarquía hispánica compartieran una misma fe, lo que favoreció que se articulara un lenguaje cultural común.⁵

1 I. A. Thompson, "Castilla, España y la monarquía: la comunidad política, de la patria natural a la patria nacional", en *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a Jhon H. Elliott*, eds. Richard L. Kagan y Geoffrey Parker (Madrid: Marcial Pons Historia/Junta de Castilla y León, 2002), 189.

2 Geoffrey Parker, "David y Goliat: Felipe II y su mundo en la década de 1580", en *España, Europa y el mundo Atlántico*, 325.

3 David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 252.

4 John H. Elliott, "Un rey, muchos reinos", *Pintura de los reinos*, Tomo I, 46.

5 Elliott, "Un rey, muchos reinos", 55.

La movilidad dentro del territorio monárquico también fomentó la integración cultural, esta se daba tanto por motivos políticos y militares como comerciales; los comerciantes circulaban principalmente entre Italia, España y Flandes, aunque algunos cruzaban el Atlántico buscando oportunidades lucrativas.⁶ El trasiego de rasgos culturales y artísticos de Europa a América incluyó elementos del repertorio visual y tecnológico de la gran monarquía de los Austria, cuyos componentes provenían tanto de Sevilla y de Madrid, como de las regiones italianas y flamencas.

Rivalizando en importancia con la ruta atlántica estaba el trayecto transoceánico entre Manila y Acapulco que funcionó desde 1565 mediante la Nao de China, también conocida como el Galeón de Manila.⁷ Esta fue la ruta más corta entre occidente y oriente; los galeones españoles que atracaban en el Pacífico movilizaban un sinnúmero de bienes suntuarios de origen chino y filipino principalmente, pero también, como señaló Gustavo Curiel, los objetos venían de Japón, Siam, Cochinchina, Camboya, Malaca y la India portuguesa.⁸ De esta manera nuevos rasgos culturales, tecnológicos y materiales de origen asiático también circularon de forma constante dentro de la compleja monarquía hispánica.



Fig. I. Nueva España, Abraham Ortelius, 1579, del *Theatrum Orbis Terrarum*.

6 Resulta muy sugestivo el análisis de la movilidad que realizó Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 42-46, que deja patente las ambiciones de globalización-mundialización de la monarquía hispánica.

7 Manuel Carrera Stampa, "La Nao de la China", *Historia Mexicana* Vol.9, No.1 (1959): 97-118.

8 Gustavo Curiel, "Al remedo de la China: el lenguaje achinado", *Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*, ed. Gustavo Curiel (México: IIE-UNAM, 2007), 299-317.

La Nueva España del siglo XVII se extendía sobre un vasto territorio que superaba la extensión de la actual República mexicana (Fig. 1), aunque la población se concentraba principalmente en cuatro provincias o diócesis ubicadas en la región central: México, Puebla de los Ángeles, Oaxaca y Michoacán. Estas provincias ocupaban la franja que comprendía el valle de México, el de Toluca y la meseta del Bajío, para terminar en la sierra de Guanajuato. El resto del virreinato, es decir, los territorios que circundaban a estas cuatro provincias, estaban constituidos por cinco unidades administrativas: Nueva Galicia hacia el occidente con su capital Guadalajara, que tuvo su propia Audiencia, Nueva Vizcaya hacia el noroeste, Nuevo León hacia el noreste, Nuevo México flanqueando el extremo norte y Yucatán y Tabasco al sureste. Hubo escasas poblaciones fuera de esta región central hasta mediados de la décimo séptima centuria, la principal fue Zacatecas, tercera ciudad más importante del virreinato después de México y Puebla de los Ángeles, donde en 1546 fueron descubiertas ricas vetas argentíferas.⁹

Durante el gobierno del conde de Monterrey (1595-1603), del marqués de Montesclaros (1603-1607) y de Luis de Velasco (1607-1611), Nueva España experimentó un auge económico sin precedentes. La producción de plata aumentó de forma sostenida especialmente en Zacatecas y San Luís Potosí, mientras que la producción agrícola de la zona de Puebla y de la meseta del Bajío alcanzó su punto máximo después de más de medio siglo de expansión sostenida. Según Jonathan Israel el periodo de 1596 a 1620 fue en muchos aspectos el de mayor influencia Española en Europa, Oriente y América, y coincidió con el momento de mayor importancia de México en el sistema Atlántico español.¹⁰

Al iniciarse el siglo XVII la economía novohispana estaba en su apogeo, sin embargo, como sugirieron Israel y otros, el virreinato también enfrentaba serios problemas. En primer lugar, había un grave problema demográfico; la población indígena de la zona central y de Nueva Galicia había descendido drásticamente debido a las terribles epidemias de *cocoliztli* y como todo el sistema productivo descansaba principalmente en la mano de obra indígena, esta situación era alarmante. Por otro lado, la promisorio situación económica ubicó a Nueva España en un punto focal de interés para los emigrantes españoles que se embarcaban hacia el Nuevo Mundo, lo que ocasionó el incremento de población blanca.¹¹ Mientras los indígenas se mantenían como un grupo diferenciado, regido por un gobierno, una moralidad y una religión, la población conformada por españoles, indios españolizados, negros, mestizos y otras castas iba cayendo de manera preocupante en el ocio, en los vicios y en la vagancia.

⁹ Israel, *Razas, clases sociales y vida política en México colonial, 1610-1670* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 11-12.

¹⁰ Israel, *Razas, clases sociales y vida política en México colonial*, 30.

¹¹ Para mediados del siglo XVII Nueva España tendría unos 150,000 habitantes blancos, lo que representaba la cuarta parte de toda la población blanca de América española y portuguesa.

1.1 El siglo XVII en la Ciudad de México

La Ciudad de México era la cabeza del virreinato novohispano y asiento de su gobierno. El siglo XVII estuvo marcado por episodios políticos y naturales de dimensiones catastróficas para la ciudad. El enfrentamiento del arzobispo Juan Pérez de la Serna con el virrey Don Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, marqués de Gelves, desencadenó un motín en 1624; como consecuencia del pleito fue condenado al destierro el primero y removido el segundo.¹² El trasfondo del conflicto tenía que ver con las reformas que Gelves estaba impulsando en relación con el gobierno y la justicia de los Cabildos indígenas y con la pugna entre regulares y seculares por el control de las parroquias de indios, asunto en el que el virrey favoreció a los regulares. Las medidas que buscaban frenar la corrupción en el comercio de alimento y el abastecimiento de la ciudad, así como la orden del virrey de suspender los avances en la construcción del desagüe destinado a remediar los efectos de las inundaciones que se agravaban con los años, tampoco gozaron de aceptación popular. En ese escenario un grupo de indios y otras castas, a los que se sumaron jóvenes clérigos, protestaron ante el destierro del prelado y el cese de oficios religiosos decretado por el gobernante, generando el caldo de cultivo social idóneo para el estallido del motín, el 15 de enero de 1624.¹³

Por otro lado, la inundación de 1629 fue la desastrosa culminación de un problema que se remontaba a la fundación misma de la ciudad; el cegado de los canales de Tenochtitlan que mantenían el equilibrio de la ciudad con su medio ambiente circundante, sumado a la erosión ocasionada por el desmonte, derivó en un ciclo de “azolve, inundación, relleno, azolve”, que se agudizaba en cada temporada de lluvias.¹⁴ Diversas obras intentaron frenar los problemas y reparar los daños que se agravaban con el paso del tiempo, pero ni las obras impulsadas por Luis de Velasco entre 1607 y 1608, ni la construcción y refuerzo de los diques, ni los precarios avances del desagüe en la época de Gelves, ni la elevación de las calzadas emprendidas por Cerralvo impidieron el funesto desenlace, cuando las copiosas lluvias de 1629 dejaron a la ciudad anegada. Según atestiguan diversas crónicas e informes de la época, ese año se transitó por las calles de la Ciudad de México en canoas, no quedaba más que un lugar seco alrededor de la plaza mayor y la Catedral; los españoles se refugiaron en los pisos altos de sus viviendas, mientras que las casas más endebles se derrumbaron.¹⁵ Los muertos se contaban por millares, la escasez de alimento y las enfermedades no se hicieron esperar; el arzobispo Francisco Manso y Zúñiga supervisó la provisión de alimentos, improvisó hospitales y encabezó la procesión

12 Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial*, 139-163.

13 Para más información véase también Gibran I.I. Bautista y Lugo, “Los indios y la rebelión de 1624 en la ciudad de México”, *Los indios y las ciudades de Nueva España*, ed. Felipe Castro Gutiérrez (México: UNAM, 2010), 197-216.

14 Richard Everett Boyer, *La gran inundación. Vida y sociedad en México (1629-1638)* (México: Secretaría de Educación Pública, 1975), 20-21.

15 Everett Boyer, *La gran inundación*, 26-27.

de canoas que llevó a la Virgen de Guadalupe desde su morada del Tepeyac a la Catedral de México.¹⁶ Tres graves epidemias asolaron a la población. Durante los cinco años que duró la inundación murieron más de 30,000 indios, algunos ahogados o víctimas de los derrumbes, del hambre y de las enfermedades; el número de familias españolas y criollas existentes en la cabeza del virreinato descendió drásticamente ya que muchas de las sobrevivientes emigraron hacia otras regiones.¹⁷ Es difícil imaginar que en ese contexto adverso Luis Juárez y otros artistas estuvieran pintando; pero lo cierto es que la vida en la ciudad continuó, aunque la crisis y el largo proceso de recuperación afectó a toda una generación.

Una de las consecuencias demográficas fue el aumento de la población española y el descenso de la población indígena, y justamente fue la recuperación e incremento paulatino del número de familias españolas lo que favoreció la consolidación y preeminencia de un tipo de vida ciudadano a lo largo del siglo XVII, con usos y costumbres que requerían del trabajo de artistas y artesanos para cubrir las nuevas necesidades. Los centros urbanos se multiplicaron durante los siglos XVII y XVIII, lo que derivó en el establecimiento de un modelo de dominio del poblado sobre una región circundante y también de una gran ciudad sobre otras. La Ciudad de México fue neurálgica en ese sistema de codependencias ya que fungió como articuladora de todo el espacio colonial; Guadalajara marcó influencia sobre Sinaloa y Zacatecas, mientras que Puebla, Oaxaca y Veracruz conformaron un área comercial exportadora de productos manufacturados y agrícolas, sometida al control económico de la Ciudad de México;¹⁸ esta red servía también para la difusión de políticas, de ideas y por supuesto de obras artísticas.

En el año de 1692 nuevamente las abundantes lluvias causaron estragos, destruyeron las cosechas de trigo y maíz, lo que sumado al acaparamiento de los granos por parte de los intermediarios causaron gran escasez de alimentos en la Ciudad de México. Como consecuencia, la noche del 8 de junio estalló otro tumulto, protagonizado en gran medida por indios.¹⁹ Un gran incendio provocado por individuos que aparentemente lideraban a los insurrectos afectó al Palacio virreinal, consumió los cajones del mercado del baratillo y se propagó a los edificios aledaños; las llamas no pudieron sofocarse de inmediato, las casas del Ayuntamiento ardieron por varios días resultando seriamente dañadas lo mismo que la cárcel, la escribanía antigua y la escribanía de la Real Audiencia.²⁰

16 E.verett Boyer, *La gran inundación*, 28.

17 Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII* (México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1985), 26-28.

18 Manuel Miño Grijalva, *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII* (México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2000), 32.

19 Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial*, 66.

20 Natalia Silva Prada, *La política de una rebelión. Los indígenas frente al tumulto de 1692 en la Ciudad de México* (El Colegio de México, México, 2007), 243.

En la opinión de Jonathan Israel, el tumulto demostró a las autoridades virreinales que el estamento indígena ya no era pasivo, en especial el que estaba más próximo a la forma de vida de los españoles.²¹ Las consecuencias de índole gubernamental no se hicieron esperar, en primer lugar se prohibió el comercio y bebida del pulque, además se expulsó a los indios de la traza urbana, desplazándolos a los barrios de la periferia que estaban bajo el cuidado de los religiosos, a excepción de los que trabajaban en las panaderías, los condenados al servicio personal y los casados con españoles, pero a todos se les prohibió vestir traje de español o española.²² Para reducir los riesgos derivados de la concentración de vagabundos, se prohibieron las reuniones en sitios públicos y se expulsó a los vendedores del Baratillo. En lo tocante a la infraestructura, para evitar que un nuevo incendio se desencadenara debido a las cajas de madera, se mandó construir una fila de tiendas de cal y canto, dispuestas desde el frente de Palacio hasta la calle de San Francisco, lo que constituyó el origen del mercado del Parián.²³

La pintura de Cristóbal de Villalpando titulada *La Plaza mayor de México* (Fig. 2), minuciosamente reseñada por Francisco de la Maza,²⁴ ofrece un panorama detallado de esa zona de la ciudad: hacia el norte se ve la Catedral inconclusa, al sur los edificios del cabildo y la Real acequia con las embarcaciones llenas de mercancías, hacia el oriente el Palacio de los Virreyes cuyo estado denota aun los estragos causados por el tumulto y el avance de las obras de reconstrucción.²⁵ Richard Kagan distingue entre dos tipos de vistas urbanas, las corográficas y las comunicéntricas, que se diferencian por la intencionalidad; las primeras tienen por objeto representar los aspectos físicos de la *urbs*, mientras que las segundas se centran en el sentido de la ciudad como una construcción humana, es decir, la *civitas*.²⁶ La obra de Villalpando es una vista comunicéntrica que a través de la imagen de la *urbs* filtra el significado de la *civitas*. El pintor realizó una pormenorizada descripción de la sociedad y de sus actores, el Santísimo Sacramento bajo palio está retornando a la Catedral, alrededor de la fuente un grupo de mujeres cubiertas por parasoles observan el juego de los niños, mientras personas de todas las razas y clases sociales participan del bullicio vistiendo sus prendas características.

21 Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial*, 67.

22 Silva Prada, *La política de una rebelión*, 246.

23 Rosa Feijoo, "El tumulto de 1692", *Historia Mexicana*, Vol. 14, No. 4 (1965): 656-679.

24 Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964), 159.

25 La fecha de factura del cuadro es polémica; el Parián aparece concluido, lo que sucedió apenas en 1703, de ahí que algunos suponen que la pintura es de fecha posterior. Por otro lado la fachada del Palacio de los virreyes está parcialmente construida, debido a que su reconstrucción total tuvo lugar hacia el año de 1699 otros suponen que la pintura es anterior. Para más información véase Juana Gutiérrez Haces, et al., *Cristóbal de Villalpando* (México: Fomento Cultural Banamex/ IIE-UNAM/ CONACULTA/ Grupo Modelo, 1997), 274. También: Iván Escamilla y Paula Mues Orts, "Espacio real, espacio pictórico y poder: la vista de la plaza mayor de México de Cristóbal de Villalpando", en *La imagen política*, ed. Cuauhtemoc Medina (México: UNAM-IIE, 2006), 177-204.

26 Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* (Madrid: Ediciones el Viso, 1998), 17-43.



Fig. 2. Plaza mayor de México, Cristóbal de Villalpando. Tomada de *Cristóbal de Villalpando*, Gutiérrez Haces et. al., 275.

Abundan ejemplos de vistas corográficas y comunicéntricas de ciudades virreinales americanas. Según Escamilla y Mues, muchas de estas obras no eran simples *souvenirs* que los funcionarios indianos incluían en su ajuar de tornaviaje; a través de ellas los actores de la política colonial buscaban verdaderas reivindicaciones, por tanto más allá de la mera representación espacial, conmemorativa o anecdótica, tenían una intencionalidad simbólica.²⁷ Escamilla y Mues proponen que la *Vista de la Plaza mayor de México* fue encargada para mostrar ante el rey los avances de las políticas que estaba implementando el marqués de Galve, por eso además de la representación del entorno arquitectónico, de la reconstrucción de los edificios, del mercado del Parián, Cristóbal de Villalpando intentó destacar la idea de un orden social y jerárquico reconstruido, haciéndolo evidente, como bien señalan los investigadores, en los indígenas que “vistieron el traje de la nación” obedeciendo así los edictos posteriores al motín, y también en los esclavos que caminan sumisos detrás de sus amos españoles.

La obra de Villalpando también retrata la gran diversidad racial y cultural reinante en la ciudad. Europeos, indígenas, asiáticos y africanos entraron en contacto cercano dentro de un restringido espacio geográfico, lo que propició un intenso proceso de mestizaje. El estamento indígena se transformó velozmente, dando origen a un nuevo tipo de mexicano, el indio hablante en lengua española al que se le llamó ladino, que imitaba las costumbres de los españoles y de los

²⁷ Escamilla y Mues, “Espacio real, espacio pictórico y poder...”, 182.

mestizos.²⁸ Como observaron Israel, Miño Grijalva y otros, el mestizaje fue un asunto racial, pero también social y cultural.²⁹

Los indios convivían con los españoles y se atrevían a vestirse a la española. Allí muchos de ellos se ponen medias y zapatos, algunos valonas, y se crían melenas y ellos se ponen sayas y haciéndose mestizos, se van a cumplir con la iglesia en la Catedral.³⁰

En ese contexto es posiblemente donde estuvo el inicio de un nuevo género pictórico, la pintura de castas,³¹ que reflejó los usos, atuendos, ocupaciones, fisonomías y un sinnúmero de atributos que caracterizaban la complejidad reinante en el espacio de la ciudad virreinal, complejidad retratada por Villalpando en *La plaza mayor de México* (Fig. 2) y por Arellano en el *Traslado de la imagen y estreno del santuario guadalupano*. Obviamente los pintores no vivían abstraídos de su entorno; las vistas urbanas elaboradas en esos años ilustraron una forma de ver y habitar la ciudad, expresando las relaciones simbólicas de poder que se desarrollaban en ese complejo entramado racial, social y político.

El protagonismo creciente del indio en la esfera artística fue inminente. Como señaló Toussaint, los maestros indígenas estaban asimilados a los pintores españoles, trabajan como maestros y era muy difícil identificarlos como indios.³² Aparentemente la obra pictórica y escultórica de los artistas indios comenzó a tener gran demanda y a gozar de aceptación dentro de la población, cuestión que incomodaba a los pintores españoles.

El siglo prácticamente comenzó y terminó con motines protagonizados por indios y “gente menuda”; en el año 1700 el cambio dinástico, de la casa Austria a la casa Borbón, desencadenó una guerra. En el plano de las costumbres, de la moda, del gusto y del arte, el cambio de dinastía también traería aires de transformación. Más de veinte años después Manuel de Arellano, quien posiblemente conoció la pintura de Villalpando, creó otra vista comunicétrica de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, durante la nochebuena de 1720 (Fig. 3). En medio de la efervescente actividad de la gente en el Parián, iluminado por farolillos y candelas, Manuel orientó la vista como si fuera un mapa, ubicó los cuatro puntos cardinales y destacó los sitios principales de la ciudad. En la cartela ubicada en el ángulo superior derecho indicó la localización de los edificios, las acequias, pero también indicó detalles triviales y cotidianos como los puestos de colación, los de frutas secas y los de frutas del tiempo, los puestos de pescado, de vituallas y el puesto de buñuelos; además de capturar el momento como una instantánea, también quiso atrapar los sabores y olores de la fiesta.

28 Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial*, 65.

29 Entre 1646 y 1746, solo en la Santa Veracruz, 4.6% del total de matrimonios fue de negros, pardos y mulatos con españolas, o de españoles con mulatas y moriscas. Miño Grijalva, *El mundo novohispano*, 58.

30 Edmundo O Gorman, *apud*. Miño Grijalva, *El mundo novohispano*, 59.

31 Se han propuesto diversas interpretaciones acerca de este género; una amplia investigación puede consultarse en Ilona Katzew, *La pintura de castas* (Singapur, CONACULTA / Turner, 2004).

32 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 135.

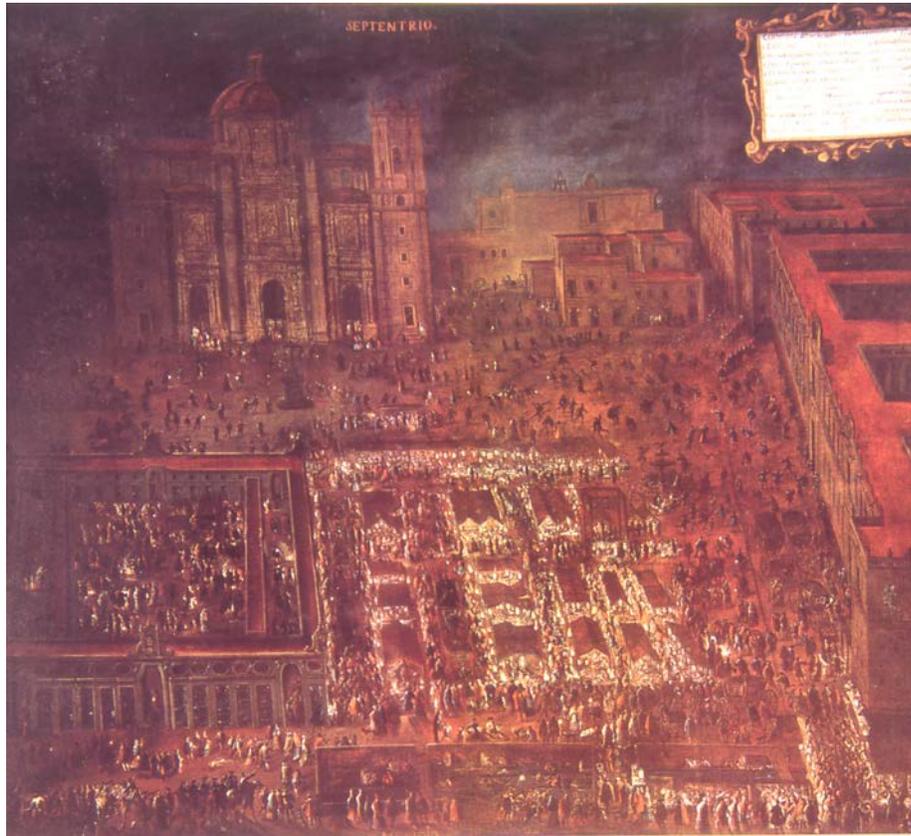


Fig.3. Plaza mayor de México, la nochebuena de 1720, Manuel de Arellano. Óleo sobre tela, 267 x 303 cm. Colección particular. Tomada de *Pintura y vida cotidiana en México en 1650-1950*, Gustavo Curiel et. al, 67.

Lejos quedaron las huellas del tumulto, los rastros de la destrucción fueron reemplazados por el comercio y la fiesta; el pincel de Arellano retrató una *civitas* diferente, libre de la convulsión que dominó el último tercio del siglo XVII.

1.2 La Iglesia y los artistas

La Iglesia jugó un papel fundamental en los asuntos de orden político, económico y artístico dentro de la sociedad novohispana; en este apartado se abordarán someramente aspectos que vinculan al gremio de pintores con la Iglesia. Algunos autores dividen a la iglesia novohispana del periodo que estamos estudiando en dos etapas: la de consolidación, desarrollada entre 1565 y 1640, caracterizada por el enfrentamiento de los intereses de las órdenes regulares con los de la iglesia secular; y la de autonomía, que se desarrolló durante los cien años posteriores, de 1640 a 1750, caracterizada por el auge del poderío episcopal.³³

La provincia eclesiástica mexicana se creó en el año de 1546; fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, murió poco después de su nombramiento, así que fue fray Alonso de Montúfar quien convocó los dos primeros concilios provinciales mexicanos, en los que se aprobaron las medidas necesarias para consolidar la jerarquía secular. En el Primer Concilio Provincial, celebrado en 1555, se formalizó el orden jurídico de la nueva provincia, mientras que en el Segundo Concilio Provincial, celebrado en 1565, se juró el Concilio Ecuménico de Trento finalizado dos años antes.³⁴ La aprobación Real de los decretos del Concilio de Trento favoreció la consolidación del clero secular, puesto que propugnaban el reconocimiento de la autoridad de los obispos sobre las órdenes mendicantes, lo que desencadenó el enfrentamiento entre estos dos sectores. El conflicto se centraba en tres puntos. En primer lugar, los obispos pretendían que las parroquias de indios administradas por frailes, llamadas doctrinas, pasaran a manos del clero secular para convertirse en parroquias. El segundo asunto se relacionaba con la jurisdicción episcopal: las doctrinas debían someterse a la jurisdicción, visita y corrección de los obispos. La tercera situación era económica y se refería al diezmo: las propiedades de las órdenes estaban exentas de diezmar, no así las de los seculares.³⁵

Aunque ninguno de los dos primeros concilios mexicanos recibió sanción real ni pontificia, su importancia fue crucial para la institucionalización de la iglesia diocesana.³⁶ El Tercer Concilio Provincial Mexicano fue convocado por el arzobispo Pedro Moya de Contreras y celebrado en el año de 1585; tomando en cuenta los artículos de los dos anteriores, produjo un sólido cuerpo legal y sus decretos se publicaron con sanción real y pontificia.³⁷

33 En *La Iglesia en el México Colonial* se estudia el desarrollo de esta institución en cuatro etapas: Etapa fundacional (1521-1565); Periodo de Consolidación (1565-1640); Autonomía (1640-1750); Época de Crisis (1750-1821). Debido a la época en la que se enmarca esta investigación, nos enfocaremos a las dos etapas intermedias. Véase Antonio Rubial García (Coord.), *La Iglesia en el México Colonial* (México: IIH-UNAM/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"-BUAP/Ediciones de Educación y Cultura, 2013), 17.

34 Rubial García, *La Iglesia en el México Colonial*, 137-138.

35 Rubial García, *La Iglesia en el México Colonial*, 50.

36 Rubial García, *La Iglesia en el México Colonial*, 147.

37 Las sanciones y aprobaciones de este concilio siguieron un largo derrotero; la sanción papal se verificó con el breve de Sixto V fechado el 29 de octubre de 1589. Para más información sobre el III Concilio Provincial Mexicano véase Luis Martínez

Las relaciones entre la Iglesia y la sociedad novohispana eran muy estrechas; la Iglesia contó con instituciones, corporaciones y autoridades establecidas, a la vez que la población también constituyó hermandades que fueron determinantes para el arraigo de las devociones y de la fe. Después del Concilio de Trento, las creencias relacionadas con la salvación del alma se materializaron en prácticas y ejercicios religiosos, fomentados en gran medida desde las cofradías, que reafirmaban la necesidad de realizar sufragios y obras pías.³⁸ Gran parte de la organización y extensión del culto era tarea de las hermandades, aunque bajo la vigilancia de las autoridades eclesiásticas; además, la actuación de estas hermandades no se limitaba a cuestiones de culto, sino que se extendía a la realización de obras de beneficencia, lo que demuestra que la frontera entre lo religioso y lo social no estaba muy delimitada.

Entre las corporaciones que hubo en Nueva España, sancionadas con autoridad eclesiástica, las más extendidas fueron las cofradías, que se convirtieron en instrumentos cohesionadores alrededor de una parroquia o templo. La cofradía fue un ámbito corporativo de devoción pública; los artesanos de cada oficio también formaron cofradías, tanto con fines religiosos como de beneficencia; un ejemplo de particular interés para este trabajo es la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, que aglutinaba a los pintores de la Ciudad de México.³⁹ Entre las hermandades también hay que mencionar a las órdenes terceras, movimientos seculares de carácter principalmente penitencial que proclamaban la regeneración de la vida cristiana.

Las corporaciones jugaron un papel central en el financiamiento del culto público y en el mantenimiento de templos, capillas y altares. La mayor parte de las celebraciones públicas en el ámbito novohispano eran religiosas y una de sus principales expresiones fue la procesión, escenario en el que las corporaciones se mostraban junto con la imagen de su santo patrono. La fiesta anual del *Corpus Christi* fue la más emblemática, las corporaciones religiosas desfilaban en el orden en el que habían llegado a la Nueva España.⁴⁰

Tanto los artistas como el público eran creyentes que formaban parte de hermandades y cofradías, realizaban obras pías, conocían la oración, el catecismo y la doctrina cristiana, por lo que podemos sugerir que la cultura religiosa era un elemento común y vinculante entre ellos. El texto y la imagen se complementaban en los espacios litúrgicos y la efectividad de los

Ferrer (Edit.), *Decretos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*, Vol. I (Zamora, Mich.: El Colegio de Michocán/ Universidad Pontificia de la Santa Cruz, 2009), 97-126. Pero todavía pasarían más de dos décadas para la publicación de los decretos; fue el arzobispo Juan Pérez de la Serna, en el año de 1622, quien logró materializar la publicación. Rubial García, *La Iglesia en el México Colonial*, 127-138.

38 Sobre este tema véase Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (Eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América* (México: UNAM, 2009); y Gisela von Webeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España* (México: UNAM / Jus, 2011).

39 Ruiz Gomar, Rogelio. "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, No. 56, (1986): 39-51; sobre Cofradías véase Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989).

40 Rubial García, *La Iglesia en el México Colonial*, 65 ss. Ver también Rafael Castañeda García y Rosa Alicia Pérez Luque (Coords.), *Entre la solemnidad y el regocijo: Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el Mundo Hispánico* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015).

mensajes se sustentaba en la existencia de un principio de empatía. La síntesis entre palabra hablada y palabra pintada se ve plenamente realizada en los retablos, a los que también podemos considerar verdaderas síntesis artísticas ya que en una misma maquinaria simbólico-teológica se reunían armónicamente pinturas, esculturas, ensamblajes y policromías, en consonancia con el asunto hagiográfico desarrollado; los engranes de esta maquinaria entraban en movimiento con la música, los dispositivos lumínicos y las palabras del orador. Dentro del gran universo visual que en sí mismos eran los templos, los retablos constituían unidades particulares, dedicadas a una devoción, grupo de devociones o a un patrocinio particular, lo que fue aprovechado por las corporaciones para rendir tributo a sus santos protectores y generar un sentido de pertenencia e identidad al interior de las agrupaciones.

La construcción de un retablo requería el trabajo de gran número de artistas-artesanos, pertenecientes a diversos gremios, lo que desató controversias entre pintores y ensambladores especialmente durante el último tercio del siglo XVII. El costo de los retablos era superior al de las pinturas aisladas, ya que incluían marcos, tableros y molduras cubiertas con hojas de oro y plata, labores que requerían especialización y pericia; la hechura de un retablo probablemente suponía también mayor ganancia para los artífices, debido al prolongado tiempo de ejecución. Maestros ensambladores como Jacinto Nadal Lluvet y Pedro Maldonado, formaron cuadrillas de indios para elaborar retablos en varias partes de Nueva España,⁴¹ esto desencadenó un fuerte problema intergremial y colocó nuevamente la amenaza de la participación indígena en el arte como punto de conflicto.

Las devociones privadas fueron también estimuladas por la Iglesia como extensiones de la liturgia que podían expresarse en la piedad personal. Algunas fórmulas de oración se adaptaron al ámbito privado y doméstico, como por ejemplo el rezo del rosario o de las letanías, lo que generó también la necesidad de cubrir la demanda de una producción artística acorde a los formatos requeridos para estos menesteres: trípticos desplegados, cuadros con escenas que guiaran la oración y la meditación, son solamente algunos ejemplos de los utensilios domésticos de devoción indispensables en las casas novohispanas. Para cumplir su cometido, las imágenes destinadas a la devoción se simplificaban, despojándose algunas veces de elementos narrativos y descriptivos para favorecer que una mayor potencia emocional se concentre en el episodio o en el personaje sagrado. Juan Luís González García planteó que la amplia difusión que alcanzó la pintura devocional hizo que la Iglesia perdiera el control total que antes del siglo XV tuvo sobre la imaginería.⁴² En la Nueva España gran cantidad de grabados, exvotos, pinturas de diversa calidad y formato, circularon, escapando tanto del control religioso como del gremial.

41 Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España", *Historia mexicana* Vol.34, No.1 (1984): 4-40.

42 Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid:Akal, 2015), 371.

Finalmente hay que recordar también que en el siglo XVII las catedrales se convirtieron en el centro neurálgico de las ciudades y eso tiene que ver con el creciente poderío desplegado por la Iglesia secular. La catedral fue la representación concreta de las estrechas interrelaciones entre el gobierno civil, la sociedad productiva y la iglesia, cada uno de estos actores tenía un sitio jerárquicamente establecido dentro del edificio:

Es el lugar del obispo, que tiene su sitio en el presbiterio y su trono en el coro de canónigos. Ese mismo coro de canónigos y la sala capitular son la expresión del poder religioso colegiado que es el cabildo episcopal. El presbiterio recibe al virrey, a los tribunales, al ayuntamiento y a otros oficiales reales. Los prohombres de la ciudad tienen acomodo cerca de ellos, en la nave mayor, donde también se colocan las órdenes monacales durante las fiestas en que deben acudir a la iglesia madre. El rey mismo tiene simbólicamente su lugar en esa creación mexicana de las catedrales que es “el altar de los reyes”. Y a los gremios y cofradías pertenecen las capillas, donde rinden culto a sus santos patronos particulares y despliegan su orgullo gremial rehaciendo con el menor pretexto el ornamento de retablos, esculturas, pinturas, yeserías, oros y platas.⁴³

Las catedrales eran edificios e instituciones, y en ellas, más que en cualquier otro lugar se hacían ostensibles las relaciones entre los actores políticos, el poderío económico y el arte.

43 Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo III (México: UNAM-IIE, 2007), 90.

1.3 El decoro de las imágenes

Una de las grandes preocupaciones de la Iglesia en diferentes épocas se refería a la decencia que debían guardar las imágenes y a la conveniencia de sus usos, cuestiones que llegaron a impactar fuertemente en la teoría y en la práctica artística. La noción de *decorum* deriva de la retórica, en ese contexto hacía referencia a la concordancia armónica de todos los elementos del discurso: el contenido, los aspectos expresivos del lenguaje y la coherencia del tema con las condiciones sociales del contexto.⁴⁴ Leon Battista Alberti modeló su teoría artística aprovechando la retórica y la oratoria clásica y dentro de esa lógica el *decorum* siguió siendo un concepto central.⁴⁵ Después de un largo trayecto que inició en Italia, los tratados de Alberti, Gaurico, Paolo Pino, Lomazo y otros, sumados a las disertaciones que tenían lugar en el ámbito teológico, ejercieron influencia sobre la teoría de la pintura en el Siglo de Oro español, así la añeja idea de la pintura como *muta predicatio* y el tópico del “pintor como orador”, las normas relativas a la persuasión y las teorías del *decorum*, encontraron su nicho en las expresiones visuales del momento.⁴⁶

Aunque numerosos tratados siguieron al de Alberti, pocos ejercieron influencia real en España; uno de ellos fue el de Paolo Pino, cuyo modelo fue retomado en 1557 por uno de sus seguidores, Lodovico Dolce.⁴⁷ Francisco Pacheco conoció y utilizó el tratado de Dolce, lo que resulta evidente cuando en su *Arte de la pintura* aborda la cuestión de “La orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención”.⁴⁸

Después de Alberti, uno de los primeros tratadistas que enunció una definición del *decorum* fuera del ámbito retórico fue Francisco de Holanda. En su tratado *De la pintura antigua* publicado en 1548 y traducido al castellano en 1563,⁴⁹ se refirió al decoro como la búsqueda de coherencia histórica del relato, de ahí se desprende que el lugar, tiempo y situación en que sucedió un hecho, orientan la selección de los ornamentos, atuendos y entorno que se incluirán en la pintura:

(...) propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura es que aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada, que no tenga alrededor de si jardines ni cazas ni otras alegrías, sino antes parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza”.⁵⁰

44 González García, *Imágenes sagradas y predicación visual*, 99.

45 Para un mejor acercamiento a la personalidad de Leon Battista Alberti véase Anthonu Blunt, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2011), 13-33.

46 González García, *Imágenes sagradas y predicación visual*, 97.

47 Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura* [1557] (Madrid: Akal, 2010).

48 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* [1649] (Madrid: Cátedra, 2001), 291.

49 Francisco de Holanda nació en Lisboa; su obra *De pintura antigua* escrita en 1548 fue traducida al castellano por el pintor Manuel Denís, en 1563. Véase Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro* (España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 25.

50 Francisco de Holanda, *De la pintura Antigua*, Libro I, Cap. XXXVIII, *Apud*. Palma Martínez-Burgos García, “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, No. I, (1988): 91-102, 91

El concepto de decoro de Holanda, remite a aspectos formales que tienen que ver con la búsqueda de coherencia de la expresión visual con el relato histórico, pero al empalmarse con el interés de la Iglesia contrarreformista por depurar hábitos y costumbres, fue adquiriendo un carácter moral. La transformación del concepto inició antes del Concilio de Trento, en la obra de Lodovico Dolce, en Italia y en la de Felipe Guevara, en España, puede observarse el punto de transición.⁵¹

En la última sesión del Concilio de Trento (1563) la política de la imagen quedó definida con claridad, remarcando que debía mover el espíritu hacia la devoción.⁵² Como toda narración que pretendiera ser exitosa de acuerdo a la oratoria agustiniana acentuada por el Concilio tridentino, la imagen debía contar con tres características: brevedad para que se fijara fácilmente en la memoria, claridad para que fuera comprensible y verosimilitud para que fuera creíble.⁵³ La condición de verosimilitud se cumpliría siempre que los pintores tomaran como base las fuentes tradicionalmente aceptadas y depuradas de cualquier elemento heterodoxo, mientras que la claridad requería de composiciones que no dieran lugar a confusiones debido a la presencia de escenas o elementos superfluos e inapropiados.

El arzobispo de Bologna Gabriele Paleotti, también expresó su opinión en el *Discorso en torno a las imágenes santas y profanas* que comenzó a circular hacia el año 1581; en su exposición acerca “Del oficio y fin del pintor cristiano, a similitud de los oradores”, le atribuyó a los pintores de asunto sacro las mismas funciones que a los predicadores: *docere, delectare y movere* (enseñar, deleitar y mover),⁵⁴ dejando establecido entonces, que para mover-persuadir el espíritu de los observadores, la imagen debía deleitar. Lógicamente la *delectatio* tenía sus peligros, por tanto Paleotti sistematizó la idea articulando su triple categorización del deleite: el deleite sensorial estaba relacionado con los colores, las formas, las figuras y todo lo atingente a la apariencia; el deleite de la razón tenía un sustento mimético aristotélico, a mayor perfección mimética, mayor placer; y finalmente estaba el deleite espiritual. Según el teólogo solamente las imágenes cristianas tenían la capacidad de satisfacer los tres grados de delectación.⁵⁵ Lo cierto es que finalmente la “palabra pintada” podía y debía ser tan elocuente como la palabra dicha o escrita.⁵⁶

51 Martínez-Burgos García, “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”, 92.

52 Véase “Concilio de Trento” en Enciclopedia Católica *on line*. Un interesante análisis sobre la teología de la imagen puede consultarse en Lidia Salviucci Insolera (ed.), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. “Per istruire, ricordare, meditare e trarre frutti”* (Roma: Artemide, 2016).

53 González García, *Imágenes sagradas y predicación visual*, 321.

54 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Italia: Fondazione Memofonte onlus Studio per l’elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 1581), Libro I, Cap. XXI “Dell’officio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori”.

55 Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*.

56 Uno de los textos clave para abordar el vínculo del arte pictórico con la retórica y la oratoria clásica es el de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982).

Siguiendo con su política de control, el Concilio de Trento prohibió

que se sitúen en las iglesias imágenes que inspiren un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere además que se evite toda impureza y que no se de a las imágenes caracteres provocativos.⁵⁷

Para lograr su cometido, y en vista de la imperiosa necesidad de establecer un vínculo de colaboración entre sacerdotes y artistas, el Santo Oficio de la Inquisición arraigado en la Península en la década de 1560 y establecido en México en 1571,⁵⁸ promovió la figura del veedor como persona autorizada para inspeccionar y aprobar las obras que estarían expuestas en lugares públicos y si fuera el caso, corregir o quitar las deshonestas, heterodoxas o de calidad deficiente. Francisco Pacheco fue nombrado veedor para las pinturas desde 1618,⁵⁹ y como teórico trató de depurar y codificar la iconografía sagrada, acorde a la ortodoxia indicada por la Iglesia católica. En el Libro Segundo de su *Arte de la pintura* revisó a vuelo de pájaro las enseñanzas de algunos maestros toscanos en relación con las partes que componen la pintura, pero se detuvo en Lodovico Dolce, cuyo escrito consideró “más breve y sustancial”.⁶⁰ A continuación retomaré algunos postulados de Dolce que subyacen en el concepto de *decorum* de Pacheco.

Para Dolce la invención comenzaba con la preparación del artista para enfrentar el tema, por eso consideraba necesario conversar con personas instruidas, estudiar y hacer lecturas que permitieran prefigurar mentalmente el asunto, previamente a la *dispositio* que equivalía a la plasmación del boceto o al *disegno* de la composición, siguiendo los principios de *ordine* (orden) y *convenevolezza* (decoro). La *elocutio* era la parte final encomendada completamente al pincel y a la habilidad del artífice, mediante el despliegue y plasmación de tonalidades, luces, sombras, texturas, etc.⁶¹ Siguiendo el esquema del veneciano, Pacheco subdividió la invención en “noticia, caudal y decoro”, el dibujo (*disegno*) a su vez incluía la “buena manera, proporción, anatomía y perspectiva” y el colorido abarcaba la “hermosura, suavidad y relieve”. En las sucesivas explicaciones que ofreció Pacheco acerca del decoro, los términos “decencia y honestidad” estaban siempre presentes, unidos a otra serie de virtudes morales como prudencia, justicia y dignidad. Luego de una larga perorata concluyó que “el decoro consiste en tres cosas: hermosura, orden y decente atavío”,⁶² de donde podemos deducir que si bien el germen de la decencia y honestidad de las imágenes debía estar instalado en la invención, en las sucesivas etapas de elaboración de la obra (*dispositio/disegno* y *elocutio/colorito*) era donde debía materializarse mediante el orden y conveniencia de la composición, en coherencia con el asunto representado, y con la hermosura, honestidad y decencia de los personajes, de sus ropajes y del entorno.

57 Enciclopedia Católica *on line*.

58 Rubial García, *La iglesia en el México colonial*, 250.

59 González García, *Imágenes sagradas y predicación visual*, 314.

60 Pacheco, *El arte de la pintura*, 281.

61 Dolce, *Diálogo de la pintura*, 125-133.

62 Pacheco, *El arte de la pintura*, 294.

En el ámbito novohispano las primeras recomendaciones relacionadas con el decoro y decencia de las imágenes se remontan al I Concilio Provincial Mexicano, convocado por fray Alonso Montúfar en 1555, cuyas Constituciones Sinodales se publicaron el año siguiente, incluyendo un capítulo dedicado a la pintura.

CAPITULO XXXIV

Que no se pinten imágenes, sin que sea primero examinado el pintor, y las pinturas que pintare.

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes, que a las personas simples pueden causar errores, como son abusiones de pinturas e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en las otras proveer en esto, por causa que los Indios sin saber bien pintar ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe; por ende *Sancto approbante* Concilio, instituímos y mandamos que ningún español, ni indio, pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro Arzobispado y Provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado y se le de licencia por nos o por nuestros provisores para que pueda pintar, y las imágenes que así pintare sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces en el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere; y mandamos a los nuestros Visitadores, que en las Iglesias y lugares píos que visitares, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles; asimismo las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas, específicamente en los altares, u otras que se sacan en las procesiones, las hagan poner decentemente.⁶³

Lo anterior sugiere que todo lo relacionado con la pintura quedaba bajo el poder y control de la autoridad eclesiástica; probablemente, como señaló Toussaint, esa excesiva intromisión del clero llevó a los pintores a buscar estrategias para salvaguardar su autonomía y por ello promovieron la promulgación de las ordenanzas para su gremio, asunto que se concretó en 1557, solo dos años después de la celebración del Primer Concilio.

En el II Concilio Provincial, celebrado en 1565, no hubo novedades con respecto a las imágenes, pero su importancia radica en que se juró obediencia a los decretos del Concilio de Trento. El III Concilio Provincial se celebró en 1585, siguiendo la tradición de los concilios toledanos, el edicto de apertura convocó y exhortó a los fieles y corporaciones que tuvieran algún asunto de interés común, a presentarlo ante el sínodo; como respuesta un nutrido torrente de peticiones, quejas y denuncias se presentaron bajo el título de *memoriales*.⁶⁴

Entre la multitud de temas tratados, el día 7 de agosto, Pedro Rodríguez, veedor del arte de la pintura, presentó un *memorial* ante el sínodo; en el breve texto Rodríguez mencionó que:

63 Alonso de Montúfar, *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México...* (México: Imprenta del Superior Gobierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769), 92.

64 Alberto Carrillo Cázares (ed.), *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*. Tomo I, Vol. I (Zamora: El Colegio de Michoacán - Universidad Pontificia de México, 2006).

el virrey don Luys de Velasco, después de celebrado y publicado el concilio tridentino, viendo la poca reverencia que en esta tierra en algunas partes se tenía a las ymágenes de nuestro Señor y de sus santos, por ser mal pintadas o entalladas o esculpidas, y hechas de manos de yndios, que no solamente no provocaban devoçion, sino antes escarnio y menospreçio, nos mandó a mí y a Pedro Robles, veedores de dicha arte, que visitásemos todas las cosas pintadas, y que de allí adelante se pintasen, de ymágenes de nuestro Señor y de sus santos, para que las malhechas y que no fuesen deçentes, se deshiziesen y no se husase dellas, y para ello también mandó publicar sus edictos y çensuras el ilustrísimo arçobispo que entonces era desta ciudad, para que todos truxesen a manifestar las ymágenes que tuviesen, y para este efecto fue nombrado y señalado el ilustrísimo señor obispo que al presente es de Guaxaca, don fray Bartolomé de Ledesma, ante quien se traían, y con acuerdo y parecer se deshazían, desatavan y enterravan las ymágenes malhechas, y todo esto no a aprovechado ni a sido bastante rremedio para que dexen muchas personas que lo tienen por ofiçio y granjería, y así españoles como yndios, mulatos y mestizos, de hazer las dichas ymágenes y pinturas y esculturas ynperfectas y mal fabricadas, las quales llevan a vender fuera desta çiudad, y otras hechuras se venden dentro en ella en las plaças y tianguetz y almonedas, y aun se apregonan, que es cosa de grande yrreverencia y desacato y proyvda, para que no se puedan vender sino adentro de la yglesia, después de vistas y exsaminadas, y porque muchos a quien se an tomado las ymágenes malechas, se an quejado en la rreal audiencia desta çiudad, para que esto no sea estorbo de executar una cosa tan justa y santa, conviene que vuestras señorías ilustrísimas lo provean y hordenen y manden (*sic*).⁶⁵

El alegato de Rodríguez, que también hacía referencia a los sátiros y otros animales que se ponían en los frisos de los retablos, a los ángeles y serafines que se colocaban en las cabeceras de las camas, a las cruces e imágenes de san Anton que se ubicaban en escaleras y rincones de las casas como guardapolvos y a las esculturas de pasta de caña de maíz que se hacían en algunos obradores de la ciudad, hacía gala de un profundo sentido del decoro de la imagen sacra y de sus usos. Los hechos que denunció el veedor dejaban entrever su desaprobación y la de su gremio frente a la forma en que se producían las imágenes, a los sujetos que las realizaban, en especial indios y otras personas no capacitadas en el oficio, y a los métodos de comercialización. Rodríguez pidió penas de excomunión y censuras para quienes vendieran imágenes que no hubieran sido previamente examinadas, y recomendó que la venta sólo pudiera hacerse en las iglesias después de obtener la aprobación del veedor nombrado para dicho menester.⁶⁶ Transcurrieron más de tres décadas para que las resoluciones del III Concilio Provincial fueran impresas por el arzobispo Juan Pérez de la Serna, en el año de 1622; en el Libro III, Título XVIII, relativo a las reliquias y a la veneración de los santos en los templos, se expresó, en parte, la sanción relativa a los asuntos presentados por Rodríguez:⁶⁷

Para que el pío y loable uso de reverenciar las sagradas imágenes obre en los fieles christianos el efecto para que fueron instituydas, conviene a saber: memoria, veneración, y imitación de los sanctos, conviene mucho que no aya en ellas cosa alguna indecente y que sea impedimento de la devoçion. Por tanto en conformidad del sancto conçilio tridentino se manda que de aquí adelante ningún pintor, assi español, como indio, haga retablos o pinte imágenes para alguna iglesia deste arçobispado y provincia, sin ser primero examinado por el prelado o su provissor, so pena de que pierda la hechura de la imagen que fabricare o pintare, y a los visitadores se encarga que las imágenes que hallaren de historias apócrifas o indecentemente entalladas o pintadas, las mande quitar y poner otras, quales conviene, en su lugar (*sic*).⁶⁸

65 Carrillo Cázares, *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano*, 189-190.

66 Carrillo Cázares, *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano*, 190.

67 Martínez Ferrer, *Decretos del concilio tercero provincial mexicano*, 532-543.

68 Martínez Ferrer, *Decretos del concilio tercero provincial mexicano*, 538.

Como puede notarse se reafirmó la necesidad de examinar a los pintores que iban a realizar obras de tema religioso y se insistió en el asunto de la decencia y decoro de las imágenes, pero no se decretaron sanciones de la envergadura propuesta por Rodríguez. Un asunto interesante que no debemos pasar por alto, es que no se impidió la participación de los indígenas en el arte; resulta llamativo que al decir que “ningún pintor, assi español, como indio, haga retablos o pinte imágenes (...) sin ser primero examinado por el prelado o su provissor”, aparentemente se está dando competencia y jurisdicción al provisorato de indios.

El III Concilio Provincial insistió también en la realización de visitas pastorales, estas incluían la revisión de las imágenes, labor que recaía en los obispos que durante las visitas tenían acceso a todas las iglesias, ermitas y capillas de las poblaciones dependientes del prelado y podían verificar directamente el estado material de la fábrica y el ajuar eclesiástico. La revisión y eventual corrección, expurgación o prohibición de las imágenes era competencia directa de los veedores, podemos suponer que la iglesia y el gremio colaboraron en esta función durante el periodo comprendido entre 1557 y 1595 aproximadamente, temporada en la que el gremio de pintores se rigió por sus ordenanzas.⁶⁹ Para la fecha de publicación del III Concilio, las ordenanzas del gremio de pintores ya habían caído en desuso.

El arzobispo Pérez de la Serna fue muy crítico frente a la situación de descontrol que se vivía en Nueva España durante las primeras décadas del siglo XVII; según Moyssén, en ese “mundo cerrado” que era la sociedad novohispana, donde se ejercía un férreo control sobre las personas, al arzobispo le causaba indignación la forma en que procedían los pintores, consecuentando el gusto de sus clientes, o cumpliendo sus propios caprichos al pintar historias apócrifas y mentirosas.⁷⁰ No debe extrañar pues, que en 1618, reprobando el libertinaje en la vida de los habitantes de la Ciudad de México, el arzobispo de la Serna dispusiera mediante un edicto “Que todas las imágenes sagradas se registrasen, y que para delante no se pudieran tener sin que un pintor de práctica y experiencia las aprobase”.⁷¹ Para concretar el edicto, según consta en una carta fechada el 20 de julio de 1619, buscó el apoyo del respetable pintor Baltasar de Echave Orio, quien en la respuesta al arzobispo expresó un pulcro sentido de la propiedad y decoro de las imágenes, además de sus inquietudes acerca de lo sagrado y lo profano en la pintura;⁷² ambos, el religioso y el pintor, coincidían en la preocupación por la ortodoxia que debía seguirse en la práctica de la pintura.

69 Según Toussaint la última mención de veedores de pintura localizada en las Actas de Cabildo corresponde al año 1595 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 38.

70 Xavier Moyssén, “Basilio de Salazar, un pintor del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No.46, (1976): 53.

71 Moyssén, “Basilio de Salazar, un pintor del siglo XVII”, 53.

72 Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México: Azabache, 1992), 107. Véase también Sigaut, “Pintores indígenas en la ciudad de México”, *Historias* No. 37 (1997), 139.

En vista de todo lo anterior se puede suponer que la idea de decoro y el sentido de propiedad de las imágenes expresado por las autoridades eclesiales, divulgado mediante decretos y edictos, y perseguido mediante una serie de normas y regulaciones ejecutadas por el clero junto con los pintores más reconocidos, se instaló paulatinamente en el imaginario de la sociedad novohispana mediante una serie de codificaciones que llegaban al grueso de la población a través de la doctrina, de los sermones y de las obras artísticas que circulaban en el virreinato. Podemos sugerir, por tanto, que un conjunto de estrategias discursivas eran patrimonio compartido entre artistas y comitentes, los primeros las utilizaban como claves creativas y los segundos como claves para la lectura y el deleite, dando como resultado el surgimiento de una relación empática entre los artistas y el contexto de recepción.

A lo largo de la centuria décimo séptima se sucedieron en Nueva España más de veinte virreyes, algunos de los cuáles reunieron en su persona la dignidad de arzobispo y virrey. El cambio dinástico acontecido luego de la muerte de Carlos II en el año 1700, suscitó un conflicto político de grandes dimensiones. La paz se firmó en 1713 mediante el Tratado de Utrech que puso fin a la Guerra de Sucesión, consecuentemente los Borbon se afirmaron en el trono español y la monarquía fue despojada de algunos de sus territorios; conservó las Indias, pero perdió los Países Bajos y los reinos italianos, lo que ocasionó que se viera debilitada frente a los adversarios y con un poderío en franco declive.

El panorama del virreinato novohispano al final de la décimo sexta centuria no era muy halagüeño: la prosperidad económica estaba amenazada por la disminución de la fuerza de trabajo indígena y por el desempleo y la vagancia en la que había caído una parte de la población; la sociedad estaba al amparo de una religiosidad común pero con una administración religiosa seriamente fracturada por las discrepancias entre el clero regular y el secular. Desde el punto de vista racial, toda la maquinaria política y económica novohispana estaba tratando de hacer frente a una de las sociedades más diversificadas y complejas del mundo. Las calamidades que asolaron a la Ciudad de México durante la segunda década del siglo llevaron aparejado un largo periodo de reconstrucción y la economía que había experimentado un crecimiento sostenido desde el último tercio del siglo XVI, según algunos estudiosos cayó en una depresión de la cual no pudo recuperarse. En este escenario bocetado a grandes rasgos se desplegó la intensa producción artística que se abordará en los siguientes capítulos.

La gran movilidad que se verificó dentro de la monarquía hispánica y que tuvo a México como un punto intermedio entre Asia y Europa, generó un intenso tráfico de rasgos culturales y artísticos,⁷³ de manera que los artistas de la Ciudad de México tuvieron frente a sus ojos las muestras viajeras de fragmentos del mundo. Sujetos a una *pietá* barroca,⁷⁴ que se debatía entre la *delectatio* y el *decorum*, los artistas al igual que los predicadores tuvieron la necesidad de establecer estrategias discursivas eficaces. La consolidación de una clase comerciante que se abría ruta hacia el norte por el camino de la plata y hacia el sur, con la explotación de añil y la grana cochinilla, implicó el surgimiento de nuevos mecenas, a los cuales también tuvieron que hacer frente los artistas del momento.

¿Qué diferenciaba al último cuarto del siglo XVII de otros periodos? Por un lado, la idea de Toussaint de que durante ese periodo sobrevivieron múltiples tendencias en la pintura novohispana, “las de cada pintor casi”,⁷⁵ sugiere que se verificó un proceso de transformación y experimentación en la pintura, auspiciado por diversos factores. Por otro lado, como señaló Paula Mues Orts, los pintores agremiados de la Ciudad de México rechazaron la pasividad y buscaron, igual que sus pares españoles, el ennoblecimiento de su arte.⁷⁶ Los artistas más prestigiosos pudieron ensayar nuevas formulaciones plástico-teológicas, como Villalpando en las catedrales de México y Puebla, experimentando nuevas soluciones formales y materiales.⁷⁷ El trabajo de estos artífices sin duda habrá impactado a los demás artistas del virreinato, incluso a los más modestos y en ese marco es justamente donde se desarrolló el trabajo de los Arellano. Pero este es apenas el telón de fondo, detrás de cual la vida cotidiana y la vida artística se retroalimentaban y transformaban constantemente. En los siguientes capítulos cerraré la lente sobre los Arellano, para ingresar a su sistema productivo y a su mundo cotidiano.

73 Véase Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

74 Fernando de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* (Barcelona: UIB, 2007).

75 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 136.

76 Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008).

77 Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”. En *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, eds. Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (México: BANAMEX/Organización de los Estados Americanos/Banco de Crédito del Perú, 2004), 207-251.

2. Aproximación documental para la construcción de una biografía artística

La problemática que rodea a los Arellano es compleja en muchos sentidos. El asunto más obvio se refiere a la falta de referencias precisas acerca de la identidad de cada uno de los pintores, incluso de la identidad racial. La mayor parte de las obras consignadas hasta la fecha están firmadas solamente con el apellido, lo que ha generado incertidumbre acerca de los nombres de pila de los artistas y de la datación de las pinturas. Entre las obras conocidas sólo dos están firmadas por Antonio de Arellano, tres por Manuel de Arellano y seis por El Mudo Arellano. La historiografía es un tanto errática, los únicos datos coherentes se refieren a Antonio de Arellano y Manuel de Arellano; adicionalmente hay menciones sobre un José de Arellano¹ y un Teódulo Arellano,² de los cuales hasta la fecha no se ha aportado evidencia real. Sumado a lo anterior, numerosas obras signadas simplemente con el apellido se atribuyeron a Manuel de Arellano, bajo la suposición de que fue el pintor más hábil de la familia. Para lograr una aproximación certera a la identidad de estos artífices, este capítulo busca:

- Ordenar los datos historiográficos para hacer una lectura coherente que sirva como marco referencial.
- Compilar, complementar y articular las noticias documentales existentes hasta el momento para establecer la genealogía de los artífices, además de revelar información concerniente a su actividad artística.
- Con base en la genealogía establecida, bocetar el panorama generacional en el que se formaron y trabajaron Antonio y Manuel de Arellano.

Todo ello permitirá vislumbrar las condiciones sociales, corporativas y económicas de producción artística en las que estaban inmersos los Arellano. El ordenamiento genealógico y cronológico, analizado a la par de las obras registradas, servirá como pauta para proponer en el capítulo tercero, un esquema sobre las etapas del obrador de los Arellano.

¹ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico "1874"* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1987), 103.
² Leopoldo Orendain, *Pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Guadalajara: Jalisco en el arte, s/f.) 49.

2.1 Los Arellano en la historiografía

En el año de 1777, el bachiller Juan de Viera redactó una *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, construyendo una pormenorizada imagen de la capital del virreinato durante la segunda mitad del siglo XVIII.³ Viera fue un fino observador del arte, a lo largo de su descripción resaltó la riqueza artística de México y justo antes del epílogo incluyó una “Razón de pintores célebres de la América”; la lista de cuarenta y tres artistas está dividida en dos, en la primera parte menciona a treinta y un pintores, entre los que aparece Arellano, a secas.⁴ Esta es la mención más antigua de un pintor de apellido Arellano en la historiografía. Además Viera mencionó a un pintor llamado “El mudo D. José”, de quien desafortunadamente no ofreció más información. Gonzalo Obregón, en el prólogo a la edición de 1952, sugirió que Viera tuvo familia en Puebla y que posiblemente pasó parte de su vida en aquella ciudad, puesto que en su nómina menciona a numerosos pintores originarios o activos en Puebla de los Ángeles como Carnero y Magón, cuyas obras habrá visto en sus iglesias. En lo tocante a Arellano, Obregón comenta que “puede ser José Arellano, Antonio Arellano o Miguel Arellano, los tres pintores poblanos”;⁵ aunque no abunda más en este punto, queda claro que supone que Viera observó directamente las pinturas firmadas por Arellano en Puebla.

Las siguientes menciones corresponden a la segunda mitad del siglo XIX, época en la que se estaba conformando la Galería de pintura mexicana de la Academia de San Carlos, extraordinaria oportunidad en la que los estudiosos pudieron ver obras de diversos artistas, reunidas en un mismo espacio. En *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, escrita en 1862, pero publicada diez años después (1872), José Bernardo Couto, gran conocedor y defensor de la pintura mexicana, mencionó a un pintor llamado Manuel de Arellano, y lo ubicó en el mismo periodo que los Rodríguez Juárez.⁶ Si bien los comentarios sobre su producción artística fueron escuetos, no deja de ser destacable que alguien con tanto conocimiento y fina apreciación artística se haya detenido en la obra de este pintor.

Hacia esos mismos años apareció la *Reseña Histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, de Rafael Lucio.⁷ Al observar el estado de las pinturas reunidas en la Galería de la Academia y la situación de abandono de las que aun permanecían en las iglesias, Lucio lamentaba que otros más instruidos que él no hubieran hecho un estudio profundo de la pintura

3 Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México, Corte y Cabeza de toda la América Septentrional, que a instancia de un amigo bosquejó...*, (México-Buenos Aires: Guaranía, 1952).

4 Viera, *Breve y compendiosa narración*, 106.

5 Viera, *Breve y compendiosa narración*, 122.

6 José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Juana Gutiérrez Haces (Introd.) y Rogelio Ruiz Gomar (Notas) (México: CONACULTA, 2003), 96.

7 Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII* (México: Imprenta de J. Abadiano, Calle de las escalerillas Num. 13, 1864). Consultado Harvard College Library, www.hathitrust.org, 13 de Marzo de 2015.

mexicana, ya que seguramente la mayoría de las obras que él estaba viendo, desaparecerían pronto.⁸ El autor aclaró que sus referencias se limitarían a los artistas cuyas obras observó directamente; después de comentar el trabajo de los pintores que según él tenían mérito artístico suficiente, elaboró una “Lista de los pintores mexicanos en los siglos XVII y XVIII”, en la que mencionó a “Arellano” a secas, sin dar mayor referencia.⁹ Otros nombres incluidos en la lista fueron Alvarado, Antonio Delgado, Nicolás Fuen Labrada, Sebastián López Dávalos, además de muchos otros cuyas obras, como bien sospechaba Lucio, no sobrevivieron al paso de los años.

El *Album artístico 1874*, de Bernardo Olivares Iriarte, se inspiró en el trabajo de Bernardo Couto; aunque el texto no versa propiamente sobre el estudio de la pintura, incluye un “Catálogo de pintores de quienes se han visto obras en esta ciudad de Puebla”; en la lista aparece un José Arellano, pintor de quien no aportó más información.¹⁰ Es probable que Gonzalo Obregón haya tomado de esta fuente la referencia acerca de un supuesto pintor poblano llamado José de Arellano.¹¹ Hoy sabemos que Olivares había terminado un primer *Álbum Artístico* ya en 1855,¹² adelantándose a los trabajos de Rafael Lucio y del mismo Bernardo Couto. El *Álbum* de 1855 fue dado a conocer por Kelly Donahue-Wallace en 2014; en palabras de la investigadora, a diferencia del de 1874, el primer *Álbum* estaba estructurado de acuerdo a un programa muy claro que se concentraba en la biografía de artistas poblanos activos entre 1750 y 1855.¹³ Si el *Álbum* de 1855, inédito hasta la actualidad, fue la base para el de 1874, se puede inferir que el “José Arellano” mencionado por Olivares, fue un pintor activo en la segunda mitad del siglo XVIII, como más tarde quedará demostrado.

En 1884, Agustín Fernández Villa, en *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México: y algo sobre escultura*, aportó un “Catálogo de los pintores de la antigua escuela mexicana”, en el que también incluyó a un José Arellano.¹⁴ Manuel G. Revilla, en *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, publicado en el año de 1893, mencionó junto con Juan Correa a un José Arellano, aunque en su propia anotación se refiere al pintor simplemente como Arellano, sin dar referencia alguna.¹⁵ Aparentemente ambos están repitiendo lo dicho por Olivares.

8 Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana*, 4.

9 Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana*, 10.

10 Olivares Iriarte, *Álbum artístico “1874”*, 103.

11 Viera, *Breve y compendiosa narración*, 122.

12 Kelly Donahue-Wallace, “Otro Álbum artístico de Bernardo Olivares”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, No. 105 (2014): 187-214.

13 Kelly Donahue-Wallace, “Otro Álbum artístico”, 194.

14 Agustín Fernández Villa, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México: y algo sobre escultura* (México: P. Gómez e Hijos, 1884), 56.

15 Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893), 105.

Los autores de las primeras décadas del siglo XX se limitaron a repetir las noticias existentes hasta el momento en relación con los Arellano, sin aportar nueva información. Francisco Diez Barroso en *El arte en Nueva España*, de 1921, nombró a Manuel Arellano junto con Mateo Gómez y Ambrosio del Pino, de quienes dice “existen algunos retratos, muy medianos, en el Museo Nacional”.¹⁶ Francisco Pérez Salazar, en *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la Época Colonial*, publicado en 1923, mencionó a un pintor llamado Miguel Ramírez de Arellano, español, hijo de Antonio Ramírez de Arellano y María de Galves, quien se casó en la ciudad de Puebla con Teodora Ruiz, el 3 de mayo de 1735.¹⁷



Agustín Velásquez Chávez, en *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, publicado en 1939, fue el primero en ofrecer un panorama más complejo alrededor de los Arellano, al plantear la existencia de varios artistas con el mismo apellido: Manuel de Arellano (citado por Couto), Antonio F. Arellano, Miguel Ramírez de Arellano (citado por Pérez Salazar) y José de Arellano, de quien él mismo tuvo noticias, puesto que existe una pintura con su firma en la colección Lamborn del Museo de Arte de Filadelfia.¹⁸

En la pintura del Museo de Filadelfia (Fig. 1) actualmente no se aprecia el nombre José, sin embargo la fecha “1774” es perfectamente legible.

Fig. 1. *San Ignacio de Loyola, Arellano*, 1774. Óleo sobre lámina, 34.6 x 26.7 cm. Philadelphia Museum of Art, The Dr. Robert H. Lamborn Collection.

Retomando a Couto, Velásquez Chávez describió con mayor detalle al pintor Manuel de Arellano, situándolo como contemporáneo de Antonio Rodríguez y reproduciendo una de sus obras firmada en 1708: *Retrato del Señor Don Diego Francisco Castañeda*.¹⁹ También mencionó otra pintura firmada Arellano, f. Año de 1695: *San Francisco y san Antonio*, ubicada en la iglesia parroquial de Coyoacán.

¹⁶ Francisco Diez Barroso, *El arte en Nueva España* (México: Cia. Mexicana de Artes Gráficas, 1921), 297.

¹⁷ Francisco Pérez Salazar, “Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la Época Colonial”, *Memorias de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”*, Vol. 41, p.217-302 (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1923), 268.

¹⁸ Agustín Velásquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, 12 y 201-202.

¹⁹ Velásquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, 201.

Abelardo Carrillo y Gariel en *Autógrafos de pintores coloniales*, publicado en 1953,²⁰ aprovechó las noticias y documentos que le proporcionó Manuel Toussaint, cuyo manuscrito de *Pintura Colonial en México* ya estaba concluido desde 1934. Carrillo y Gariel dio referencias de dos pintores de apellido Arellano, Antonio y Manuel, de quienes registró los autógrafos correspondientes. De Antonio registró una firma procedente del aprecio de pinturas que quedaron por la muerte de Pedro de la Calzada, fechado en 1699 y otra localizada en un escrito no referenciado, mientras que la firma de Manuel procede de un documento no identificado. También consignó la firma “Arellano” procedente de tres pinturas: *Milagro del anillo*, hoy en el Museo Nacional de las Intervenciones de Churubusco (1692), *San Jerónimo*, actualmente en el Museo Regional de Guadalajara (s/f) y *San Felipe Neri predicando ante sus discípulos* (s/f), ubicado en el Templo de la Profesa que presenta dos firmas, Arellano y Delgado, esta última también consignada por Carrillo y Gariel.²¹

El texto que recogió y sistematizó la mayor cantidad de datos sobre los Arellano es el de Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, publicado apenas en 1965.²² El autor consignó datos documentados sobre Antonio y Manuel de Arellano, relativos a la participación en el gremio de pintores y algunos aprecio realizados entre 1692 y 1721, ofreció también una lista de obras y consiguió fijar un periodo de actividad para los pintores: el de Antonio entre 1693 y 1711 y el de Manuel entre 1692 y 1722. Las obras que Toussaint consignó son *San Francisco y Santo Domingo a los lados de la Cruz*, firmada sólo con el apellido, ubicada en el claustro del convento dominico de Coyoacán y *Retrato de don Diego Francisco Castañeda*, firmado por Manuel de Arellano en 1708, misma que ya había sido consignada por Velázquez Chávez. Mencionó también una *Purísima* citada en el catálogo de la colección Barrón; las pinturas de la sacristía de la iglesia de Tepepan, firmadas en 1721; un *San Pedro*, de la colección Sáenz; el *San Jerónimo*, del Museo Regional de Guadalajara, y dio noticias de un *Éxtasis de San Pedro Pascual* firmado por Manuel en 1720, supuestamente ubicado en el convento de la Merced.

El periodo de actividad de ambos pintores lo llevó a suponer que tal vez Antonio era el padre de Manuel y aunque no logró comprobar dicha filiación, basándose en la observación de las firmas sugirió que eran al menos familiares. Toussaint centró la discusión en estos dos pintores, Antonio y Manuel, y puso en duda la existencia del pintor José de Arellano citado por Olivares en su *Álbum artístico*, sin tomar en cuenta las noticias de Agustín Velázquez Chávez, lo que no debe llamar la atención puesto que cuando Toussaint terminó su manuscrito de *Pintura Colonial en México*, en el año de 1934, *Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana*, aun no había salido a la luz.

20 Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, 27-28.

21 Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, 28.

22 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145. El manuscrito fue concluido en 1934, su publicación fue póstuma.

La información proporcionada por Agustín Velázquez Chávez nos permite sugerir que el José de Arellano citado por Olivares, por Fernández Villa y por Gonzalo Obregón en las notas a la nómina de pintores de Viera, fue un artista activo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuya única obra conocida se resguarda en el Museo de Arte de Filadelfia (Fig.1). En cuanto a Miguel Ramírez de Arellano, pintor poblano mencionado por Pérez Salazar, no se han registrado obras, por tanto desconocemos su rúbrica. Sin embargo, debido a la temporalidad (se casó en 1735), al apellido Ramírez y a los datos genealógicos que discutiremos en el apartado siguiente, supongo que no tienen relación con los Arellano de finales del siglo XVII. Por último, Antonio F. Arellano, citado por Revilla y por Fernández Villa, posiblemente sea el mismo Antonio de Arellano al que aludieron Toussaint y Carrillo y Gariel, cuya firma fue localizada en pinturas y en documentos.

En 1960 se publicó *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, por Leopoldo Orendain, quien aportó el nombre de otro pintor: Teódulo Arellano.²³ En una nota muy escueta al autor afirmó que en la Basílica de Zapopan hay “14 cuadros al óleo referentes a la vida de la Virgen María, hechos en 1760 por encargo del Bachiller don José Antonio Bravo de Gamboa”, lastimosamente el autor no brindó la referencia del documento. Debo resaltar el hecho de que las pinturas, publicadas en el catálogo de la Pinacoteca del Convento Franciscano de Zapopan en 2008, con prólogo de Arturo Camacho Becerra,²⁴ y que tuve oportunidad de examinar de forma directa en el 2013, están signadas únicamente Arellano.

En 1982, Eduardo Báez Macías aportó un dato importante en su libro sobre el *Hospital de Jesús*, al mencionar la participación de Antonio de Arellano en la elaboración de un retablo en 1685.²⁵

La última noticia sobre otro pintor de apellido Arellano, consta en *Juan Correa. Su vida y su obra*, publicada en 1985, y tiene que ver con la existencia de otro pintor de apellido Arellano, “el Mudo”, cuya firma fue localizada en el Museo de Antequera, España, en dos pinturas de la serie de la vida de la Virgen María, *La circuncisión y Tránsito de la Virgen*; las demás pinturas de la serie están firmadas por Juan Correa.²⁶ Por la época, la cercanía con el pintor Juan Correa y por las características formales de las pinturas, probablemente el Mudo Arellano fue un pintor de finales del siglo XVII o inicios del XVIII; este dato, sin embargo, agregó mayor incertidumbre a la que ya existía en torno a los pintores. Posteriormente se fueron sumando hallazgos documentales sobre Antonio y Manuel de Arellano exclusivamente. En el Tomo III de *Juan Correa. Su vida y su obra*, publicado en 1991, se dieron a conocer documentos relacionados con el gremio de pintores en los que aparece Antonio de Arellano, además de algunos avalúos realizados en

23 Leopoldo Orendain, *Pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII*, 49.

24 *Catálogo de la Pinacoteca del Convento de Zapopan* (Guadalajara: Medios de Comunicación Social/Ocho columnas/Universidad Autónoma de Guadalajara, 2008).

25 Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción* (México: UNAM-IIE, 2010), 71.

26 Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Tomo II (México: UNAM, 1985), 68. Del Mudo Arellano también hay tres pinturas de temas pasionarios en la iglesia de Jilotepec, Estado de México; agradezco esta noticia a Rogelio Ruiz Gomar.

conjunto entre Juan Correa y Antonio de Arellano, datos que permitieron precisar aun más su periodo de actividad y su círculo de acción.²⁷

El siguiente trabajo que aportó datos sobre estos pintores fue el de Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada. Historia de un proceso inquisitorial, 1692”, publicado en 1998, que tomó como base una causa inquisitorial seguida al pintor Miguel Gerónimo de la Cruz por la elaboración de pinturas de fábulas, pleito en el que Antonio y Manuel de Arellano estuvieron involucrados.²⁸

Por su parte, Rosa María Uribe en su tesis de maestría en Historia del Arte, presentada ese mismo año,²⁹ registró las pinturas de la sacristía de la iglesia de Tepepan firmadas por Arellano, de las cuáles ofreció datos escuetos. En cuanto a la identidad de los pintores, se limitó a reiterar la información publicada por Toussaint.³⁰ Seis años después la misma autora en “Una aproximación al estudio de los pintores Arellano”, mencionó los testamentos de Antonio y Manuel de Arellano, localizados por Rogelio Ruiz Gomar; aunque Uribe no estudió a profundidad los documentos, confirmó la hipótesis planteada por Toussaint de que Antonio y Manuel fueron padre e hijo.³¹

Ilona Katzew, en *La pintura de castas*, de 1994, también le dedicó breves reflexiones a los miembros de la familia Arellano, puesto que el grupo de pinturas de mestizaje más antiguo del que se tiene registro, corresponde justamente a Arellano, asunto que pone el acento en otra cuestión nodal para el estudio de estos artífices: los géneros pictóricos. Katzew registró cuatro pinturas que ya habían sido consignadas previamente: *Diceño de mulata*, del Denver Art Museum; *Diceño de mulato*, paradero desconocido; *Diceño de Chichimeco, natural del partido del parral* y *Diceño de Chichimeca, natural del partido del parral*, estas dos últimas del Museo de América, de Madrid. Katzew dirigió la discusión hacia el discernimiento de la autoría de las obras basándose en el análisis visual, atribuyendo la autoría de la serie a Manuel de Arellano.³²

En *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, publicada en 2008, Paula Mues Orts dio a conocer un documento sobre una donación que hizo el gremio de pintores y doradores en el año de 1704 para apoyar la Guerra de sucesión, en el que Antonio y Manuel de Arellano aparecen registrados.³³

27 Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Cuerpo de documentos, Tomo III (México: UNAM, 1991).

28 Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada. Historia de un proceso inquisitorial”, *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal (México: UNAM-IIE, 1998), 273-315.

29 Rosa María Uribe Rivera, *Tepepan, arte e historia*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, FFL-UNAM, 1998.

30 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145.

31 Rosa María Uribe, “Una aproximación al estudio de los pintores Arellano”, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, eds. Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (México: UNAM-IIE, 2004), 225-238.

32 Ilona Katzew, *La pintura de castas*, 15.

33 Paula Mues Orts, *La libertad del pincel*, 221.

La mayor cantidad de referencias documentales acerca de Manuel de Arellano están consignadas en los *Catálogos de documentos de Arte* publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, particularmente el número en que se abordan los protocolos del Archivo General de Notarías (testamento, dos contratos de obra y el recibo de los bienes del difunto por parte del mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro).³⁴

Como puede notarse en esta revisión a la que sólo deben sumarse algunos artículos relacionados con temas específicos y fichas de cuadros publicados en algunos catálogos, las noticias acerca de los Arellano son escuetas y no logran despejar las dudas acerca de la identidad de los pintores, de sus filiaciones artísticas, sus clientes y su red profesional, sin embargo demuestran su presencia e importancia en relación con el ámbito artístico novohispano. Otro asunto que merece mención, es el hecho de que, aunque probablemente existieron otros pintores con el mismo apellido, la mayor cantidad de obras que han merecido la atención de los estudiosos desde finales del siglo XVIII, proceden de dos artífices, Antonio y Manuel, en quienes centraré la atención en los siguientes apartados.

³⁴ Silvia Bravo Sandoval y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de documentos de Arte 7. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos II* (México: UNAM-IIE, 1996).

2.2 Aproximación biográfica

2.2.1 Antonio de Arellano

Antonio de Arellano, hijo de Francisco de Arellano y de Andrea de Sandoval, fue bautizado el 7 de junio de 1638 en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México; el sacramento se registró en el libro de españoles.³⁵ El 21 de mayo de 1657, en la misma iglesia y a la edad de dieciocho años, Antonio contrajo matrimonio con Leonor de Zamora,³⁶ y dos años después, en 1659, bautizó a su primera hija, María Arellano Zamora;³⁷ según se anotó en el libro de bautismos de españoles.

Sólo dos años después, el 27 de septiembre de 1661, Antonio de Arellano, viudo de Leonor de Zamora, contrajo matrimonio con Magdalena Vásquez de Monterrey en la iglesia de la Santa Veracruz,³⁸ ubicada por aquellas fechas en los linderos de la Ciudad de México. Esta segunda unión conyugal consta en el libro de “Matrimonios de castas”, sin embargo no hay anotaciones referentes a la casta de los contrayentes. Magdalena Vásquez de León, de Monterrey o de Urvina, fue hija de Joseph de León, tejedor de terciopelos, y de María de Monterrey, quien a su vez fue hija de Juan Pérez de Monterrey y de María Vásquez de Urvina; este último dato explica de dónde tomó Magdalena los apellidos Vásquez y Urvina (de su abuela materna), usando de manera indiferente como segundo apellido el paterno, De León, o el materno, Monterrey. Unos meses después de la celebración del segundo matrimonio, en la misma iglesia de la Santa Veracruz, Antonio y Magdalena bautizaron a su hijo Manuel, el sacramento se registró en el libro de bautismos de españoles.³⁹

El 7 de julio de 1685, estando enferma y en cama, Magdalena Vásquez de León otorgó al maestro pintor Antonio de Arellano, su marido, todo el poder para que después de su deceso y en su nombre, ordene su testamento.⁴⁰ Magdalena declaró que durante el matrimonio procreó

35 Anexo 2, Doc.III. “México, bautismos, 1560-1950,” index FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/N1MT-GFQ> : accessed 22 Oct 2014), Antonio De Arellano, 07 Jun 1638; citing Centro, Distrito Federal, Mexico, reference yr 1627-1639 p 320; FHL microfilm 35170.

36 Anexo 2, Doc.IV. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970,” index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9746-4851-52?cc=1615259&wc=MC3V-SM3:122580201,141333601> : accessed 16 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (Centro), Matrimonios de españoles 1646-1672, image 300 of 869.

37 Anexo 2, Doc.III. “México, bautismos, 1560-1950,” index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NKNB-WQR> : accessed 22 Oct 2014), Leonor De Zamora in entry for Maria Arellano Zamora, 04 Sep 1659; citing ASUNCION, MEXICO, DISTRITO FEDERAL, MEXICO, reference ; FHL microfilm 35172.

38 Anexo 2, Doc.V. “México, matrimonios, 1570-1950,” index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JHG3-ZZ2> : accessed 22 Oct 2014), Antonio De Arellano and Magdalena Vasques, 27 Sep 1661; citing Santa Veracruz, Mexico Ciudad, reference 2:TNFGGW; FHL microfilm 35845.

39 Anexo 2, Doc.VI. “México, bautismos, 1560-1950,” index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NY3V-FF9> : accessed 22 Oct 2014), Manuel De Arrellano Vasques, 11 Jan 1662; citing Cuauhtemoc, Distrito Federal, Mexico, reference 2:Q5RRJD; FHL microfilm 35820.

40 Anexo 2, Doc.VII. Archivo Histórico de Notarías, en adelante AHN, Notario No. 601 Nicolás Varela, 5 de enero de 1692. Este

a Manuel de Arellano, su hijo legítimo que a la fecha tenía veintidós años; declaró también para el descargo de su conciencia y para que conste, que no entregó ninguna cantidad de dote a su marido al contraer matrimonio. Seguidamente expresó su deseo de nombrar a Manuel de Arellano como único y universal heredero. El escribano dio fe de que la mujer estaba en su entero juicio y firmaron como testigos Juan Rodríguez Guzmán, Hipólito de Rioja, Gerónimo de Mendoza, Miguel de la Cruz, Isidro Velasco, presentes y vecinos.⁴¹

Pero Magdalena sobrevivió seis años más a la enfermedad que la tenía postrada en cama, ya que recién el 21 de noviembre de 1691, el maestro pintor Antonio de Arellano, dio cumplimiento a la última voluntad de su mujer, ya difunta. Magdalena quiso que le entregaran a su hermana María Vásquez de Monterrey unas enaguas de saya verde, una pollera y otros enseres de su ajuar. Compartía la propiedad de una casa baja de adobe con una de sus hermanas, la propiedad estaba ubicada frente al convento de las religiosas de san Juan de la Penitencia, en el callejón de La Palma, y colindaba con otra que Antonio de Arellano le compró a su cuñado Juan de Monterrey.⁴² Antonio ratificó la voluntad de Magdalena, nombrando como heredero universal a su hijo legítimo Manuel de Arellano, dándole la bendición para que pudiera gozar de los bienes. Firmaron como testigos del acto Antonio de Valdivia, Maestro de Cirujano, Joseph de Landecho y Diego Phelippe González.

La muerte de Magdalena Vásquez de León aconteció justo unos días antes de que estallara un escándalo relacionado con la hechura de pinturas lascivas, encargadas por el marqués de Celada, pleito en el que ambos pintores, Antonio y Manuel, estuvieron involucrados.⁴³ El responsable del encargo de doce pinturas de fábulas, según el expediente, fue un pintor llamado Miguel Gerónimo de la Cruz, posiblemente es el mismo Miguel de la Cruz que firmó como testigo en el codicilo de Magdalena. El expediente inquisitorial trabajado a profundidad por Gustavo Curiel ofrece valiosos datos acerca de los Arellano. El pleito inició cuando el pintor Tomás de Villalobos denunció que en un obrador ubicado frente al Hospital de Jesús Nazareno estaban realizando unas pinturas en las que aparecían hombres y mujeres desnudos, lo que en esa época era considerado deshonesto e indecente y contravenía completamente las normas del decoro y respeto que las imágenes debían seguir. Entre los responsables señaló en primer lugar al mencionado oficial de pintor Miguel Gerónimo de la Cruz y seguidamente a Manuel de Arellano.

documento fue mencionado por Rosa María Uribe, "Una aproximación al estudio de los pintores Arellano", 225-238. Aclaro que se trata de dos documentos diferentes, el primero es la Transcripción del poder para testar que Magdalena Vásquez de León le otorgó a Antonio de Arellano, maestro pintor (Doc.VII, 11r., 12v.); el segundo es el Cumplimiento de la última voluntad de Magdalena Vásquez de León por parte de su marido (Doc.VIII, 13v., 14v, 14 rv.).

41 De los cinco testigos, dos son pintores: Hipólito de Rioja y Miguel de la Cruz, este último es el pintor que recibió el encargo de unas pinturas de fábulas por parte del marqués de Celada en 1691.

42 Esta casa y otra "casilla de adobe maltratada" que poseía Magdalena debieron constituir sus "bienes parafernales", posesiones de la mujer que no se integran al patrimonio común de la pareja, recibidos posiblemente por testamento.

43 Gustavo Curiel, "Ovidio censurado", 273-315. El expediente completo del proceso inquisitorial se encuentra en Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición, Vol.520, Exp. 196, fs.310v.-311r., y Vol 526, exp.25, fs. 574r.-591v.

Magdalena Vásquez de León quiso ser sepultada en la iglesia de las religiosas de San Juan de la Penitencia, sede de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro que aglutinaba a los pintores de la ciudad, sin embargo, los terciarios de San Francisco y Pobres del Santísimo, compañeros cofrades de Magdalena, precedidos por la cruz de la parroquia de la Santa Iglesia Catedral, acompañaron su cuerpo amortajado con el hábito de san Diego hasta la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, donde fue sepultada el día 21 de noviembre, y donde al día siguiente se le ofició una misa cantada.⁴⁴

Seis años después, Antonio se casó por tercera ocasión, ahora con doña Josepha de Adame, en la iglesia del Sagrario,⁴⁵ donde el 17 de agosto de 1701 apadrinó a Cayetano Joseph Lozano, hijo de Nicolás Lozano y de Ángela Ruiz de Peñaloza,⁴⁶ quien se convertiría en aprendiz de pintor e hijo adoptivo de Manuel de Arellano.

Antonio de Arellano no figuró entre los pintores que realizaron la primera inspección de la pintura de Nuestra Señora de Guadalupe en el año de 1666, aunque fue contemporáneo de ese grupo conformado por el licenciado Juan Salguero, bachiller Tomás Conrado, Nicolás de Fuen Labrada, Sebastián López de Ávalos, Nicolás de Angulo, Juan Sánchez y Alonso Zárate, todos :

(...) maestros del arte de la pintura, todos examinados, aprobados y exercitados, con créditos y aplausos muchos años, para que a vista de ojos y demás diligencias que dicta y enseña el arte, digan y declaren con juramento su parecer y sentir cerca de dicha sagrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.⁴⁷

Antonio de Arellano era un joven pintor en 1666, tenía 28 años y no había sido examinado como maestro pintor, puesto que las ordenanzas del gremio, aprobadas en 1557, habían caído en desuso desde inicios del siglo. De hecho, la cita del padre Florencia, retomada de la información auténtica que presentó el licenciado Luis Becerra Tanco, no es del todo precisa en lo que se refiere a que son “todos [los pintores] examinados”, ya que apenas fue a partir de 1687 cuando volvieron a realizarse los exámenes.

44 Aunque la difunta expresó “Y si de la presente enfermedad que padezco, nuestro señor fuere servido que fallezca quiero y es mi voluntad que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de religiosas del señor de San Juan de la Penitencia de esta ciudad, o en otra cualquiera que a mi albacea pareciere a cuya disposición y arbitrio lo dejo con lo demás tocante a misas, funeral y entierro”. Anexo 2, Doc.VIII, AHN, Notario No. 601 Nicolás Varela, 5 de enero de 1692, f.11.

45 Anexo 2, Docs. IX y X. “México matrimonios, 1570-1950,” FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JHTF-TZY> : 15 July 2015), Antonio De Areyano and Josepha De Adame, 05 Feb 1697; citing Asuncion, Mexico, reference ; FHL microfilm 35,270.

46 Anexo 2, Doc.XI. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”, index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/QJ8B-WQGT> : accessed 17 Nov 2014), Cayetano Joseph Lozano Ruiz, 1701.

47 Francisco de Florencia, *La Estrella de el norte de Mexico: aparecida al rayar el dia de la luz evangelica en este Nuevo-Mundo* (México: Imprenta de Antonio Velásquez, 1741), f. 66-68. Para más información véase Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios Históricos Guadalupanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982).

Entre los que examinaron el ayate guadalupano en 1666 tampoco estaban José Rodríguez Carnero,⁴⁸ ni Antonio Rodríguez, pintores que en 1681 representaron al grupo que solicitó al procurador Juan López de Pareja una copia de las antiguas ordenanzas del gremio de pintores y doradores para elaborar otras nuevas.⁴⁹ Lo cierto es que, más que “maestros examinados”, quienes participaron en la inspección del ayate eran versados en teología, y en nombre de todos ellos el licenciado Juan Salguero juró *in verbo sacerdotis*, puesta la mano en el pecho.

En 1686 el Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, virrey de Nueva España, nombró a los primeros veedores del gremio de pintores y doradores, Cristóbal de Villalpando y Joshep de Rojas,⁵⁰ lo que permitiría la refuncionalización del gremio y la regularización de la elección de sus autoridades. Entre 1687 y 1688 varios pintores fueron aprobados como maestros del arte de la pintura: Antonio Rodríguez (27 de junio de 1687),⁵¹ Juan Sánchez Salmerón (27 de agosto de 1687),⁵² Juan Correa (29 de diciembre de 1687),⁵³ Miguel Gil de Arévalo (29 de diciembre de 1687)⁵⁴ y Nicolás Rodríguez Xuarez (2 de enero de 1688).⁵⁵ Aunque no encontramos la aprobación de Antonio de Arellano como maestro entre estos expedientes, en adelante aparece frecuentemente vinculado al gremio de pintores y mencionado como maestro de dicho arte.

La primera noticia documental acerca de la actividad de Antonio de Arellano data del año de 1685, cuando realizó un colateral para la iglesia de la Limpia Concepción, ya conocido en esas fechas como el Hospital de Jesús Nazareno; Antonio de Arellano recibió por el trabajo 400 pesos.⁵⁶ Para esta fecha contaba con 47 años y suponemos que ya era un pintor consolidado, tomando en cuenta la importancia del encargo.

El año 1690 los alcaldes y veedores del arte de la pintura y dorado desistieron de un pleito contra el maestro ensamblador y arquitecto Pedro Maldonado, quien defraudando las ordenanzas se comprometió, junto con Jacinto Nadal de Lluvet e indios doradores, a pintar y dorar ciertos retablos en la Ciudad de México, Pachuca, Querétaro, Salvatierra, Aguascalientes y San Miguel el Grande.⁵⁷ Llegaron finalmente al acuerdo de repartir las obras entre maestros pintores y doradores examinados; a Antonio de Arellano le asignaron las pinturas para el colateral de la

48 Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIX, No. 70 (México, 1997): 45-76.

49 Mues Orts, *La libertad del pincel*, 203-204.

50 AGN, Reales cédulas. Duplicados, Vol. 67, Ciudad de México, 17 de octubre de 1686, f.47r. *Apud*. Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa*, 68.

51 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 36, 27 de junio de 1687.

52 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 44, 27 de agosto de 1687.

53 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 74, 29 de diciembre de 1687.

54 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 75, 29 de diciembre de 1687.

55 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 77, 2 de enero de 1688.

56 AGN, Hospital de Jesús (053), Vol. 39, Exp. 9, 1683-1686, fs 290-296. Dado a conocer por Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús* (México: UNAM-IIE, 2010), 71.

57 Este pleito fue analizado por Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, *Historia Mexicana*, Vol. 34, No. 1 (1984): 5-40. El documento también fue publicado en Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Tomo III, Cuerpo de documentos, 75. Doc L.

iglesia de San Miguel el Grande, cuyo dorado lo haría José de los Reyes, además del retablo de Salvatierra, que sería dorado por Diego de Velasco.⁵⁸

En el año de 1693 Antonio participó en el avalúo de los bienes de doña Teresa de Aguilera, quien estuvo envuelta en un proceso inquisitorial, acusada de delitos de judaísmo.⁵⁹ Ese mismo año, según Toussaint, participó en el avalúo de los bienes del capitán Martín de Loprena.⁶⁰

También fue miembro de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro que aglutinaba a los pintores de la ciudad, en el año de 1694 se registró una obligación de pago por la compra de una peana de plata para la imagen de Nuestra Señora del Socorro de la Iglesia de San Juan de la Penitencia; Cristóbal de Villalpando, Nicolás Rodríguez Xuárez, Juan Correa y Antonio de Arellano, maestros del arte de la pintura; Juan de Miranda, Antonio de Torres y Juan Rodríguez Xuárez, oficiales de dicho arte y Simón Despinosa (*sic*), maestro dorador, se comprometieron a completar el pago. El gremio de pintores representado por Villalpando pagó 150 pesos a Joseph de León y Villegas, presbítero del arzobispado de México.⁶¹

En 1695 Antonio de Arellano fue uno de los candidatos propuestos para ocupar el cargo de alcalde y veedor del gremio de pintores, junto con Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Juan Sánchez Salmerón, Jerónimo Marín, Simón Despinosa (*sic*), Joseph Sánchez y Joseph de los Reyes; resultó electo Cristóbal de Villalpando como Alcalde y Joseph Sánchez como veedor.⁶² En 1698 participó en el examen de maestro de pintor que presentó Alfonso Álvarez de Urrutia, vecino de la ciudad de Santiago de Guatemala y residente en la de México; también estuvieron presentes Antonio de Alvarado, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, y el maestro de dorado y estofado Joseph de los Reyes.⁶³

En 1706 Antonio fue electo como alcalde del gremio de pintores, puesto para el que estuvo postulado junto con Antonio de Alvarado; Juan Correa fue electo como veedor.⁶⁴ En el año 1707 nuevamente fueron propuestos Antonio de Arellano y Antonio de Alvarado para ocupar el puesto de veedores, pero esta vez la elección favoreció a Alvarado, mientras que como alcalde fue electo Cristóbal de Villalpando.⁶⁵

58 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Tomo III, Cuerpo de documentos, 75.

59 La referencia fue tomada de Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 145. Hemos localizado el legajo en AGN, Inquisición, Vol.596, Exp.1, Año de 1663.

60 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 145.

61 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 95. Doc. LXI.

62 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 97. Doc. LXII.A.N. Nicolás López, escribano real. No. 339. Ciudad de México, 30 de enero de 1695. Sin foliar. Localización y versión de G.T de T.

63 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 102. Doc. LXVII.A.N. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No.13. Ciudad de México, 22 de abril de 1698. Fs.231 r.- 232 r.

64 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 136. Doc. LXXXIII.A.N. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No.13. Ciudad de México, 23 de enero de 1706. Fs.60v.-61r. F 60 r. Localización G.T y T.

65 Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 138. Doc. LXXXV.AN. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No. 13, Ciudad de México, 27 de marzo de 1707. Fs. 247 r.- 247 v.

En 1708 Antonio participó en el avalúo de los bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, promovido por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la Ciudad de México. Antonio de Arellano y Juan Correa tuvieron a su cargo el aprecio de las cuantiosas pinturas.⁶⁶ La última noticia documental data del año de 1711, cuando realizó un aprecio para el Dr. Don Andrés Díaz.⁶⁷

Antonio de Arellano participó en el ambiente artístico de su época; ocupó cargos en el gremio de pintores, lo que demuestra que tenía un sólido posicionamiento entre las personalidades artísticas del momento y sugiere que estaría al tanto de las discusiones relativas al arte de la pintura y a la situación social de su gremio. Murió el día 15 de julio de 1714, a los 76 años de edad, sin dictar testamento; vivía en Puente Quebrado (actualmente calle del Salvador), fue sepultado en el Hospital de Jesús Nazareno.⁶⁸

⁶⁶ Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*, Cuerpo de Documentos, 142 ss. Doc. LXXXIX. AGN, Tierras, vol. 3322, leg. 1°. No. 4, Ciudad de México, 3 de septiembre al 29 de octubre de 1708. Fs 29 r. -75 r. F 29r.

⁶⁷ Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 145.

⁶⁸ Anexo 2, Doc. XIII. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9764-4829-32?cc=1615259&wc=MC36-5W5:122580201,133066301>: accessed 17 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (Centro) > Defunciones de españoles 1714-1729 > image 6 of 859.

2.2.2 Manuel de Arellano

El 11 de enero de 1662, el maestro pintor Antonio de Arellano y su esposa Magdalena Vásquez de León, acudieron a la iglesia de la Santa Veracruz a bautizar a su hijo Manuel, quien al igual que su padre, se convertiría en pintor.

El 24 de noviembre de 1691, apenas unos días después de los funerales de su madre, Manuel de Arellano se presentó a declarar ante los oficiales del Santo Oficio, en relación con la causa que se estaba siguiendo por la elaboración de pinturas deshonestas; dijo ser soltero, de 28 años de edad, natural y vecino de la Ciudad de México, con residencia en el Hospital de Jesús Nazareno.⁶⁹ La mención del domicilio era un tanto ambigua, sin embargo gracias a su acta de defunción sabemos que al momento de su muerte vivía en la calle conocida como Puente de Jesús,⁷⁰ es decir, en las viviendas accesorias al Hospital.⁷¹ Manuel aceptó frente al inquisidor que participó en la ejecución de las pinturas y además mencionó el nombre de otros pintores involucrados: Bartolomé de Aguilar, indio; Antonio Pardo, mestizo; Francisco Saldívar, español, la mayoría de ellos avecindados en las cercanías del Hospital de Jesús Nazareno, pero no mencionó a su padre, quien en averiguaciones previas también había sido nombrado. El proceso fue extenso ya que en medio estalló el motín del 8 de junio de 1692; para dar fin a la causa, Miguel Gerónimo de la Cruz se comprometió a pintar paños y rebozos para cubrir las partes pudendas de las figuras, hecho que se consumó según consta en el expediente.

Según mención de Manuel Toussaint, en el año de 1692, Manuel de Arellano realizó un aprecio para doña Felipa Guerrero como maestro examinado,⁷² sin embargo no se ha localizado evidencia de su examen, ni de su participación en las sesiones y elecciones del gremio de pintores, lo que me hace suponer que Antonio, como cabeza del obrador, asumía la representación ante la corporación. En 1695 participó en otro avalúo, ahora para Nicolás Ortiz de Ávalos.⁷³

En 1703 Manuel tomó como aprendiz a Antonio de Santillán, de doce años, por un periodo de cinco años.⁷⁴ En 1707 realizó un avalúo para el licenciado Joshep del Mercado y en 1709 para Antonio García.⁷⁵

69 AGN, Inquisición, Vol.520, Exp. 196, fs.310v.-311r., y Vol 526, exp.25, fs. 574r.-591v.

70 Anexo 2, Doc.XIX. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9764-2498-31?cc=1615259&wc=MC36-5W5:122580201,133066301>: accessed 17 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (Centro), Defunciones de españoles 1714-1729, image 416 of 859.

71 El hospital de Jesús Nazareno es el que fundó Hernán Cortés con el nombre de Pura y Limpia Concepción de María, situado en las calles actuales de República del Salvador y Pino Suárez. Debido a la popularidad que ganó la imagen de Jesús Nazareno que allí se venera, el hospital cambió de nombre hacia las últimas décadas del siglo XVII.

72 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145. Desafortunadamente no se ha podido corroborar el dato.

73 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145.

74 Anexo 2, Doc.XII. AHN, Protocolo No. 383, Diego de Marchena, vol. 2548, 1703. Esta noticia la dio a conocer Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995), 94.

75 Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145.

En 1717 Manuel tomó otro aprendiz, Juan Antonio Tamayo y Santoyo, de quince años de edad, por cuatro años.⁷⁶ En 1718 recibió encargos de importancia y es probable que además de su recientemente incorporado aprendiz, Cayetano Joseph Lozano, ahijado de bautismo de Antonio de Arellano, quien ya contaría con 17 años, estuviera trabajando como oficial de pintor junto con su mentor Manuel de Arellano.⁷⁷ Ese mismo año Manuel firmó una escritura de obligación de obra con Sebastián Miguel Muñoz, natural y vecino del pueblo de Meztitlán, comprometiéndose a realizar un colateral de ensamblaje, tallado de oro limpio, para la iglesia de San Agustín de dicho pueblo, según el diseño que entregó y acordó previamente con el contratante; por todo el trabajo cobraría la cantidad de 625 pesos y se realizaría en cinco meses.⁷⁸

En 1721 se comprometió a hacer otro retablo en el pueblo de San Agustín, Mezquititlán, jurisdicción de Meztitlán, obra que concertó con Francisco de Santiago, natural y alcalde del mencionado pueblo; el colateral tendría un costo de 500 pesos y Manuel lo entregaría terminado en seis meses.⁷⁹ En 1722 concertó la hechura de otro colateral con don Francisco Antonio Díaz de la Madrid, por un costo de 1,300 pesos;⁸⁰ pero un mes después, estando enfermo y en cama, Manuel dictó su testamento.⁸¹ Declaró ser hijo de Antonio de Arellano y de Magdalena Vásquez de Urvina, ya difuntos. Ordenó que se entregaran las limosnas acostumbradas, más dos reales para ayudar a la beatificación del venerable siervo de Dios Gregorio López. Dijo tener un sitio propio en el barrio de San Juan de la Penitencia, decorado con doce láminas de la Pasión con sus marcos, los cuales mandó que se vendieran, para que con su importe se labre un sitio y se rente, y con las ganancias se compre aceite para la lámpara de Nuestra Señora del Socorro, patrona de su cofradía.

Manuel declaró que debía un total de 183 pesos, distribuidos entre Juan Cervera (30 p.), Mateo de Bringas (70 p.), Jacinto de Estrada (25 p.), el maestro Juan Rodríguez (4 p.), el que le hace el aceite (9 p.), don Vicente dueño de la tocinería (27 p.) y “ a María Gertrudis Chichigua por la crianza de mi niño” (27 p.). *Chichihua* es la palabra náhuatl utilizada para designar a las nodrizas; posiblemente se estaba refiriendo a la crianza de Cayetano Joseph Lozano:

a quien he criado en mi casa y compañía, enseñándole el oficio de pintor, queriéndolo como a hijo y el obedeciéndome como a padre, ayudándome siempre con su trabajo, cuidado y vigilancia a ganar comida sin haberle pagado estipendio alguno, causa por la que le instituyo para ser mi heredero (...) atento a no tener como no tengo herederos forzosos ascendientes ni descendientes.

76 Anexo 2, Doc.XIV.AHN, Protocolo no. 126, Rafael Caballero, vol. 812, año 1717. Esta noticia la dio a conocer Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I, 94.

77 Manuel de Arellano nombró como único heredero a Cayetano Joseph Lozano, a quien crió y le enseñó el oficio de pintor.

78 Anexo 2, Doc.XV.AHN, Notario 198, Diego Díaz de Rivera. 0128. Libro 1287, fs 125v-126rv.

79 Anexo 2, Doc.XVI.AHN, Notario 199, Juan Díaz de Rivera. 0356. Libro 1327, s/f.

80 Anexo 2, Doc.XVII.AHN, José Anaya y Bonilla, Protocolo No.13, Vol.81, f.587.

81 Anexo 2, Doc.XVIII. El documento fue localizado por Rogelio Ruiz Gomar y mencionado por Rosa María Uribe, “Una aproximación al estudio de los pintores Arellano”. También en *Catálogos de documentos de arte 7*. Archivo de notariías de la ciudad de México. Protocolos II. Silvia Bravo Sandoval y Raquel Pineda Mendoza, 201. AHN, Doc. No. 199 a.c.(0361), Juan Díaz de Rivera, escribano real, 13 de noviembre de 1722, libro 1328, fs. 338r -341 r.

Mencionó después algunas obras y transacciones que ya tenía ajustadas e indicó cómo finiquitarlas; también hizo una lista de las personas que le debían dinero. Reafirmó que era soltero, libre de matrimonio y que no tenía hijos legítimos, naturales ni otros, y nombró como albaceas testamentarios a don Jacinto de Estrada y al maestro Juan Rodríguez, vecinos de la Ciudad de México. Instituyó como único y universal heredero a Cayetano Joseph Lozano, a quien le enseñó el oficio de pintor. Firmaron como testigos ante el notario Juan Manuel Hidalgo, escribano Real, Francisco de León, Antonio de Zuniga, Ramón de Arellano y Miguel de Suma. Manuel de Arellano dictó testamento en su lecho de muerte y falleció al día siguiente, el día 23 de noviembre de 1722, a los 60 años de edad; vivió en el Puente de Jesús, contiguo al Hospital de Jesús Nazareno, en cuya iglesia fue enterrado.⁸² Al menos dos pintores acompañaron a Manuel en sus últimas horas, Francisco de León, pintor homónimo al artífice que trabajó en Nueva Galicia durante el último tercio del siglo XVII,⁸³ y Antonio de Zúñiga, pintor español nacido en los últimos años del XVII.⁸⁴

El 26 de mayo de 1728, Pedro López Calderón, maestro pintor y diputado mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, recibió de Jacinto de Estrada, albacea y tenedor de bienes del difunto Manuel de Arellano, un sitio ubicado en el barrio del convento de San Juan de la Penitencia y doce láminas de la Pasión con sus marcos. De acuerdo con la estipulación testamentaria, Calderón tendría que vender dichas láminas y con el dinero obtenido construir en el sitio mencionado unos cuartos para rentarlos y aplicar perpetuamente los réditos a la compra del aceite para la lámpara de la imagen de Nuestra Señora del Socorro.⁸⁵ En 1733 el pintor José de Ibarra, mulato, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, dio cumplimiento a la última voluntad de Manuel de Arellano: por no ser viable ni rentable la construcción de los cuartos, vendió el terreno y las pinturas, y usó el dinero obtenido para alumbrar, aunque no fuera de forma perpetua, a Nuestra Señora del Socorro en su capilla.⁸⁶

82 Anexo 2, Doc. XVIII. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9764-2498-3?cc=1615259&wc=MC36-5W5:122580201,133066301>) : accessed 17 Nov 2014), Asunción Sagrario Metropolitano (Centro), Defunciones de españoles 1714-1729, image 416 of 859.

83 Cfr. María Laura Flores Barba, *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en Nueva Galicia (1654-1744)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2013. Si bien la mención sobre los pintores llamados Francisco de León, homónimos, es somera en este trabajo, la autora desarrolló una exhaustiva investigación en un texto inédito. Agradezco las noticias que aclararon el panorama y confirmaron que este Francisco de León, que también aparece en las Memorias de la Donación de 1704 aportada por Mues Orts como oficial con tienda, es quien firmó el testamento de Manuel de Arellano.

84 Antonio de Zúñiga, maestro pintor, español, aparece en 1725 como testigo de un matrimonio en Catedral. AGN, Regio Patronato Indiano, Matrimonios (069), Vol. 84, Exp. 10, fs. 51-58.

85 Anexo 2, Doc. XXI. AHN, Notario 198. Diego Díaz de Rivera. 0176. Libro 1297, s/f.

86 Anexo 2, Doc. XXII. AHN, Felipe Muñoz de Castro, notario No. 391, Ciudad de México, 5 de noviembre de 1733, libro 2589, fs. 350-351v.

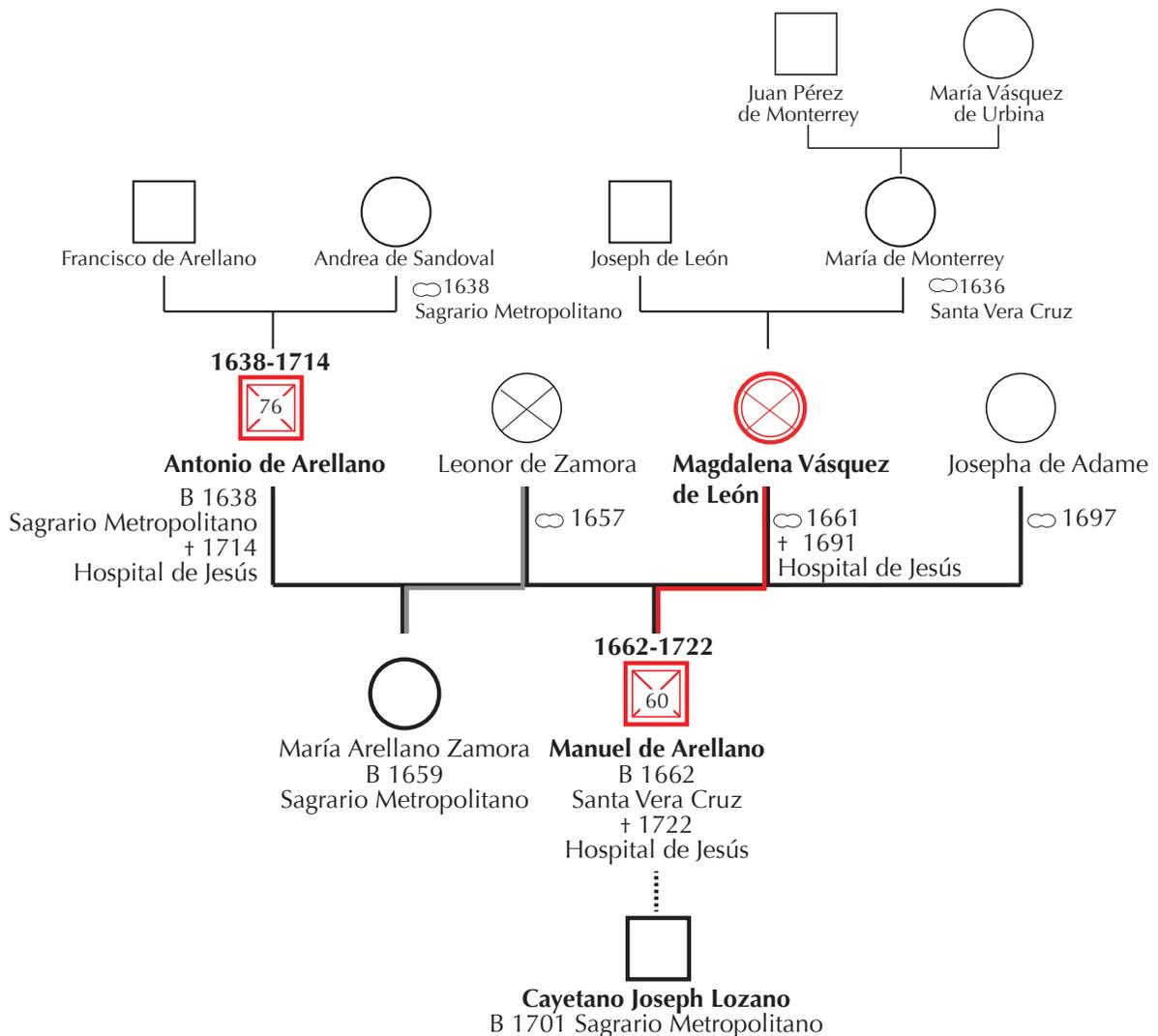


Fig. 2. Esquema genealógico de la familia Arellano.

Ahora veamos la cuestión racial a la luz de los registros sacramentales. Antonio de Arellano fue un español bautizado en el Sagrario, en el año de 1638. En 1661 contrajo segundas nupcias en la iglesia de la Santa Veracruz, parroquia que agrupaba a una población española más modesta, además de indios y castas. El sacramento se registró en un libro de castas, aunque no se anotó la calidad de los contrayentes.

Al indagar acerca de la procedencia racial de su cónyuge, localicé dos registros de bautismo para Magdalena Vásquez de León, hija de los mismos padres, Joseph de León y María de Monterrey, uno en 1638 y otro en 1644,⁸⁷ lo que me hace suponer que la primera Magdalena

87 "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:ND98-JMY:28> July 2015), Magdalena de Leon, 1638 y "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-267-12440-17725-57?cc=1615259:20> July 2015), Santa Veracruz (Guerrero Sureste) Bautismos de españoles 1636-1668 > image 475 of 1003.

falleció, por eso le dieron el mismo nombre a otra hija. El bautismo de la niña se registró en un libro único, en el que la mayoría de los bautizados son indios y negros; en el caso de Magdalena no hay anotación relativa a la raza. La inclusión de criterios raciales en los libros sacramentales fue tardía y variable en cada parroquia; las investigaciones de Alberro y Gonzalbo advierten que en la Santa Veracruz durante las primeras décadas del siglo XVII los sacramentos se consignaron en un libro único, en el que ocasionalmente se anotaba la calidad de los sujetos;⁸⁸ justamente a esta época corresponden los registros de bautismo de Magdalena Vásquez. Fue a partir de 1647 cuando se empezaron a asentar los sacramentos en libros separados; pero según el sondeo realizado por Alberro y Gonzalbo entre 1647 y 1667 en la Santa Veracruz, en los libros de castas sólo ocasionalmente se señaló la calidad de los contrayentes, este fue el caso del matrimonio de Antonio de Arellano con Magdalena Vásquez, anotado en un libro de castas pero sin especificación. Sin embargo a sabiendas de que Antonio era español, debemos suponer que Magdalena pertenecía a alguna casta.

El bautismo de Manuel se registró nuevamente en un libro de españoles, lo que me conduce a establecer dos hipótesis posibles. Si Magdalena, su madre, era castiza (hija de español y mestiza), según la fórmula “de español y castiza sale español”, Manuel volvería a ser español. Sin embargo, también pudo ser un mestizo (hijo de español e india), mulato (hijo de español y negra) o castizo (hijo de español y mestiza), pero con una fisonomía más cercana a la de un español, lo que le habrá permitido ser un “español funcional”, ya que en la escala social del virreinato era más conveniente ser o al menos parecer español, que estar asociado a alguna casta; la cuestión de la percepción racial era tanto o más importante que la verdad genética. Lo cierto es que la vida de Manuel de Arellano transcurrió en un ambiente rodeado por indios y castas. En su círculo cercano estuvo Miguel Gerónimo de la Cruz, pintor que fue testigo testamentario de su madre y que estuvo involucrado en el pleito de las pinturas lascivas encargadas por el marqués de Celada. Según el expediente, el pintor de la Cruz se presentó ante los inquisidores como mestizo,⁸⁹ aunque en su declaración Manuel cometió la imprudencia de afirmar que el pintor era indio.⁹⁰ Me detendré brevemente en este asunto.

El arzobispado de la Ciudad de México tuvo su tribunal eclesiástico llamado tradicionalmente “Audiencia episcopal”; con el tiempo se consolidaron en su interior tres juzgados, uno de ellos se ocupaba de los asuntos indígenas.⁹¹ En el año 1571 comenzó a funcionar en Nueva España el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, para atender los delitos contra la fe, con la explícita prohibición de ocuparse de asuntos de indios; los diocesanos perdieron entonces la capacidad

88 Solange Alberro y Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La sociedad novohispana: Estereotipos y realidades* (México: EL Colegio de México, 2014), 147.

89 AGN, Inquisición, Vol 526, exp.25, f 576 v.

90 AGN, Inquisición, Vol 526, exp.25, f 578 v.

91 Jorge E. Traslosheros, *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España. La audiencia del arzobispado de México 1528-1668* (México: Porrúa - Universidad Iberoamericana, 2004), 107-131.

jurisdiccional sobre ese tipo de delitos cometidos por la población general, pero mantuvieron plenas potestades sobre los indios. Según Solange Alberro, aunque existía una delimitación precisa de los grupos que estaban bajo jurisdicción del Santo oficio, el intenso mestizaje dificultaba su identificación, ya que las fisonomías hacían difícil distinguir el origen racial de las personas; en este escenario el mundo indígena se convirtió en un refugio natural para quienes intentaban escapar de ese fuero.⁹² Por esta razón resulta muy llamativo que el pintor Gerónimo de la Cruz no apelara a su sangre indígena para evadir al Santo Oficio, aparentemente el estatus que le daba ser mestizo y la cercanía al círculo de los españoles, fueron más importantes para él que la posibilidad de eludir el pleito.

El suceso también permite visualizar los entretelones de las dos grandes preocupaciones de la Iglesia y del gremio de pintores: en primer lugar la injerencia de la mano indígena en el arte, al margen de cualquier control; en segundo, el peligro de que al consecuentar el gusto o capricho de los clientes, estos artífices pintaran obras deshonestas e indecentes.



Suponemos que la pintura *El sueño de San José* (Fig. 3), actualmente en el acervo del Museum for Southwestern studies of the Colorado Springs Fine Arts Center, firmada por Miguel Gerónimo, es obra de este mismo artífice, activo en el mismo periodo que Antonio y Manuel de Arellano.

La vinculación de Manuel con el estamento indígena también es notoria en la elección de su albacea testamentario, Jacinto de Estrada, quien era un indio cacique del pueblo de Jesús Jocotitlán.⁹³ Manuel también recibió al menos dos encargos importantes para pueblos de indios: Meztitlán y Mezquititlán.

Fig. 3. *El sueño de San José*, Miguel Jerónimo. Taylor Museum for Southwestern studies of the Colorado, Springs Fine Arts Center. Tomado de *México en el Mundo de las Colecciones de arte*, Vol. 4, 272.

⁹² Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

⁹³ AGN, Real Audiencia, Tierras, Contenedor 1189, Vol. 2832, Exp.2, 1712.

Por otra parte, se ha localizado a un pintor indio llamado Juan Lorenzo que pudo haber sido “Lorenzo, el que trabaja con Arellano”, mencionado en la donación del gremio de pintores para apoyar en la Guerra de Sucesión;⁹⁴ su nombre fue localizado en un documento de 1712 donde figura como autor de una pintura de *Nuestra Señora de la Asunción*; el documento fue firmado en Mexicaltzingo, pueblo de indios;⁹⁵ no obstante esto queda en el terreno de la hipótesis.

Lo cierto es que el proceso de mestizaje fue intenso en la Ciudad de México, los conflictos sociales que se registraron en varias ocasiones a lo largo del siglo XVII ofrecen un claro testimonio de la heterogeneidad racial existente en su seno, lo que se hizo patente en el motín de la noche del 8 de junio de 1692.⁹⁶ La Ciudad de México fue el escenario de una profunda transformación del estamento indígena y el mestizaje pasó de ser un asunto racial a convertirse en una cuestión social y cultural. La declaración del pintor Miguel Gerónimo de la Cruz, quien se presentó ante los inquisidores como mestizo, siendo indio, comprueba que los mestizos no solo nacían sino que se hacían, y que el sistema racial se convirtió en una construcción que se podía manipular en función de los intereses, ya que el prestigio dependía en gran medida de la percepción de la identidad racial, más que de la verdad genética. Además en aquella época, y sobre todo después de los disturbios de 1692, se identificaba a los indios y castas con la plebe vulgar y sediciosa que solo contribuía al desorden, por tanto para gozar de aceptación y prestigio era cada vez más importante distinguirse de ellos.

Como propuse en párrafos anteriores, el propio Manuel de Arellano probablemente fue un mestizo, castizo o mulato de piel clara, con un fenotipo más próximo a su ascendencia española, lo que le permitió integrarse convenientemente a la sociedad como español; sin embargo, no desaprovechó su cercanía con indios y otras castas, en quienes vio una clientela potencial. Al referirse al conjunto de pintura de castas más antiguo que se conoce,⁹⁷ firmado “Arellano” y atribuido a Manuel por Iona Katzew, la autora llama la atención sobre un detalle:

el cuidadoso tratamiento que se da a los atuendos de la pareja de mulatos, además de subrayar la riqueza de la colonia, manifiesta el deseo del artista por enaltecer la importancia de las figuras (...) Aunque en el sistema de castas los mulatos no gozaban de un nivel elevado, resulta significativo que Arellano individualice este tipo racial y lo muestre ricamente vestido.⁹⁸

El mulato de la pintura es un cochero, como sirviente de españoles debía vestir ese elegante atavío, sin embargo la mulata se ajusta en todo a las descripciones que algunos viajeros realizaron y Manuel no pasó por alto en su obra la picardía y sensualidad de estas mujeres. Creo que no solamente fue un cuidadoso observador de las costumbres de la “gente menuda”, sino que

94 Apud. Mues Orts, *La libertad del pincel*, 393-396. El documento fue localizado por Iván Escamilla González en el Archivo General de Indias (AGI. México, 476. Informe sobre donativo, 31 de agosto de 1704).

95 AGN, Indiferente virreinal, Vol. 6450, Exp. 15. 1712.

96 Miño Grijalva, *El mundo novohispano*, 53. Véase también Sigüenza y Góngora, *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692* y Silva Prada, *La política de una rebelión*.

97 Retomaré en el capítulo V la cuestión del género de estas pinturas.

98 Katzew, *Pintura de castas*, 70-71.

realmente era muy cercano a ellos.

Es un hecho que la posición social y económica de Magdalena, Antonio y Manuel de Arellano no era muy privilegiada. Magdalena se casó sin entregar dote a su marido; entre sus posesiones de valor tenía unas enaguas de saya verde, una pollera y un jubón de luto de piedra, unas pulseras de azabache, una bombacha azul de lana, un colchón relleno de lana y una hechura de un Niño Jesús, bienes que heredó a su hermana María Vásquez de Monterrey, mientras los platos de barro y una caja quedaron a la voluntad de su marido. Estas escasas prendas no denotan la elegancia y cuidado del ajuar de las mujeres de las clases más acomodadas de Nueva España, para quienes un solo vestido podía alcanzar la exorbitante suma de 990 pesos; el ajuar de Magdalena se asemeja más a la vestimenta de las mulatas,⁹⁹ a quienes se les prohibía expresamente usar alhajas de oro y mantos de telas finas, a menos que estuvieran casadas con un español.¹⁰⁰

Sin comparar las posesiones de Magdalena con las de las mujeres de clase alta, llama la atención que en la relación de sus bienes no se mencionen muebles, joyas, vajilla, mantelería o ropa de cama. Esta condición se corroboró en el testamento de Manuel, heredero universal de Magdalena, que tampoco declaró la posesión de ese tipo de bienes, ni mobiliario, ni animales. Magdalena y Antonio poseían dos modestas propiedades en el barrio de San Juan de la Penitencia, aunque aparentemente ellos habitaban otra morada ubicada en las cercanías del Hospital de Jesús. Manuel heredó una de las propiedades de San Juan de la Penitencia a su cofradía, pero sabemos por el testimonio del maestro José de Ibarra que el sitio no sirvió para que se labraran los cuartos según indicación testamentaria de Manuel, por lo que se vendió por la suma de 30 pesos. Todo esto sugiere que los Arellano tenían una modesta posición económica.

No he localizado evidencia documental que me permita relacionar al Mudo Arellano con algún pintor de la época. Lo que sabemos es que existen seis pinturas conocidas hasta el momento, firmadas por el Mudo Arellano, dos de ellas forman parte de una serie de *La vida de María* firmada por Juan Correa, mientras que otras tres están en una capilla lateral de la iglesia de Jilotepec y son de tema pasionario. Recientemente se localizó en España una *Virgen de Guadalupe* también firmada por el Mudo Arellano. En el Capítulo IV propondré una hipótesis sobre su identidad en base a la observación de aspectos plásticos y la comparación grafológica de las firmas.

99 Para más información ver Ana Paulina Gámez Martínez, *El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2009, 90-99. Véase También Guillermina Solé Peñalosa, *Verdugados, Guardainfantes, valonas y sacristanes: La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2009.

100 Véase Recopilación de leyes de indias, *Apud*. María Elisa Velázquez Gutiérrez, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII* (México: INAH-UNAM, 2006), 238.

2.3 La generación de Antonio de Arellano

(...) el hombre vive en un mundo de convicciones, la mayor parte de las cuales son convicciones comunes a todos los hombres que conviven en su época: es el espíritu del tiempo.

José Ortega y Gasset

Una generación es como un cuerpo social en el que sus integrantes tienen un efectivo contacto vital, con grados diversos de protagonismo; generalmente hay una minoría selecta y activa, pero también una muchedumbre, el contacto vital es lo que da lugar a un dinámico intercambio entre masa e individuos.¹⁰¹ En “El tema de nuestro tiempo” José Ortega y Gasset discriminó entre la simple contemporaneidad que se da entre individuos que viven en una misma época sin conocerse ni interactuar, hecho que por sí mismo no articula a una generación, y la coetaneidad de individuos que forman parte de un mismo círculo social.¹⁰² Karl Mannheim planteó además la existencia de núcleos ideológicos en cada unidad generacional y explicó la manera en que cada generación establece un contacto “fresco” con la herencia cultural acumulada.¹⁰³

Para reconocer a una generación es necesario concebir el presente histórico como un “ágora intergeneracional” en donde se encuentran tres generaciones que no se suceden, sino que se solapan y se empalman activamente: en ese espacio imaginario se concentra la tensión propia entre la tradición y la innovación, entre el impulso de las nuevas iniciativas y la pesada carga de las resistencias.¹⁰⁴

Antonio de Arellano nació en 1638, antecedido por la época de la consolidación de una identidad pictórica local, cuya figura principal fue José Juárez. La época en la que vivió Antonio de Arellano corresponde al momento de reorganización del gremio de pintores, coincidente a su vez con un periodo de renovación pictórica, protagonizado por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. Los pintores de la Ciudad de México buscaban ennoblecer su oficio y lograr garantías para los agremiados mediante la promulgación de nuevas ordenanzas y la reactivación de las actividades gremiales, considero que ese fue el núcleo ideológico que dio cohesión a la generación de pintores de la que formó parte Antonio de Arellano.¹⁰⁵ La generación siguiente correspondería a la de los pintores que buscaron la creación de una academia, donde destaca la figuras de José de Ibarra.

101 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo III (Madrid: Alianza Editorial/ Revista de Occidente, 1983), 147 ss. Véase también Wilhelm Pinder, *El problema de las generaciones en historia del arte* (Buenos Aires: Losada, 1946).

102 Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo III, 147 ss.

103 Karl Mannheim, “El problema de las generaciones”, *REIS* No. 62 (1993): 193-242.

104 Luis X. Álvarez y Jaime Salas, *La última filosofía de Ortega y Gasset: en torno a “La idea del principio de Leibniz* (España: Universidad de Oviedo, 2003), 318.

105 Estos sucesos se desarrollaron desde 1681, cuando empezaron las gestiones para la promulgación de nuevas ordenanzas y reactivación de gremio, y se consumaron en 1686, cuando el virrey nombró como primer alcalde del gremio a Cristóbal de Villalpando.

Entre los miembros mayores de la generación de Antonio de Arellano se encuentran Baltasar de Echave Rioja, Antonio Rodríguez y Juan Sánchez Salmerón,¹⁰⁶ nacidos hacia 1635, pintores cuya experiencia posiblemente constituyó uno de los pilares del grupo. En el peldaño siguiente se encuentran Pedro Ramírez y Antonio de Arellano, ambos nacidos en 1638 y posiblemente Juan Correa.¹⁰⁷ A continuación están los más jóvenes del grupo, Cristóbal de Villalpando, nacido hacia 1646 y José Rodríguez Carnero, nacido en 1649.

Un hecho importante marcó el inicio del proceso de reactivación gremial: la solicitud de un “traslado” o copia de las antiguas ordenanzas de 1557, realizada en el año de 1681 por los pintores de la Ciudad de México, representados por Antonio Rodríguez, quien contaría en ese momento con 46 años, y José Rodríguez Carnero, de 32 (el más viejo y el más joven del grupo). Varios años tardaron los pintores en concluir el texto para las nuevas ordenanzas; las novedades propuestas pueden resumirse en cuatro puntos:

- La negativa a que pudieran ser examinados como maestros los que no fueran españoles, lo que refleja un impulso elitista de carácter racial, pero también una situación real de competencia de los pintores indígenas que habían proliferado en la ciudad y cuyas obras gozaban de buena recepción en gran parte de la población.
- La obligación de signar las obras, lo que refleja el interés de control de la producción y comercialización, además del asunto de las alcabalas.
- La reducción de cuatro a dos tipos de pintores. En las ordenanzas de 1557 aparecían pintores de imaginería, de dorado, de romano y de sarga; en las nuevas solamente pintores de imaginería y de dorado.
- La delimitación de la esfera de competencia de los pintores, especialmente con respecto al gremio de los carpinteros (ensambladores y entalladores) a quienes se les aplicarían sanciones pecuniarias en caso de contratar obra que debería involucrar a pintores; esto refleja el conflicto real que estaban viviendo los pintores frente a la competencia “desleal” de los escultores y ensambladores.

Luego de una primera negativa, con el argumento de que deberían seguirse usando las antiguas, las nuevas ordenanzas se aprobaron, pero sin el *ítem* relativo a la prohibición de examinar indios. Junto con la aprobación del virrey marqués de la Laguna, registrada en 1686, para que pudieran volver a realizarse los exámenes de maestros con regularidad, el virrey distinguió a Cristóbal de Villalpando como alcalde del gremio. A partir del año de 1687, cuando se promulgaron y regonaron las nuevas ordenanzas del gremio de pintores y doradores, la actividad gremial se

¹⁰⁶ La fecha de su nacimiento aún no ha sido esclarecida.

¹⁰⁷ Paula Mues Orts después de una nueva revisión de documentos relativos a Juan Correa, desplazó la fecha propuesta para el nacimiento de Juan Correa de 1646 a 1635. Comunicación oral, Seminario de avances, 2014.

regularizó, al menos en lo tocante a la elección anual de autoridades y a la realización de examen a los maestros como requisito para tener obrador, tienda propia y para contratar obras. Para Paula Mues Orts, la refundación del gremio fortaleció el desempeño artístico y corporativo de una nueva generación de pintores, encabezada por las dos luminarias del momento: Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.¹⁰⁸

No debe extrañar que la dignidad de primer alcalde del gremio reorganizado recayera en Cristóbal de Villalpando, puesto que gozaba de gran prestigio. En el plano artístico, fue uno de los pintores en los que mejor se transparentó el cruce de tradiciones, desde las de sus antecesores y posiblemente maestros José Juárez, Baltasar de Echave Rioja y Pedro Ramírez, hasta los influjos del arte español y flamenco, que a través de obras y artífices permearon el ambiente artístico novohispano. En la obra de Villalpando puede notarse el largo camino de reacomodos y nuevas propuestas plásticas, aparejadas con una forma de ejercer el oficio, relacionándose de manera efectiva con patronos o clientes poderosos, el más importante, la Iglesia; esta clase de protagonismo será virtualmente imposible de alcanzar para la mayoría de sus coetáneos.

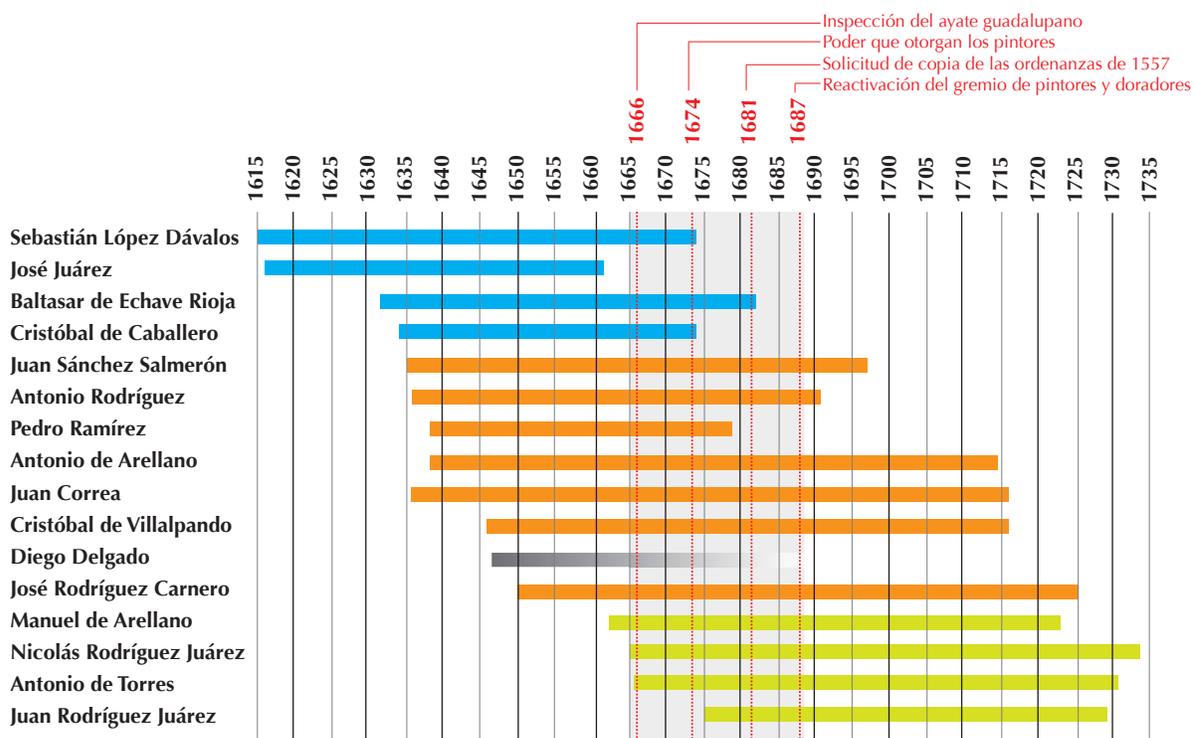


Fig. 4. Esquema de generaciones de pintores. La gráfica permite observar el solapamiento de las tres generaciones: en azul la de José Juárez, en naranja la de los refundadores del gremio y en verde la de los continuadores. En rojo se señalan algunos hechos importantes que vinculan a los miembros de la generación de Antonio de Arellano.

¹⁰⁸ Paula Mues Orts, “Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, 71-109.

Entre 1635 y 1650 se registró el nacimiento de la mayoría de los pintores de esta generación, entre 1645 y 1660 la mayoría de ellos se estaban formando y entre 1665 y 1680 teóricamente estarían alcanzando su periodo de madurez. (Fig. 4). Además de estos pintores, de los cuales tenemos referencias más o menos precisas, hay un amplio grupo de artífices cuyos nombres aparecen en el poder que en 1674 le otorgaron a Sebastián López Dávalos y a Cristóbal de Caballero los pintores de la Ciudad de México, otros tantos en el pleito contra Pedro Maldonado de 1690, otros en la compra de la peana para la Virgen del Socorro en 1694, otros más en la donación que hizo el gremio de pintores para apoyar la Guerra de Sucesión en 1704, y en documentos que localicé en torno a Antonio de Arellano, solo por citar algunos: Tomás de Villalobos, Antonio de Alvarado, Hipólito de Rioja, Miguel de Arévalo, Juan de Herrera, José del Castillo, Diego Velasco, Ambrosio de Avellaneda.

Como antecedente inmediato ubicamos a un grupo de pintores que posiblemente ejerció influencia o participó directamente en la formación de la generación de Villalpando: Sebastián López Dávalos, nacido hacia 1615, José Juárez, nacido en 1617, hasta Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Caballero, nacidos entre 1632 y el 1634.¹⁰⁹ Aquí hay que considerar también a los pintores europeos que alrededor de 1640 llegaron a trabajar a Nueva España, Pedro García Ferrer, Diego de Borgraf, y Sebastián López de Arteaga, además del gaditano Rodrigo de la Piedra y Gaspar Conrado, activos en Puebla de los Ángeles.

Del otro lado, como herederos y continuadores del trabajo de esta generación se ubican los pintores más jóvenes, nacidos en fecha posterior a 1660: Manuel de Arellano, Nicolás Rodríguez Juárez, Antonio de Torres y Juan Rodríguez Juárez, además de un nutrido grupo de artífices diseminados en las ciudades de México y Puebla, de los cuales contamos con escasas referencias: los indios Bartolomé Aguilar y Miguel Gerónimo de la Cruz, el mestizo Antonio Pardo y el español Francisco Saldívar, pintores que aparecen mencionados en el legajo inquisitorial de las pinturas deshonestas encargadas por el marqués de Celada en 1691; así como Pascual Pérez y Juan Tinoco en Puebla, Miguel de Mendoza, entre muchos otros. En Valladolid primero y en Nueva Galicia después estaba trabajando Diego de Cuentas, formado en el mismo círculo que Antonio y Manuel de Arellano, además de Francisco de León, Antonio y Nicolás Enriquez.¹¹⁰

Sebastián López Dávalos debió nacer alrededor de 1615, en la ciudad de Puebla, esto se deduce de la fecha en que contrajo matrimonio por primera vez, en el año de 1636.¹¹¹ Tuvo nueve

¹⁰⁹ Aunque la fecha de 1634 ya es muy cercana a la generación, el único posible vínculo o solapamiento entre generación y generación, tiene que ver con el hecho de que Cristóbal de Caballero y Sebastián López de Ávalos recibieron un poder en 1674 de parte de los pintores de la Ciudad de México, para que los representen en un pleito. Su vínculo con la generación es innegable, pero posiblemente su periodo de madurez no haya sido coincidente con el de aquellos.

¹¹⁰ María Laura Flores Barba, "El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara" (2009); de la misma autora *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en Nueva Galicia (1654-1744)*, 2013.

¹¹¹ Rogelio Ruiz Gomar, "Sebastián López Dávalos, un pintor novohispano del siglo XVII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, No. 77 (2000), 17.

hijos, el tercero fue apadrinado por el pintor sevillano Sebastián López de Arteaga y la séptima por el pintor Pedro Ramírez. Gracias al trabajo de Ruiz Gomar no queda duda de la buena reputación de la que gozó López Dávalos, lo que se infiere no solamente por su participación en la inspección de la imagen original de Nuestra Señora de Guadalupe en 1666, sino también por el poder que recibió en 1674, junto el pintor Cristóbal Caballero para representar a los pintores de la Ciudad de México en un pleito.¹¹² Los pintores que suscribieron el poder fueron Antonio Sarmiento Girón, José de Villegas, Sebastián de Barahona, Miguel Becerra, Juan Sánchez Salmerón, Antonio Rodríguez, Juan Correa, Lorenzo de la Piedra, Miguel Gil de Arévalo y Jerónimo Rojas, firmando “por lo que les toca y por los demás maestros que son de dicho arte”.¹¹³ Aunque Antonio de Arellano no aparece entre los firmantes, es posible que estuviera entre los representados; en ese momento contaba con 36 años de edad. Aunque no cuento con evidencia que sugiera una relación directa de Sebastián López Dávalos con Antonio de Arellano, creo que por ser un pintor importante en aquella época, pudo ejercer alguna influencia en los pintores más jóvenes. Las pinturas del retablo de los santos *Cosme y Damián*, de la capilla de la Catedral de México, como bien señaló Ruiz Gomar, no carecen de importancia; son cuadros de gran vitalidad que comparten la masividad que hemos visto en la pintura de José Juárez y en sus discípulos Echave Rioja y Antonio Rodríguez, el dibujo es firme y el manejo de la luz eficiente.

La figura más importante de ese grupo fue sin duda José Juárez, bautizado el 9 de julio de 1617,¹¹⁴ hijo del prominente pintor Luís Juárez,¹¹⁵ de quien posiblemente aprendió el oficio de pintor. Es probable que José Juárez, Pedro García Ferrer, Diego de Borgraf y Sebastián López de Arteaga hayan coincidido en Puebla o en México, y así como Luís Juárez pudo integrar las nuevas corrientes llegadas a Nueva España con el sevillano Alonso Vásquez, José habrá aprovechado las novedades traídas por estos pintores europeos en la década de los 40, madurando su estilo propio hacia 1655.¹¹⁶ Hacia 1646 José Juárez ya era un artista consolidado, prueba de ello son los importantes encargos que recibió; de ese año fueron las pinturas que realizó para la capilla de las Reliquias de la Catedral de México; murió a finales de 1661 o principios de 1662, se sabe que por esas fechas Antonio Rodríguez y Baltasar Echave Rioja estaban trabajando en su taller.¹¹⁷ A la muerte de José Juárez, Antonio de Arellano era un joven pintor y estaba contrayendo nupcias por segunda ocasión, ahora con Magdalena Vásquez de León, con quien procrearía a Manuel de Arellano; seguramente conocía la obra del maestro.

112 Ruiz Gomar, “Sebastián López Dávalos”, 19. Aunque el documento no especifica de qué pleito se trata, Ruiz Gomar supone que por las fechas, debe tratarse de algo relacionado con la reorganización del gremio.

113 AHN, Notaría 61, Notario Nicolás Bernal, 10 de agosto de 1674, f. 117-118. *Apud.*, Ruiz Gomar, Sebastián López Dávalos, 19.

114 Sigaut, *José Juárez*, 43.

115 Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez: Su vida y su obra* (México: UNAM-IIE, 1987).

116 Sigaut, *José Juárez*, 55.

117 Sigaut, *José Juárez*, 39.

Baltasar de Echave Rioja fue bautizado en octubre de 1632 de acuerdo a las noticias que ofrece Pérez de Salazar.¹¹⁸ En cuanto a su formación, hay que recordar que a la muerte de su padre, Baltasar de Echave Ibía, contaba apenas con 12 años, así que podemos suponer que si comenzó su formación con el, posiblemente no llegó a concluirla. Mucho se ha dicho acerca de la influencia de Sebastián López de Arteaga en Echave Rioja, pero según Rogelio Ruiz Gomar, aunque no puede descartarse del todo, su vínculo con José Juárez es más probable.¹¹⁹

Hipólito de Rioja es un pintor de quien tenemos escasas noticias y que posiblemente estuvo emparentado con Baltasar Echave Rioja; figura en la nómina de pintores del XVII de Velázquez Chávez.¹²⁰ En las notas de *La Pintura Colonial en México*, de Toussaint, el editor Xavier Moissén se extrañó de que el autor no hubiera nombrado a Hipólito de Rioja, puesto que su pintura refleja una vigorosa personalidad artística.¹²¹ Supongo que Hipólito de Rioja fue cercano a Antonio de Arellano, pues apareció como testigo cuando Magdalena Vásquez de León dictó su testamento en 1685.

El otro importante discípulo de José Juárez, Antonio Rodríguez, nació en México en 1636; hacia 1650 ingresó al taller de Juárez, se casó con Antonia, su primogénita y allí trabajó hasta quedar a la cabeza del obrador, a la muerte de su suegro y maestro.¹²² Su calidad como pintor es destacable, aunque a menudo se le ha considerado como un simple eslabón en la dinastía de los Juárez. Antonio Rodríguez fue uno de los pintores que acudió en 1681, junto con José Rodríguez Carnero en representación de los pintores y doradores de la ciudad, a solicitar la promulgación de nuevas ordenanzas.¹²³ Tras la regularización del funcionamiento del gremio, Antonio Rodríguez fue el primer pintor examinado y aprobado, en el año de 1687;¹²⁴ a partir de ese momento su participación en el gremio fue activa, ocupó la dignidad de veedor en los años 1690 y 1692 con Cristóbal de Villalpando.¹²⁵ Gracias a Sigaut sabemos que tomó como aprendiz a Diego Delgado, hijo de Gregorio Delgado Cervantes, vecino del pueblo de Sayula, de más de 15 años de edad, por un periodo de tres años;¹²⁶ por lo que deducimos que Delgado debió haber nacido alrededor de 1647. Lastimosamente nada más sabemos sobre Diego Delgado, quien posiblemente es el pintor que firmó junto con Antonio Arellano la pintura de *San Felipe Neri*, ubicada en la Profesa. Si Delgado y Arellano en algún momento trabajaron juntos, cabría la posibilidad de que ambos hubieran coincidido en el taller de Antonio Rodríguez.

118 Pérez Salazar, 178.

119 Ruiz Gomar, "Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII", 93.

120 Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, 247.

121 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 259, Nota 26 del Capítulo XVIII.

122 Rogelio Ruiz Gomar, "El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No. 51 (1983), 25-36, p.26.

123 Ruiz Gomar, "El pintor Antonio Rodríguez", 28.

124 AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol. 16, Exp. 36, 27 de junio de 1687.

125 Ruiz Gomar, "El pintor Antonio Rodríguez", 29.

126 Sigaut, "Pintores indígenas...", 147.

De Cristóbal Caballero, que recibió junto con Sebastián López Dávalos el poder para representar a los pintores en un pleito en el año de 1674, sabemos también gracias al trabajo de Sigaut, que era un mancebo español, natural de la Ciudad de México, huérfano de padre, de 18 años de edad, quien buscó libremente entrar como aprendiz de pintor con el maestro Nicolás Becerra, en 1652,¹²⁷ lo que ubica su nacimiento hacia 1634. Según el contrato, su formación duraría tres años; cuando recibió el poder para representar a los pintores de la ciudad, contaba con 40 años y seguramente una sólida reputación.

El trabajo de Sigaut dio a conocer a otros tres maestros pintores, literalmente desconocidos, que estaban tomando aprendices entre 1652 y 1657, época en la que suponemos que Antonio de Arellano y los pintores de su generación se estaban formando: el mencionado Nicolás Becerra en 1652 tomó por aprendiz a Cristóbal de Caballero; Florián Salazar ese mismo año tomó como aprendiz a Joseph Salcedo, de 11 años de edad, por tiempo de seis años; y el licenciado Diego González Elías en 1657 tomó por aprendiz a Diego Antonio, indio del barrio de Santa María la Redonda, de 12 a 13 años de edad, por tiempo de cuatro años.

Otra influencia artística que se debe considerar para esos años, sin duda es la del aragonés Pedro García Ferrer, nacido en Alcoriza en 1583, quien llegó a la Nueva España en el séquito de don Juan de Palafox y Mendoza, en 1640.¹²⁸ García Ferrer se formó en Valencia y luego pasó a Madrid; su estancia en Puebla de los Ángeles aconteció entre 1640 y 1649, posteriormente regresó a España con Palafox, a quien acompañó durante su obispado en Osma.¹²⁹ El flamenco Diego de Borgraf, natural de Amberes, pasó a Nueva España también con Palafox en 1640; en 1649 ya estaba en Puebla, donde tomó por aprendices a Diego y Antonio de Espinosa y a José Márquez.¹³⁰ Por su parte, el sevillano Sebastián López de Arteaga, a quien se ha atribuido un papel destacado en el desarrollo del arte de Nueva España, nació en 1610; se ignora la fecha exacta de su paso a Nueva España, pero según Toussaint, debió haber sido antes 1642, cuando apareció como contratista del arco triunfal que se erigió para la entrada del virrey conde de Salvatierra.¹³¹ De gran naturalismo y vigoroso claroscuro, el pincel del sevillano se ha relacionado con José Juárez, con Echave Rioja y con Pedro Ramírez.

El círculo inmediato de Antonio de Arellano, al menos el que inferimos a partir de las sesiones del gremio para elección de autoridades y escasos documentos más, estuvo conformado por Cristóbal de Villalpando,¹³² Juan Correa,¹³³ Antonio de Alvarado y otros.

127 Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra, maestro pintor, México, 6 de julio de 1652. AHN, Escribano Juan Pérez de Rivera, No.630, Vol. 4368, f. 288r-289r. 6 de julio de 1652. *Apud.* Sigaut, "Pintores indígenas", 145.

128 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 118.

129 Paula Revenga Domínguez, "Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 61 (1995): 395-404.

130 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 120.

131 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 100 ss.

132 Gutiérrez Haces et. al., *Cristóbal de Villalpando*.

133 Elisa Vargas Lugo et. al., *Juan Correa. Su vida y su obra*.

Pedro Ramírez también fue coetáneo de Antonio de Arellano;¹³⁴ miembro de una familia de artistas nacidos en Sevilla y homónimo de su padre, el maestro escultor, entallador y arquitecto que llegó a Nueva España siendo niño.¹³⁵ El pintor Pedro Ramírez fue bautizado en Nueva España el mismo año que Antonio de Arellano, 1638. Su cercanía con el pintor Baltasar de Echave Rioja se hace patente cuando Ramírez apadrina a su hija María, en 1662; lo mismo puede decirse de Cristóbal de Villalpando, puesto que Ramírez también apadrinó a uno de sus hijos, Félix, en 1672. Tomando en cuenta algunos aspectos formales de la pintura de Pedro Ramírez, en especial el manejo del claroscuro considerado como un rasgo “zurbaranesco”, se ha sugerido la posibilidad de que haya sido discípulo del sevillano Sebastián López de Arteaga. Rogelio Ruiz Gomar, sin embargo, atinadamente acota que, atendiendo a las fechas, eso sería poco probable, puesto que a la muerte de Arteaga, en 1652, Ramírez contaba apenas con 12 años; pero en esa época estaban activos en la Ciudad de México y en Puebla de los Ángeles, pintores de reconocida solvencia, entre los que destacan los ya mencionados José Juárez, Sebastián López Dávalos y Diego de Borgraft, además de Gaspar Conrado y Rodrigo de la Piedra.¹³⁶

Juan Sánchez Salmerón participó en el análisis de la imagen Guadalupana en 1666 y también en el estudio del *Señor de Santa Teresa* en 1679, por lo que no cabe duda de su prestigio;¹³⁷ su fecha de nacimiento es dudosa y se ubica hacia 1635. Una de sus obras más importantes es *La sagrada familia con Santa Ana y San Joaquín*, localizada en el antiguo Hospital de Jesús Nazareno.¹³⁸

José Rodríguez Carnero fue bautizado en la iglesia de la Santa Veracruz de la Ciudad de México en el año 1649; en agosto de 1681 compareció junto con Antonio Rodríguez ante el procurador Juan López de Pareja, en representación de los demás pintores, solicitando una transcripción de las antiguas ordenanzas de pintores.¹³⁹ Para el año de 1683 todavía residía en la Ciudad de México, puesto que allí bautizó a una de sus hijas; pero lo cierto es que Rodríguez Carnero ya no aparece entre los pintores que a partir de 1687 cumplen con el requisito de examinarse para obtener el título de maestros del arte de la pintura, lo que nos lleva a suponer que para esas fechas ya estaba vecindado en la ciudad de Puebla de los Ángeles. Efraín Castro Morales mencionó que a finales del siglo XVII Rodríguez Carnero estaba en Puebla junto con Antonio Santander, Juan de Villalobos, Cristóbal Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Miramón y Rafael de la Peña, promoviendo la aprobación de ordenanzas para el gremio de pintores, de la misma manera que lo habían hecho los pintores de la Ciudad de México.¹⁴⁰ Este

134 Véase Efraín Castro Morales, “Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII”, *Boletín de Monumentos Históricos*, No.8, (1982) y Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol XXI, No.77, (2000): 67-121.

135 Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez”, 77.

136 Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez”, 92.

137 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 114.

138 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 114.

139 Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIX, No.70, (1997), 65.

140 *Apud.*, Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero”, 66.

hecho conduce a suponer que, a pesar de que entre México y Puebla existía una cierta rivalidad artística, compartían las mismas inquietudes que llevaron a los pintores a buscar una estructura corporativa que les permitiera ejercer control sobre la producción y comercialización de sus obras, y que, como lo sugirió Ruiz Gomar, Rodríguez Carnero participó activamente en las gestiones en ambos casos.

Como ya se señaló anteriormente, el círculo de Manuel de Arellano estaba conformado por artífices casi desconocidos como Bartolomé Aguilar (indio), Antonio Pardo (mestizo), Francisco Saldívar (español) y Miguel Gerónimo de la Cruz. En su testamento nombró a dos pintores conocidos, uno de ellos fue el Maestro Juan Rodríguez, probablemente se trata de Juan Rodríguez Juárez, a quien designó como albacea. Juan Rodríguez Juárez nació en México en 1675, hijo del pintor Antonio Rodríguez y nieto de José Juárez; murió en 1728. El otro pintor conocido que apareció en el testamento fue Francisco de León, quien también aparecía como “Oficial con tienda” en el Donativo realizado por el gremio de pintores de la Ciudad de México para apoyar la Guerra de Sucesión. Sabemos por el trabajo de Flores Barba que el Francisco de León que trabajó en Nueva Galicia murió en el año 1700, por tanto este pintor es el otro Francisco de León, que bien pudo estar emparentado con los Arellano, por el lado materno.¹⁴¹

El establecimiento general de un panorama de generaciones, permite visualizar la red en medio de la cual se formaron y trabajaron Antonio y Manuel de Arellano. Si bien no se han localizado contratos que comprueben que Antonio o Manuel se hayan formado en el taller de otros pintores, este mapa permite ubicarlos en el contexto de los que estaban trabajando en el mismo lugar y al mismo tiempo que ellos. En esta red circulaba un caudal de fórmulas visuales y plásticas, destinadas a satisfacer las necesidades de los comitentes, de él se nutrían los artistas, a la vez que aportaban en mayor o menor medida, soluciones propias y particulares.

¹⁴¹ Flores Barba, *Diego de Cuentas, pintor de entre siglos*, 15.

2.4 Problemas gremiales y vida cotidiana de un pintor

El gremio era la organización corporativa que ligaba el trabajo de los agremiados a la tutela legal del Cabildo, para velar por el cumplimiento de las ordenanzas, que constituían un compendio de prescripciones que normaban el ejercicio de un oficio y la comercialización de sus productos.¹⁴² Las primeras ordenanzas para pintores y doradores en la Nueva España fueron aprobadas por el virrey Luis de Velasco el 4 de agosto de 1557 y cayeron en desuso hacia fines del mismo siglo.¹⁴³ Como ya se mencionó anteriormente, en 1681 un grupo de pintores compareció ante el procurador Juan López de Pareja solicitando una copia de las antiguas ordenanzas,¹⁴⁴ aduciendo que hace mucho que no se cumplen, que no existen alcaldes ni veedores y que todo ello acarrea numerosos inconvenientes. Una de las cosas que estaba detrás del intento por lograr la promulgación de nuevas ordenanzas era:

(...) la irreverencia grande que se sigue a las Sagradas Imágenes, de hacerlas indios y otras personas que no han aprendido dichos oficios ni saben algo de ello, introduciéndose a hacerlas en daño de la República, causando indevoción, todo lo cual se podrá remediar con que haya alcaldes y veedores en dichos oficios como por dichas Ordenanzas todo lo demás expresado en las nuevas cuyos motivos en ella se contienen, y que al estar la ciudad y reino tan llena de malas pinturas ha sido la causa de no haber Ordenanzas (...)¹⁴⁵

Los pintores indios proliferaban en la Ciudad de México y su trabajo gozaba de buena acogida por parte del público, lo que obligaba a los pintores españoles a imitar sus procedimientos para contrarrestar la competencia; según Toussaint fue justamente para protegerse de esa invasión de indios y de españoles que seguían el método de los indios, que los pintores solicitaron nuevas ordenanzas.¹⁴⁶ Como contrapunto, es muy llamativo el caso de los pintores indígenas de Cuzco que en 1686 se separaron por voluntad propia del gremio de españoles; en la opinión de García Sáiz esto se debió a que tenían buena clientela, asunto que aprovecharon para obtener mejor posicionamiento social para su propio grupo, al margen del gremio de españoles.¹⁴⁷

En Nueva España la situación era diferente, el gremio trató de mantener una organización cerrada, jerárquica y monopólica que garantizara el control del oficio, frente a la amenaza que representaban los artífices que proliferaban en la ciudad, muchos de los cuales eran indios, y

142 Véase Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*, (México: E.D.I.A.P.S.A, 1954).

143 Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Juan Correa. Su vida y su obra*, Cuerpo de documentos, 205-222.

144 Los pintores estaban representados por Antonio Rodríguez y José Rodríguez Carnero. *Apud. Mues Orts, La libertad del pincel*, 204.

145 *Apud. Mues Orts, La libertad del pincel*, 204.

146 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 136. .

147 Concepción García Sáiz, "Artesanos y artistas en Iberoamérica del siglo XVI al XVIII", *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, eds. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (México: Fondo de Cultura Económica / Philadelphia Museum of Art / Los Angeles County Museum of Art, 2007), 93. Véase también José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación A.N.Wiese, 1982).

ante la desleal competencia de ensambladores que se comprometían a realizar encargos que incluían pintura y dorado, sin considerar a los maestros de dicho arte. Las gestiones no tuvieron respuesta hasta 1686, cuando luego de idas y vueltas sobre el texto de las nuevas ordenanzas, llegó la aprobación del virrey Conde de Paredes y seis meses después la del Cabildo, el 18 de abril de 1687. Como se mencionó anteriormente, el virrey nombró a Cristóbal de Villalpando como veedor para que los exámenes pudieran comenzar a realizarse con regularidad.¹⁴⁸ En las ordenanzas de 1557 el mismo gremio agrupaba a cuatro tipos de pintores: los de imaginería, de dorado, de romano y de sargas; en las de 1687 solamente quedaron los pintores (de imaginería) y los doradores,¹⁴⁹ las nuevas ordenanzas delimitaron la competencia de cada uno de ellos, especificando que los doradores, aunque fueran examinados, no podrían contratar obra donde hubiere pintura si no fuera juntándose con un pintor examinado.¹⁵⁰

Las nuevas ordenanzas también abordaban otro asunto crítico en aquellos tiempos, referente al abuso por parte del gremio de carpinteros:

Otrosí, por cuanto algunos maestros de ensambladores y carpinteros han tenido hasta aquí obradores en sus casas, de pintura y dorado, valiéndose de oficiales para defraudar a los pintores y doradores que lo han aprendido y no los referidos, y para querer continuar con usurpar oficio ajeno, podrán pretender ser admitidos a examen, que ninguno de ellos sea admitido a dicho examen, ni puedan tener dichos doradores pública ni secretamente ni valerse de oficiales y maestros, pena de cincuenta pesos por la primera vez aplicados como dicho es y por la segunda la pena doblada.¹⁵¹

Según Guillermo Tovar, la mayoría de los mandatos presentes en las ordenanzas no se cumplían; los ejemplos compilados por el investigador demuestran que los doradores contrataban obras de escultura y ensamblaje, mientras que los pintores de imaginería realizaban esculturas, ensamblaje y dorado, y a veces hasta retablos completos sin una sola pintura; por su parte los escultores y ensambladores contrataban directamente obras de dorado, sin incluir a ningún maestro dorador.¹⁵² El pleito que se desató entre los maestros pintores y doradores contra Pedro Maldonado y Jacinto Nadal, ilustra suficientemente la situación; en el año de 1690, Maldonado y Nadal junto con dos indios doradores –Francisco Nicolás y Lucas de los Ángeles– se comprometieron a realizar varios retablos, contraviniendo las ordenanzas según las cuales los escultores y ensambladores solo podían contratar trabajos de talla y ensamblaje. El pleito se resolvió repartiendo las obras entre pintores y doradores examinados.¹⁵³

En cuanto a los pleitos entre gremios y las constantes prácticas realizadas al margen de las ordenanzas, tres contratos de obra y el testamento de Manuel de Arellano ilustran bastante bien la situación. El 11 de julio de 1718 Manuel de Arellano, maestro pintor y don Sebastián Miguel

¹⁴⁸ Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 218.

¹⁴⁹ Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 210.

¹⁵⁰ Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 225.

¹⁵¹ *Apud.* Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 225.

¹⁵² Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España”, 8.

¹⁵³ Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos”, 12.

Muñoz, natural y vecino del pueblo de Meztlán, acordaron:

que el dicho maestro Manuel de Arellano haga un colateral para iglesia del Señor San Agustín del pueblo de ensamblaje, entallado y dorado de oro limpio, el cual ha de tener ocho varas y media de alto y cinco de ancho, como las pinturas en tablero forradas con cotense y las labores de dicho colateral, según la traza que dicho maestro tiene entregada a dicho don Sebastián firmada de ambos su reverso (...) ¹⁵⁴

El pago de los 625 pesos que costaría el trabajo se haría en tres partes, los primeros 200 al comenzar, otros 200 dos meses después y los restantes 265 al terminar el trabajo, que duraría en total cinco meses. Manuel se comprometió a realizar el ensamblaje, tallas, dorado y pintura, aunque esto no significaba que todo lo realizaría él mismo, lo más probable es que contara con oficiales que le auxiliarían en esas actividades. Claramente este contrato contravenía las ordenanzas, aunque por esos años eso ya parece algo habitual, puesto que las ordenanzas nuevamente habían caído en desuso. El documento estipulaba que personas peritas e inteligentes puestas por ambas partes deberían cotejar, de acuerdo con la traza previamente aprobada, que el trabajo no tuviera defectos, y si los tuviere, el maestro debería enmendarlos; y si no entregaba el colateral en el plazo convenido, debería devolver el dinero y llamar a otros maestros para que lo concluyan. El maestro dorador y ensamblador Juan Rojas, presente durante la celebración del contrato, fungió como fiador de Manuel de Arellano. Según consta en el documento, la revisión del trabajo terminado no sería realizada por veedores de ningún gremio, sino por “personas peritas e inteligentes puestas por ambas partes”.

El 7 de marzo de 1721, Manuel de Arellano y don Francisco Santiago, natural y alcalde del pueblo de Mezquititlán, jurisdicción de Meztlán, acordaron la obra y fábrica de un colateral de ensamblaje, traza y pintura de dos cuerpos.¹⁵⁵ Según consta en el documento, Manuel de Arellano se obligó a hacer y costear dicho colateral según las condiciones y circunstancias del mapa:

ha de tener de alto desde el banco y su coronación ocho varas y de ancho seis varas y media en que se han de incluir en cada lado tres cuartas de pintura en que han de ir doce ángeles alrededor de su moldura dorada que sería la guarnición (...)

En 1722 Manuel de Arellano se comprometió a realizar otro colateral:

de seis varas de alto y nueve varas y media de ancho, ochavado en forma de tres colaterales, de tres cuerpos con doce columnas repartidas, sin banco, sus cornisas, sota banco, motilos y remates, y el zoclo debajo de los colaterales sería de madera de fina de ahuehuete o cedro, todo tallado de buenas labores y dorado de oro fino y limpio. La patrona de la capilla que ha de ir en medio ha de ser de bulto y los demás han de ser lienzos de pinturas finas (...) cuyos lienzos grandes y chicos han de ser 17, todo lo cual se entregará en dos meses y quince días, por el referido precio de 1,300 pesos.

¹⁵⁴ Anexo 2, Doc.XV,AHN, Notario Diego Díaz de Rivera, Vol. 1287, fs. 125-126, año 1718.

¹⁵⁵ Anexo 2, Doc.XVI,AHN, Juan Díaz de Rivera, Notario No. 199, Vol. 1327, s/f, año 1721.

Luego de hacer una somera comparación del costo de los retablos y colaterales de esa época, se puede afirmar que los Arellano cobraban precios bajos. El colateral que realizó Antonio de Arellano en 1685 para el Hospital de Jesús Nazareno costó 400 pesos, desafortunadamente desconocemos sus características y dimensiones. Los retablos que se comprometió a realizar Manuel en 1718 y 1721 costaron 625 y 500 pesos; sólo el de 1722 alcanzó la cantidad de 1,300 pesos. En esa misma época Juan Correa estuvo involucrado en contratos para la realización de unos diez colaterales: el de *Nuestra Señora de los Dolores* para el Colegio de San Pedro y San Pablo de México se acordó en 4,100 pesos (1678),¹⁵⁶ el de la iglesia de Xicotitlán en 1,500 pesos (1670), el del convento franciscano de Santiago de Querétaro en 4,350 pesos (1694) y el de *San Francisco Xavier* para la iglesia de la Santa Veracruz en 4,000 pesos (1709). Solamente dos encargos, posiblemente de menor tamaño, costaron 350 y 550 pesos, el del *Glorioso patriarca san Joseph* que sería transportado a Olinalá (1688) y otro de *El Señor san Pedro* para la iglesia de Tula (1692).

Manuel no alcanzó a concluir los dos últimos retablos, según consta en su testamento, dictado el 13 de noviembre de 1722:

Asimismo declaro que me falta por entregar a los indios el colateral que me tienen pagado el [ilegible] los ángeles de pintura y una hechura de bulto del señor San Agustín (...).¹⁵⁷

Es importante destacar que la clientela de Manuel de Arellano no se limitaba a corporaciones, sino que incluía a personas individuales, como una india sombrerera:

Asimismo declaro me tiene pagada una india sombrerera un lienzo de Nuestra Señora del Carmen, mando que se le entregue o la cantidad que me tiene pagada.

También resulta interesante el hecho de que Manuel recibía pago en especie:

Y también declaro que tengo ajustada una obra con Don Manuel Mejía de León en 512 pesos a cuenta de ella me tiene entregada en reales 116 pesos y en carmín de a cuatro pesos la libra y el más superior a cinco lo cual costará por 50 (...).

Un Manuel Mejía de León, receptor de número de la Real Audiencia de la Ciudad de México, aparece en un documento de 1714 renunciando a su oficio a favor de José de los Ríos,¹⁵⁸ al margen de la identificación del personaje, lo llamativo es que Mejía pagó parte de su encargo con materiales de pintura.

Al margen de las francas transgresiones gremiales que hemos ejemplificado, todo parece indicar que Manuel de Arellano era pintor y dorador, como ya había sugerido a vuelo de pájaro Guillermo Tovar.¹⁵⁹ Otros artífices de la época aparentemente también cultivaron ambos oficios,

¹⁵⁶ Juan Correa cobraría por las pinturas y tableros 1,100 pesos. Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*. Cuerpo de Documentos, 48.

¹⁵⁷ Anexo 2, Doc. XVIII, AHN, Juan Díaz de Rivera, Notario N.199, Vol. 1328, fs 339-341, año 1722.

¹⁵⁸ AGN, Real Hacienda, Oficios vendibles (080), Contenedor 06, Vol. 14, Exp. 15, 1714, fs 313-345.

¹⁵⁹ Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I, 94.

como por ejemplo Antonio de Torres, quien al momento de su muerte tenía en su taller “unos santos de bulto que son de los indios (...) con un san Francisco de bulto grande”.¹⁶⁰

Lo cierto es que desde el último cuarto del siglo XVII coexistían dos situaciones paralelas en la Ciudad de México; junto con el sistema gremial que intentaba normar y controlar la producción artística, había una red de producción y comercialización de pinturas ordinarias, de la cual se beneficiaban los clientes más pobres. Para profundizar en esta cuestión, retomaré el documento aportado por Mues Orts, relativo a la Donación que realizó el gremio de pintores de la Ciudad de México para la Guerra de Sucesión en 1704.¹⁶¹ La *Memoria* donde se consignó la cantidad ofrecida por los asistentes se organizó en tres grupos, en primer lugar aparecen ocho pintores encabezados por Cristóbal de Villalpando, seguido por Antonio de Alvarado, Juan Correa, Juan de Herrera y Antonio de Arellano. Posteriormente se enlistó a los Doradores, mencionando sólo tres nombres: Simón De Espinosa, José de los Reyes y Diego Velazco. Después se anotó a los “Oficiales con tienda”, sin discriminar entre pintores y doradores; entre estos aparece Manuel de Arellano. Me llama la atención que Manuel esté en una lista de “oficiales” ya que en el año de 1703 tomó un aprendizaje,¹⁶² atribución que de acuerdo a las ordenanzas sólo se le permitía a los maestros examinados; además el contrato expresaba claramente la investidura de maestro que tenía Manuel. Lo cierto es que la forma en la que se organizó la *Memoria* denota diferentes jerarquías; en el primer grupo estaban los maestros de mayor estatus que ocupaban cargos en el gremio, después estaba el resto, un grupo conformado por otros maestros, oficiales, indios incluso, que tenían como denominador común la tienda. Es probable que en 1704, Manuel fuera un maestro con tienda.

Recordemos que según la costumbre arraigada en Europa, los pintores de renombre pintaban por encargo, sin embargo habían también otras modalidades de comercialización: en almoneda, es decir, subasta pública y en las tiendas.¹⁶³ Numerosos artesanos no examinados daban salida a su trabajo por estas vías, al margen de las regulaciones gremiales, vendiendo obras de menor calidad; los pintores formales desaprobaban tales métodos puesto que desprestigiaban el oficio y rebajaban el valor de las obras de arte, al tratarlas como simples mercaderías.¹⁶⁴ Antonio Palomino conoció varias tiendas en Madrid; las tiendas generalmente se ocupaban de vender géneros asequibles al consumo como bodegones, paisajes e imágenes devotas.¹⁶⁵

160 Mina Ramírez Montes, “El testamento del pintor Antonio de Torres”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1988): 265-273, 270.

161 Mues Orts, *La libertad del pincel*, 393.

162 AHN, protocolo No.383, Diego de Marchena, Vol. 2548, año 1703. Esta noticia la dio a conocer Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I, 94.

163 Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Madrid, Nerea, 1999), 118.

164 Concepción García Sáiz, “Artesanos y artistas en Iberoamérica del siglo XVI al XVIII”, 91-92.

165 Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726* (Madrid: CSIC, 2015), 292. La referencia de Palomino se dirigía justamente a la observación de que las tiendas de Madrid estaban desapareciendo; más adelante la comercialización fue acaparada por los “Tratantes de pintura”.

Los obradores a veces funcionaban también como tiendas en donde se realizaba la venta directa; los niveles más burdos en las formas de comercializar la pintura correspondían a la venta en plazas públicas e incluso “apregonando” por las calles, según denunció Pedro Rodríguez ante sínodo del Tercer Concilio Provincial mexicano aludido en el capítulo primero.

Es importante considerar que no todos los pintores gozaban del mismo estatus ni del mismo posicionamiento socioeconómico, por tanto los tipos de acuerdos y transacciones comerciales que realizaban eran muy variados. Muy refrescante y esclarecedor resulta el trabajo de Paula Revenga sobre el ámbito de la pintura toledana del siglo XVII, caracterizado por un vacío legal y normativo para los pintores, situación atípica en el contexto español del Siglo de Oro. Según Revenga los pintores toledanos, la mayoría de ellos modestos y desinteresados en la defensa de la liberalidad de la pintura, estuvieron más atentos a la resolución de problemas inmediatos que tenían que ver con la subsistencia.¹⁶⁶ Creo que un sistema de producción artística de este tipo también se desarrolló en la Ciudad de México paralelamente a la estructura gremial, y probablemente fue el modelo más común fuera de México y Puebla.

Regresando al caso de Manuel de Arellano, recordemos que la tienda daba la posibilidad de realizar obras para venta directa a una clientela abierta, por tanto es probable que él no pintara exclusivamente por encargo. Además, en una tienda no sólo se vendían pinturas, también se podían vender lienzos ya imprimados, según comentaba el propio Palomino para el caso de Madrid: “bien que en Madrid ay imprimadores de oficio que nos alivian de este cuidado”.¹⁶⁷ Probablemente en la tienda de Manuel se vendían marcos, lienzos, láminas y tableros aparejados e imprimados, listos para pintar, suposición que se desprende también del alto grado de estandarización observada en los estratos preparatorios de las pinturas analizadas en laboratorio.¹⁶⁸ De lo que sí tengo certeza, es de que Manuel confeccionaba y vendía marcos, según consta en su testamento, en el que declaró

Tengo ajustados doce marcos con don Francisco Antonio Díaz de la Madrid, cacahuatero de la alcaicería y a cuenta de ellos tengo recibidos setenta y cinco pesos en reales (...).¹⁶⁹

En lo relativo a la producción pictórica, la elaboración de pinturas para la venta libre, no por encargo, obligaba a tener un *stock* de obras elaboradas más o menos en serie, pinturas de menor calidad, “pintura ordinaria” en términos de Vicente Carducho; probablemente la temática de estos cuadros no versaba exclusivamente sobre asuntos religiosos, sino como sucedía en las tiendas madrileñas, incluía escenas de género: países, flores y verduras, los meses del año, fábulas, etc. Podría decir que esta “pintura para la vida cotidiana” de la que también se ocupaban

¹⁶⁶ Paula Revenga Domínguez, “El arte de la pintura y la cuestión corporativa en el Toledo del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte* 10 (2000): 149-167. También “El pintor en la sociedad toledana del siglo XVII”, *Añil* 25, (2003):

¹⁶⁷ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo II, Libro quinto (Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724), 51.

¹⁶⁸ Esto se desarrolla ampliamente en el Capítulo VII.

¹⁶⁹ Anexo 2, Doc.XVIII.

los pintores novohispanos, se orientaba a cumplir tres funciones principales: una devocional, otra decorativa y otra de entretenimiento.

Como señaló García Sáiz, los pintores buscaron también otro tipo de actividades para poder ganarse la subsistencia, como por ejemplo reparar o restaurar obras de otros artífices.¹⁷⁰ Otra de las actividades que frecuentemente realizaban eran los aprecio o avalúos, requeridos por diferentes motivos: para elaborar cartas de dote, reclamar herencias, registrar bienes de difuntos, etc. Los avalúos han dejado evidencia de la variedad de géneros, soportes y formatos pictóricos producidos en los obradores novohispanos, como se verá a continuación.

En el aprecio de los bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, realizado por Antonio de Arellano y Juan Correa en 1708,¹⁷¹ se registraron casi un centenar de pinturas, la mayoría eran lienzos de diferente tamaño y costo, pero también se registraron láminas, enconchados y tableros. La mayoría de los lienzos eran de asunto sacro, valuados de 1 a 24 pesos. Uno de los lienzos de mayor costo fue *Santo Domingo en Soriano*, de media vara de alto (45 cm), valorado en 24 pesos, de mano del Divino Herrera, única obra en la que se consignó al autor.¹⁷² Una excepción debido a su elevado costo fue *Un tablero de la Cena del Rey Baltasar de vara y tercia de alto* (110 cm), valuado en 70 pesos; probablemente se trataba de una obra europea. Los temas profanos también fueron abundantes; el costo más bajo corresponde a *dos floredos (sic)* de poco más de vara y media de largo y tres cuartas de ancho (130 x 60 cm), de 1 peso cada uno. También se registró *Un cuadro del diluvio* (4 pesos), *Siete países de los meses del año*, *Dos lienzos de fábulas* (5 cada uno), *Un lienzo de figuras redículas* (6 pesos), *Otro lienzo de dos varas y cuarta de largo y dos varas de ancho de una ciudad* (25 pesos), *Nueve paisitos de tres cuartas de largo* (2 pesos cada uno), otro lienzo de *Olofernís*, *Otro país de una ordeña de cabras*. En la opinión de Curiel, las series de países, ciudades, los meses del año, fábulas, servían en las casas novohispanas principalmente a las mujeres, para amenizar o guiar la conversación, o para demostrar sus conocimientos de cultura clásica durante las conversaciones.¹⁷³

Otro aspecto que se desprende del análisis de los avalúos es la calificación que le daban los pintores a algunas obras, percepción que seguramente era compartida por los clientes entendidos. En la Carta de dote de don Pedro Manuel de Gama, del año de 1716,¹⁷⁴ se distingue la “pintura superior”, apelativo empleado para un *San Pedro* valorado en 12 pesos y para *Nuestra Señora de la Redonda*, valorada en 10 pesos, ambas de dos varas de alto. Un *San Miguel* del mismo tamaño

170 Concepción García Sáiz, “Artesanos y artistas en Iberoamérica del siglo XVI al XVIII”, 90-91.

171 Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, Vargas y Curiel, *Juan Correa*. Cuerpo de Documentos, 142 ss.

172 Alonso López de Herrera perteneció a la orden de los predicadores; se conocen al menos otras dos pinturas con este mismo tema. Sin duda sus obras fueron muy apreciadas. Ver Manuel Romero de Terreros, “El pintor Alonso López de Herrera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. IX, No. 35 (1965): 5-14.

173 Comunicación oral, *Seminario de artes suntuarias*, Posgrado en Historia del Arte, UNAM, 2014.

174 Carta de dote que otorga Pedro Manuel de Gama, maestro examinado en las artes de leer, escribir y contar. *Apud*. Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa*. Cuerpo de Documentos, 169-175.

se consideró “pintura corriente” y se valoró en 4 pesos. Cuatro lienzos de media vara, sin título, recibieron la calificación de “pinturas buenas” y se valoraron en 4 pesos. A una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* se le llamó “pintura Romana”, de media vara, valorada en 3 pesos.

La cuestión de los precios o avalúos realizados por Antonio y Manuel, por otra parte, nos interesan por el hecho de que entre las posesiones de personas acaudaladas de la época se encontraban un sinnúmero de objetos más o menos valiosos, de diversa procedencia, que entraban también a formar parte del universo visual de referencia de los pintores. Además de las pinturas estaba todo el menaje de casa, platería, ajuar, carruajes. Entre las prendas de una dama se podía encontrar, por ejemplo:

un vestido de brocato azul con flores de oro y plata, con guarnición de oro y plata, de Milán, fino; aforrada la pollera en tafetán de Granada y el emballado guarnecido de encaje fino aforrado en raso encarnado, apreciado en ciento y veinte pesos (...).¹⁷⁵

Además de una infinidad de paños y ropa de cama, mantelería fina, muebles, etc. En este aspecto hay que destacar la influencia que tuvo el Galeón de Manila que articulaba el comercio entre Asia y España a través de Nueva España; sedas chinas, porcelana, objetos lacados, biombos, constituían objetos de lujo que también se integraban a las casas más importantes de la ciudad. Lo cierto es que independientemente de la procedencia, se acumulaban verdaderas colecciones dentro de las casas de los acaudalados personajes de la Ciudad de México, y durante estos “aprecios” los pintores entraban en contacto con objetos que se integraban a un universo visual de referencia compartido entre pintores y comitentes, lo que ayudaba a consolidar también un gusto común en ambos.

Por otra parte, los objetos de la vida cotidiana daban a la pintura un toque local y actual, por ejemplo en la *Comunión de los apóstoles*, de Tepepan, pintada por Manuel de Arellano en 1721, una hermosa platería preside la ceremonia; estos objetos no eran inventados o imaginados, sino que procedían del contexto real de los pintores e insertos en el cuadro como bienes de prestigio reflejaban los usos y costumbres de la sociedad novohispana. Otro ejemplo es la jarra de pico, también de plata, pintada a los pies del sacerdote en *La circuncisión de Cristo*, firmada por El Mudo Arellano en la serie de la ciudad de Antequera, España, así como los acetres e hisopos que aparecen en los dos lienzos de *La dormición de la Virgen* del Museo de Antequera y del Museo Regional de Querétaro. La platería doméstica estaba ligada a la necesidad de ostentación y boato de los estamentos más privilegiados de la sociedad virreinal; el uso de mostradores de orfebrería y cristales durante las fiestas reflejaba el gusto de los sectores más acaudalados, de ser retratados en medio de una escenografía pletórica de lujo. Cuando se celebraba alguna boda o aniversario de importancia, se construían en la cabecera de la mesa principal unos mostradores escalonados,

¹⁷⁵ Vargas Lugo y Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra*, Cuerpo de documentos, 152.

cubiertos de finas telas, en donde se exhibían las mejores piezas de la familia,¹⁷⁶ justo como se observa en la *Comunión de los apóstoles* de la iglesia de la Visitación de Tepepan.

El trabajo de Antonio y Manuel de Arellano abarcó desde 1660 hasta 1722, seis décadas en las que enfrentaron los altibajos políticos, sociales y económicos de la ciudad. Antonio participó en el esfuerzo de reorganización gremial siendo veedor y alcalde de su gremio. En cuanto a su formación es probable que haya recibido la herencia de Luis y de José Juárez a través de Antonio Rodríguez, cuestión en la que profundizaremos en el capítulo siguiente.

Manuel de Arellano fue un mestizo, mulato o castizo asimilado como español. Probablemente fue pintor y dorador, también vivió el proceso de reorganización gremial, pero protagonizó una época diferente en la que las ordenanzas de su gremio cayeron nuevamente en desuso y los pintores comenzaron a buscar la creación de una academia de pintura. El cambio dinástico lo habrá enfrentado a nuevos mecenas y nuevos modelos en el ámbito artístico, aspecto que también abordaremos en los siguientes capítulos.

176 Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", *Historia de la vida cotidiana en México. II La ciudad Barroca*, ed. Antonio Rubial García (México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2008), 95-96.

3. Los Arellano a través de las obras, los temas y los géneros pictóricos

El conjunto conformado por poco más de un centenar de obras firmadas por alguno de los Arellano, ofrece la posibilidad de observar los aspectos que caracterizan la personalidad artística de Antonio y Manuel, además de la manera en que desarrollaron algunos temas e incursionaron en una variedad de géneros pictóricos. Iniciaré el presente capítulo realizando un esbozo general de las obras conocidas y de su localización; aunque no todas se encuentran en los emplazamientos originales, la revisión permitirá visualizar la distribución geográfica que alcanzaron las pinturas del obrador. Este primer listado se complementará con las obras localizadas actualmente en Museos de México y del extranjero. Tomando como insumos las características formales y materiales de las pinturas, así como los datos genealógicos e históricos establecidos en el capítulo precedente, propondré una periodización del trabajo del obrador y utilizaré ese modelo como hilo conductor para abordar la descripción de las obras, destacando los aspectos característicos de cada uno de los artistas, de acuerdo al género pictórico y al tema tratado.

Para ubicar geográficamente las obras adoptaré la división en diócesis de finales del siglo XVII y su correspondencia con las provincias de las órdenes religiosas asentadas en el territorio durante ese mismo periodo.¹

En la Ciudad de México solamente se han consignado dos obras, *San Felipe Neri predicando*, ubicada en la Casa Profesa y un *Éxtasis de san Pedro Pascual* consignado por Toussaint en el convento de la Merced, hoy de paradero desconocido. En Coyoacán el autor mencionó una pintura de *San Francisco y Santo Domingo a los lados de la cruz*, en el convento Dominicano² y una *Huida a Egipto*, en la iglesia de San Antonio Panzacola, pero no hay obras en la Catedral, en la iglesia de San Francisco el grande o en algún otro edificio de importancia dentro de la ciudad.

Hacia el sur, aun en el territorio que estaba bajo jurisdicción de la arquidiócesis de México, y coincidente con fundaciones franciscanas y dominicas, se consignaron varias obras. En la sacristía de la iglesia de la Visitación de Tepepan,³ ubicada en Xochimilco, existe un ciclo pasionario firmado por Arellano. Rumbo a los volcanes, en la iglesia de la Asunción de Amecameca, se conservan dos lienzos que formaron parte de un *Martirio de apóstoles*.⁴ En la iglesia de Santa

1 Se tomó como soporte Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821* (México: UNAM, 2000). En este apartado sólo se anotarán breves referencias acerca de los emplazamiento mencionados, cuestión que se profundizará en el análisis particular de las obras.

2 Lo dominicos establecieron su primer convento de San Juan Bautista Coyoacán alrededor del año 1535. Actualmente la iglesia es la parroquia de Coyoacán.

3 La iglesia de la Visitación de Tepepan fue una vicaría franciscana hacia 1646, sujeta a la doctrina de Xochimilco.

4 La Asunción Amecameca fue un convento dominico fundado hacia 1550. Agradezco a Julio Alberto Rubio García la noticia acerca de estas pinturas.

María de Ozumba hay cuatro obras: el *Retablo de ánimas* en la nave principal, un *pendant* en el primer cuerpo del retablo de la Tercera Orden, con las imágenes de *La aparición de san Francisco* y *San Luis rey de Francia*, y un *San Cristóbal* en el claustro alto de la casa conventual.⁵ Un poco más al sur, en la iglesia de Santiago apóstol, situada en Cuautla, hay una *Virgen de Guadalupe*.⁶

Hacia el poniente, en la Catedral de Toluca, hay seis obras pertenecientes a un *Martirio de los apóstoles*; otras seis obras de esta misma serie se localizaron en la iglesia de San Francisco de Ixtlahuaca.⁷ Hacia el norte, en la iglesia de San Esteban, de Axapusco de Otumba, se registró una *Anunciación*;⁸ muy cerca de esa localidad Agustín Velázquez Chávez localizó tres obras en el ex convento franciscano de Tezontepec, *Alegoría de la Santísima trinidad*, *Jesús azotado* y un *Cuadro de ánimas*, además de una *Virgen de Covadonga* en el ex convento franciscano de Tlahuelilpan.⁹ Hacia el oriente, ya en la antigua diócesis de Tlaxcala, hay al menos tres obras firmadas con el apellido Arellano: una *Virgen de Guadalupe* en la Capilla de Nuestro Señor del Vecino,¹⁰ y dos obras más en la iglesia franciscana de Huamantla, *La Anunciación* y una *Virgen Dolorosa*.¹¹ Para la zona de Meztlán tenemos los contratos de dos colaterales encargados a Manuel de Arellano entre 1718 y 1721, desafortunadamente no se ha podido constatar la existencia de los mismos debido a las restauraciones y modificaciones realizadas en las iglesias, sin embargo cabe la posibilidad de que algunas de las pinturas que formaron parte de los colaterales se encuentren dispersas en localidades aledañas.

En Jilotepec están actualmente las pinturas de tema pasionario signadas por El Mudo Arellano.¹² Por otra parte sabemos que en 1690 el gremio de pintores le encomendó a Antonio de Arellano la realización de las pinturas para un colateral en Salvatierra y para otro en San Miguel el grande, actualmente Estado de Guanajuato.¹³

En Guadalajara, antes cabeza del reino de Nueva Galicia, hay tres sitios que merecen mención, también vinculados con los regulares franciscanos. En primer lugar la capilla de Aránzazu que

5 Santa María de Ozumba en 1640 ya tenía rango de parroquia pero estaba bajo administración franciscana.

6 La casa dominica de Santiago Cuautla se fundó de la década de 1580. Agradezco a Guillermo Arce la noticia sobre esta pintura.

7 La Asunción de Toluca fue una doctrina franciscana fundada alrededor de 1520, que no se secularizó hasta mediados del siglo XIX. Por su parte San Francisco Ixtlahuaca ya era una doctrina secular en 1569.

8 Los franciscanos comenzaron a trabajar en Otumba en 1527 y para 1541 ya tenían un convento. San Esteban Axapusco fue una visita de Otumba y se secularizó en 1767. La pintura fue registrada por Adriana Munguía Arenas, quien atribuye otras dos obras al mismo pincel. Véase Adriana Munguía Arenas, *San Esteban Axapusco. Historia y arte* (México: Patronato Parroquial de San Esteban Proto-mártir, 2010), 106.

9 Los franciscanos de Tula trabajaron desde los primeros años en esta región; en una reciente visita pude constatar que las obras consignadas por Velázquez Chávez ya no se encuentran en esos recintos que han sido objeto de severas restauraciones y despojo. Véase Agustín Velázquez Chávez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana* (México: Gobierno del Estado de Hidalgo, Coordinación de turismo, cultura y recreación, 1986), 166 y 505.

10 Agradezco la noticia sobre la existencia de esta pintura a Jaime Cuadriello y a Eumelia Hernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien gentilmente me proporcionó las fotografías.

11 San Luis Huamantla fue una doctrina franciscana fundada a comienzos de 1560. Agradezco la noticia de la existencia de estas pinturas a Alejandro Andrade Campos.

12 En 1529 los franciscanos fundaron la doctrina de San Pedro y San Pablo Xilotepec.

13 En caso de que se hayan realizado los retablos, probablemente se disociaron en algún momento, ya que no se encuentran en los recintos mencionados.

por aquella época formaba parte del gran conjunto conventual franciscano, donde se localiza la obra monumental denominada *Árbol franciscano*. En la sacristía de la iglesia de San José de Gracia se resguarda un *Martirio de los apóstoles*, conformado por once lienzos.¹⁴ En el claustro alto del convento franciscano de Zapopan se encuentra la serie de *La vida de María*; solamente algunos lienzos están signados con el apellido Arellano y fue atribuida por Leopoldo Orendain a un supuesto Teódulo Arellano.

Siguiendo hacia el norte, coincidente con la ruta de la plata, en la sacristía de la Catedral de Zacatecas se encuentra *La Anunciación*, firmada por Antonio de Arellano, hasta hace poco la única pintura conocida, firmada con nombre y apellido por este artífice, mientras que en la iglesia de Santo Domingo, de Sombrerete, se hallan restos de otro apostolado. En la Iglesia de Santiago, de San Luis Potosí, se ubica un *Nacimiento de María*. Siguiendo hacia el meridión, en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Durango, se encuentra una *Santa Ana* que probablemente formó parte de una serie; adicionalmente un particular de la misma ciudad conserva un *San Roque*.¹⁵ La obra más alejada de la Ciudad de México conocida en la actualidad es una pintura de *San Lorenzo*, localizada en la parroquia de Carretas, en Chihuahua.¹⁶

Esta revisión, que se ampliará en los apartados posteriores, permite vislumbrar el radio geográfico de movilidad y comercialización que alcanzaron las obras de los Arellano. Como puede percibirse, las obras son escasas en la Ciudad de México, mientras que hay una marcada tendencia de clientelismo hacia la Nueva Galicia y la Ruta de la plata, asunto que podría tener diversas explicaciones, entre ellas, el creciente auge minero y paralelamente, la consolidación de un corredor productivo de abastecimiento en las regiones del Bajío. Tampoco se debe descartar la idea de una posible afinidad de los artistas con ciertas órdenes religiosas, como los franciscanos, ni la posible especialización del obrador en repertorios específicos como por ejemplo temas marianos o apostolados. Intentaremos profundizar en estos aspectos mediante el análisis de obras seleccionadas.

¹⁴ La iglesia de San José de Gracia data del siglo XIX, de manera que la serie procede de otro lugar.

¹⁵ Agradezco a Adolfo Martínez la noticia acerca de estas pinturas.

¹⁶ Agradezco la noticia sobre este cuadro a Yolanda Madrid Alanis, entonces titular del Seminario de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRyM.

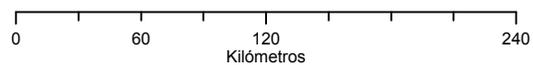
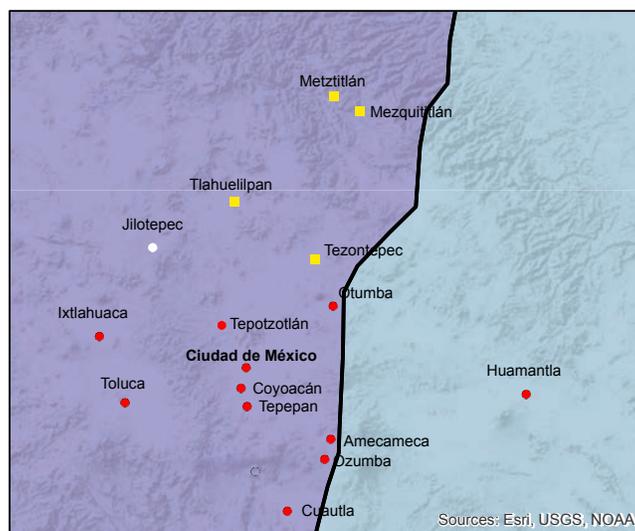
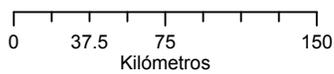
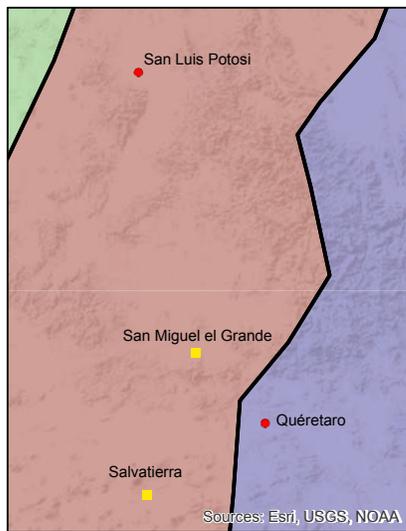
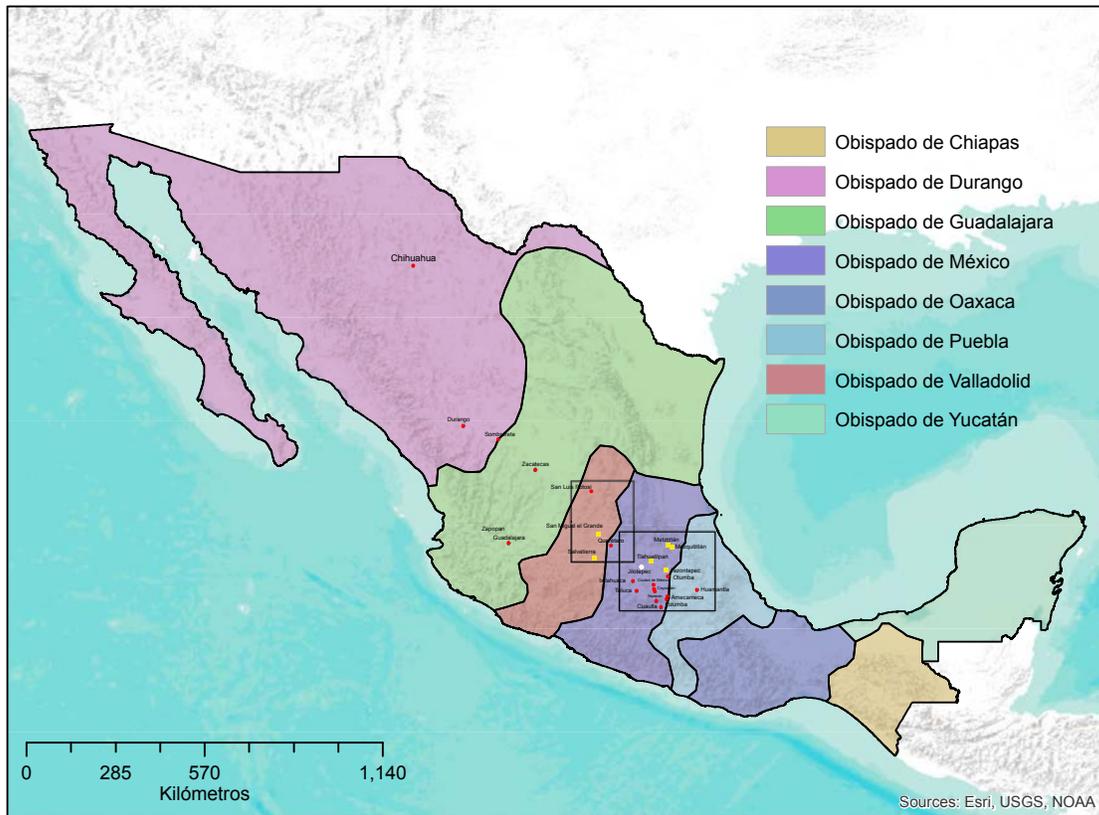


Fig. 1. Localización de obras. Con círculos rojos se localizan las obras conocidas, con cuadros amarillos se señalan las obras de las cuales hay menciones bibliográficas o documentos y con un círculo blanco las obras firmadas por el Mudo Arellano. Mapa: Néstor Corona sobre referencia de Aurea Commons, *Cartografía de las divisiones territoriales de México, 1519-2000* (México: Instituto de Geografía-UNAM, 2002), 32.

Las obras de Arellano son abundantes en los museos. En México el Museo Franz Mayer posee un lienzo de *San Luis Gonzaga*, de 1691, tema bastante temprano puesto que este santo, beatificado en 1605, fue canonizado apenas en 1726 cuando Antonio y Manuel ya estaban muertos. El Museo de la Basílica de Guadalupe posee dos pinturas, una *Coronación de la Virgen* firmada solamente con el apellido¹⁷ (Fig. 2) y un *Exvoto a la Virgen de San Juan de los Lagos* firmado por Manuel de Arellano.



Fig. 2. Izq. *Coronación de la Virgen*, Arellano. Óleo sobre lienzo, Museo de la Basílica de Guadalupe. Tomada de Guillermo Tovar, *Repertorio de artistas en México, Tomo 1*, 99. La pintura sigue el modelo de Paulus Pontius sobre composición de Rubens. Der. *Coronación de la Virgen*, Paulus Pontius, Rikjismuseum, Amsterdam.

El retrato del *Señor Don Diego Francisco Castañeda* se encuentra expuesto en el Palacio de la Escuela de Medicina y está firmado por Manuel de Arellano en 1708. El Museo Nacional del Virreinato posee una *Adoración de los pastores*, mientras que el Museo Nacional de Arte tiene bajo su custodia un *San Pedro* y una *Santísima Trinidad*, ambos de pequeño formato. En el Museo de las Intervenciones de Coyoacán se resguarda *El milagro del anillo*, pintura sobre tabla firmada en 1692. El Museo Regional de Querétaro posee dos obras, una *Anunciación a santa Ana* y *san Joaquín* y *La dormición de la Virgen*, y el Museo Regional de Guadalajara tiene bajo su resguardo un *San Jerónimo penitente* pintado sobre lámina.

¹⁷ La *Coronación de la Virgen* sigue el modelo de Paulus Pontius (1603-1658) sobre composición de Rubens (1577-1640), aunque la corona de laurel se cambió por una corona real y Jesucristo adoptó la postura mayestática. En el ángulo inferior derecho Arellano agregó la escena posterior a la Dormición, en la que los apóstoles presencian desde la tierra la Asunción y coronación de la Virgen. La zona superior del cuadro fue modificada; debajo de las nubes, cuya opacidad disminuyó debido al cambio de índices de refracción de los materiales envejecidos, se observa el rostro de algunos querubines.

Varias obras firmadas por Arellano se encuentran en museos fuera de México. En el Museo de la Ciudad de Antequera, España, se hallan dos pinturas de tema mariano firmadas por El Mudo Arellano, que completan la serie firmada por Juan Correa. El Museo de América de Madrid resguarda dos cuadros de la *Virgen de Guadalupe* y dos pinturas de mestizaje: *Diceño de indio chichimeca* y *Diceño de india chichimeca*.

Joaquín González Moreno, en su Catálogo de 1959 dio a conocer tres pinturas de la *Virgen de Guadalupe* ubicadas en Sevilla, una perteneciente a doña María Escalada, marquesa de Constantina, la otra a doña María Josefa Hernández Rubio y la tercera ubicada en la iglesia de San Pedro.¹⁸ Francisco Montes verificó que la que perteneció a Hernández Rubio fue donada a la iglesia del Señor San José de la misma ciudad.¹⁹ A las anteriores hay que sumar otra localizada en Cogeces del Monte,²⁰ en Valladolid, firmada Arellano a secas y una pintura sobre lámina firmada por Manuel de Arellano, resguardada en la localidad gaditana de Santa María del Puerto, obra inédita localizada por Francisco Montes, igual que una *Virgen de Atocha*, propiedad de las Carmelitas descalzas de Sevilla, firmada solamente con el apellido.²¹ Una *Virgen de Guadalupe* signada por el Mudo Arellano, dada a conocer recientemente por Luis Melero Mascareñas,²² completa la nómina de obras conocidas en España.

En Estados Unidos, el Museo de Denver cuenta con tres obras de Arellano, una de la serie de mestizaje, *Diceño de Mulata*, y dos pinturas de tema dominico: *San Jacinto* y *Virgen del Rosario con Santo Domingo*. El Museo de Davenport cuenta con una pintura de *La Virgen y el niño*. El Museo de Arte del Condado de los Ángeles (LACMA) cuenta con una *Virgen de Guadalupe*. Un *Cristo en el aposentillo* fue localizado por Clara Bargellini y Pedro Ángeles en el Hotel Menger, en Texas. En colecciones particulares se encuentran *El traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe* y *Vista de la plaza mayor la nochebuena de 1720*, firmadas Arellano y un *Verdadero retrato de Jesús Nazareno del Hospital* firmado por Antonio de Arellano. El mercado del arte también mueve obras de Arellano. Un *pendant* subastado en *Sotheby's*, *Adoración de los magos* y *Huída a Egipto*, ahora en propiedad de un coleccionista mexicano;²³ otro *pendant* salió a la venta en un establecimiento sevillano, *San Francisco* y *Santa Clara de Asís*. También en España salió a la venta una *Inmaculada Concepción*, supuesta obra de Manuel de Arellano.

18 Joaquín González Moreno, *Iconografía Guadalupana. Clasificación cronológica y estudio artístico de las más notables reproducciones de la Virgen de Guadalupe de Méjico conservadas en las Provincias Españolas*, Tomo I (México: Jus, 1959), 77-78.

19 Francisco Montes González, *Sevilla Guadalupana. Arte, historia y devoción* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014), 209.

20 María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América: La escuela mexicana* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1985), 28 ss.

21 Agradezco estas noticias a Francisco Montes González.

22 Luis Melero Mascareñas, "Devociones populares en la nobleza antequerana: La serie de la Vida de la Virgen de Juan Correa y El Mudo Arellano", en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, eds. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda, 302-314 (Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2016).

23 Agradezco la noticia a Paula Mues Orts y Jaime Cuadriello.

3.1 Las etapas del obrador

A la fecha se han registrado 111 pinturas de autoría de alguno de los Arellano. Al vincular la información documental con las obras consignadas hasta el momento, puedo sugerir que el trabajo de los Arellano pasó por cuatro etapas. La primera abarca desde 1660 hasta 1690, en este periodo el obrador estuvo encabezado por Antonio de Arellano, con la participación de su hijo Manuel como aprendiz hacia 1675 y luego como oficial. A esta etapa corresponde la factura de un colateral para el Hospital de Jesús Nazareno, *San Felipe Neri*, el *Martirio de apóstoles* de Toluca-Ixtlahuaca y las dos pinturas del Museo Regional de Querétaro. A la nómina hay que sumar las pinturas que posiblemente realizó Antonio de Arellano por encargo de su gremio después del pleito de 1690 (suscitado en contra de Jacinto Nadal e indios doradores), uno en San Miguel el Grande y otro en Salvatierra.

Entre 1690 y 1711 aproximadamente, padre e hijo trabajaron por separado, a esta etapa corresponden las pinturas firmadas con nombre y apellido por ambos. De Antonio tenemos *La Anunciación* de la Catedral de Zacatecas (ca. 1690) y el *Jesús Nazareno* de colección particular. De Manuel de Arellano existe una lámina de la *Virgen de Guadalupe* en Santa María, (Cádiz, España), firmada con nombre y apellido, además del *Exvoto a la Virgen de San Juan de los Lagos* del Museo de la Basílica de Guadalupe de 1700 y el *Retrato de Don Diego Francisco Castañeda*, del año 1708. Otras obras de este periodo que no están firmadas con el nombre de pila, pero que considero que también fueron hechas por Manuel son *Traslado de la Virgen de Guadalupe a su nuevo santuario* realizada alrededor de 1709 y la serie de cuatro pinturas de mestizaje, de 1711. Algunas evidencias documentales fortalecen la hipótesis de que padre e hijo trabajaron por separado en ese periodo. En 1703 Manuel de Arellano tomó como aprendiz a Antonio de Santillán, de doce años de edad, por cinco años, según consta en la escritura notarial.²⁴ Además en el documento aportado por Mues, “Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión”, de 1704, aparecen por separado Antonio y Manuel de Arellano.²⁵

La tercera etapa se ubica entre 1712 y 1714, fecha de la muerte de Antonio de Arellano; aparentemente padre e hijo tuvieron nuevamente un breve periodo de colaboración, como puede notarse en el *Retablo de ánimas* de Ozumba que se analizará más adelante. A la muerte de su padre, Manuel dio continuidad al trabajo convirtiéndose en la cabeza del obrador; Cayetano Joseph Lozano, hijo adoptivo de Manuel ya tendría 13 años y sería su aprendiz y después oficial. En 1717 Manuel tomó otro aprendiz, Juan Antonio Tamayo y Santoyo, de 15 años de edad, por lapso de cuatro años.²⁶

24 AHN, Protocolo No. 383, Diego de Marchena, Vol. 2548, Año 1703. El documento fue mencionado por Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995), 94.

25 Paula Mues Orts, *La libertad del pincel*, 393.

26 AHN, Protocolo No. 126, Rafael Caballero, Vol. 812, Año 1717. El documento fue mencionado por Guillermo Tovar de Teresa,

Para la descripción de las obras en este capítulo y en los tres subsecuentes, seguiré la evolución del obrador de acuerdo a las etapas aquí planteadas, seleccionando las obras, series o ciclos que reflejan los rasgos característicos de cada una. Las obras también se seleccionaron y agruparon de acuerdo al género y a la temática para poder analizar aspectos específicos relacionados con asuntos de autoría, de representación y de comitentes. El presente capítulo abordará el estudio de las obras más tempranas que conocemos hasta el momento, en ellas el vocabulario plástico de los artífices se podrá comenzar a vislumbrar. Continuando con el análisis de las obras, en el capítulo cuarto, dedicado a los temas marianos, también se discutirá sobre la supuesta existencia de un pintor llamado Teódulo Arellano y se abordarán, en la última parte, las obras del Mudo Arellano. En el quinto capítulo se analizarán las obras de Manuel de Arellano y los géneros en los que destacó durante la primera década del siglo XVIII. El estudio de las obras concluye en el capítulo sexto, dedicado a las alegorías y a los ciclos pasionarios. El inventario completo de las obras se incluye en el Anexo I.

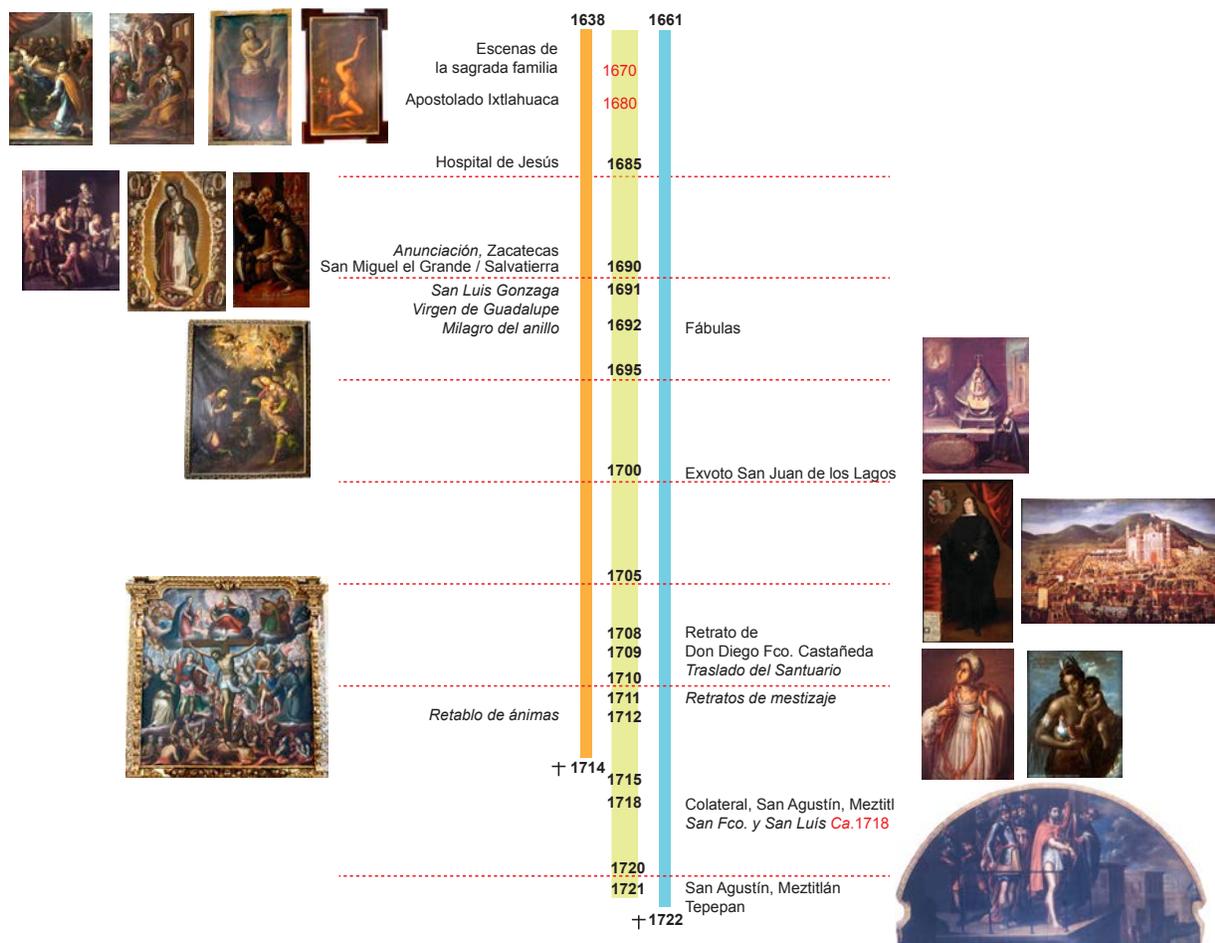


Fig. 3. Evolución del obrador de los Arellano. En naranja se señalan los años de vida de Antonio y azul los de Manuel de Arellano.

3.2 El obrador fundado por Antonio de Arellano

3.2.1 *La anunciación a santa Ana y san Joaquín y La dormición de la Virgen*



Fig.4. *La anunciación a santa Ana y san Joaquín*. Óleo sobre tela, 107.7 x 170 cm. Museo Regional de Querétaro. Foto Hozcani Arellano.

Antonio de Arellano se casó por primera vez en 1659, a los 21 años, a esa edad probablemente ya se ganaba la vida como pintor. En la serie que se resguarda en el Museo Regional de Querétaro hay dos pinturas firmadas por Arellano que he podido analizar a profundidad, *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* (Fig.4) y *La dormición de la Virgen* (Fig.5). Dos razones me conducen a pensar que son las pinturas más tempranas conocidas hasta el momento. La primera razón es la presencia de los rasgos plástico-formales característicos de Antonio y Manuel de Arellano, que persistirán en los trabajos del obrador y en las obras individuales. La segunda razón es material, estas pinturas tienen una base de preparación similar a la que se usaba en pintura sobre tabla, lo

que sugiere una factura cercana a la primera mitad del siglo XVII.²⁷

La representación visual de los episodios de la vida de Ana y Joaquín, especialmente los que se relacionan con la concepción sobrenatural de María, formó parte de la prolongada pugna por la aceptación del dogma de la Inmaculada Concepción y por la construcción de una iconografía apropiada.²⁸ Las primitivas fórmulas de representación aludían a la pía leyenda de Ana y Joaquín, una pareja de avanzada edad de la tribu de Judá que no había tenido descendencia. Ante el rechazo de su ofrenda en el templo, Joaquín se retiró al desierto, dejando a su mujer presa de la tristeza, hasta que un ángel apareció de manera simultánea ante ambos, anunciando que tendrían un hijo.²⁹ Ana y Joaquín corrieron a celebrar el suceso y se encontraron frente a la puerta dorada, donde simbólicamente se estrecharon en un abrazo. La pintura de Arellano (Fig.4) representa el momento en el que el ángel anunció la concepción de María a ambos progenitores; se trata por tanto de la representación de dos escenas diferentes plasmadas en el mismo espacio pictórico. No se conservan o al menos no se conocen muchas representaciones de esta escena, lo que no debe extrañar puesto que una vez consolidada la iconografía de la *Tota pulchra*, los alegatos visuales orientados a comprobar el origen sobrenatural de María perdieron importancia. Además todos los relatos referentes a los padres de María se apoyaban en textos apócrifos y el Concilio de Trento desaconsejó el empleo de tales repertorios.

El proceso de construcción de la iconografía inmaculista fue muy largo en Europa, pero a América ya llegó prácticamente completo. La devoción a santa Ana y a san Joaquín pervivió al margen de la Purísima Concepción de María en muchas ciudades europeas; no obstante Sergi Doménech sugirió que en Nueva España los artistas, en consonancia con la literatura piadosa y la oratoria sagrada del momento, y alentados por los propios comitentes, desde mediados del siglo XVII emprendieron la recuperación de las primitivas fórmulas de representación, sustentadas en la concepción terrenal de María, cuyas tipologías ya habían sido abandonadas en el viejo continente.³⁰ Doménech destaca la influencia que tuvieron algunos textos en ese proceso, entre los que se encuentra *La mística ciudad de Dios*, de sor María de Jesús, abadesa del convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda, publicado en Madrid en 1670, del cual numerosas ediciones llegaron a Nueva España.

El texto agrediano abrevó en los evangelios apócrifos y exploró los momentos íntimos de la vida de María; uno de los apartados más extensos corresponde a la explicación de su Concepción, dividida en dos partes: en la primera se creó su ser material y en la segunda el Altísimo creó

27 Esto será ampliamente analizado en el Capítulo VII, desde la perspectiva de los estudios materiales.

28 Son numerosos los estudios que abordan esta temática, entre los más relevantes, véase Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art* (New York: Cambridge University Press, 1994)

29 Pedro Rivadeneira, *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos* (Madrid: Francisco García Arroyo, 1651), 577.

30 Sergi Doménech García, "La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España", *Revista de dialectología y Tradiciones populares*, Vol. LXIX, No.1 (2014): 53-76.

su alma y la infundió en el cuerpo, en ese momento santa Ana sintió y reconoció en su cuerpo la presencia de la divinidad y su rostro se iluminó con la lozanía de la gracia divina.³¹ La predilección que los franciscanos tuvieron por el relato de la monja de Ágreda aparentemente permeó el trabajo de los Arellano, como puede notarse también en la *Comunión de los apóstoles* de la iglesia de la Visitación de Tepepan.

El episodio de *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* no aparece en las descripciones de Francisco Pacheco, no obstante el modelo de la pareja de ancianos de Arellano se apega a las recomendaciones generales del tratadista:

Débase pintar San Joachín 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”.³²

El cromatismo es equilibrado en esta pintura, la paleta no es amplia pero está bien explotada para lograr matices diversos, los azules van desde el intenso tono de la túnica del arcángel, aplicado con pinceladas densas y cubrientes con un toque casi imperceptible de magenta, hasta el delicado celaje que se difumina al fondo. El vestido de santa Ana recuerda los morados de José Juárez y está trabajado mediante la superposición de dos tonos, un carmín semi transparente aplicado sobre un azul medio, dando como resultado un tono “cambiante”.³³ Los rojos también transitan desde el tono más saturado de la estola del arcángel que logra cualidades de peso y movimiento en los pliegues que se desparraman en el aire, hasta el manto apastelado de san Joaquín. Los paños verdes se modularon con amarillo y azul; el manto de santa Ana, de un amarillo ocre intenso, opuesto al azul del arcángel, equilibra el cromatismo del conjunto.

Los rostros del arcángel y de santa Ana se modelaron con una fuerte sombra hacia el lado izquierdo, recurso que será característico en la pintura de los Arellano y que probablemente tuvo su origen en el taller de José Juárez, detalle que también es notorio en las pinturas de Antonio Rodríguez. Otra sombra define la órbita interna del ojo, la ceja y la línea de la nariz, todo sutilmente difuminado; la boca es una línea café casi negra de la que emerge el naranja sutil de los labios (Fig. 6).

En *La dormición de la Virgen* (Fig. 5), pintura que forma parte de esta misma serie, puede verse una solución diferente para la órbita de los ojos, en este caso se marcaron con una pincelada pastosa y casi blanca, circular, que casi revela el gesto del artista al aplicar la pincelada (Fig.7); esta solución también persistirá hasta en las pinturas más tardías de los Arellano. La inclusión de personajes resueltos con capas diluidas de color, pinceladas sueltas y veladuras, como el ángel que da aviso a san Joaquín (Fig. 4), es otro rasgo característico en las pinturas de Arellano.

31 María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios* (Madrid: Causa de la V. Madre, 1759), 144 ss.

32 Pacheco, *El arte de la pintura*, 572.

33 Esta técnica llamada *cangiamento* en la literatura artística también se utilizó en *Santa Ana*, ubicada en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, en Durango.



Fig. 5. *La dormición de la Virgen*. Óleo sobre tela, 108.2 x 169 cm.
Museo Regional de Querétaro. Foto Hozcani Arellano.

En ambas obras (Figs. 4 y 5) los primeros planos se pintaron con capas densas, cubrientes y saturadas, los contornos están bien definidos y enfatizados mediante contrastes lumínicos: las luces llegan al blanco y las sombras al negro. Los planos posteriores se elaboraron con capas más diluidas, matices menos saturados y contornos menos definidos en los personajes, los contrastes lumínicos son moderados en este plano; con estos recursos el artista aportó profundidad a la composición, logrando una especie de perspectiva ambiental que además le permitió representar escenas diferentes en el mismo espacio pictórico. Esta fórmula se irá perfeccionando a lo largo del tiempo, hasta alcanzar sus más logradas expresiones en el ciclo pasionario de Tepepan.

El relato apócrifo de la muerte y glorificación de María, ciclo iconográfico al que pertenece *La dormición de la Virgen* (Fig. 5), se inspiró en la muerte y glorificación de Cristo y de Juan el Bautista. De ahí se desprende que María también permaneció tres días en su tumba después

de la muerte, luego su alma ascendida al cielo se reunió con su cuerpo. La tradición hilvanada alrededor del fin de la vida de María dice que murió rodeada por los doce apóstoles, mientras una luz sobrenatural emanaba de su cuerpo, como puede verse en la pintura de Arellano.

La dormición de la Virgen es una escena interior y por eso los contrastes lumínicos son más intensos. La fuente de luz baña en diagonal sólo a María y a san Pedro que permanece arrodillado a sus pies; algunos destellos alcanzan a san Juan, encendiendo apenas su perfil y la pierna semi flexionada al frente. La luz envuelve el rostro de María y destaca el azul de su capa labrada con tres tintas y el de la túnica de san Pedro, además de su capa amarilla. El perfil de san Pedro está construido con la característica sombra en el lado izquierdo (Fig. 7), al igual que el de los apóstoles del fondo cuyos rostros están resueltos con pinceladas sueltas y de contornos vacilantes. La palma y la corona de la Virgen están realizados con esmero casi caligráfico, las pequeñas perlas dispersas no obstante el tamaño, muestran su aspecto nacarado, mientras que las piedras preciosas denotan el característico brillo. El vestido de María está ornamentado con flores rojas y hojas de acanto que tienen el suficiente movimiento para plegarse, adaptándose al cuerpo de la Virgen. La palma del martirio, el cabello y las almohadas, además de otros detalles, se trabajaron con veladuras. Los pies de san Juan y san Pedro son fuertes, a pesar de ser elementos secundarios en la escena, aportan aplomo y equilibrio a la composición. Salvo los fuertes contrastes lumínicos, en esta obra se observan la mayoría de los rasgos que prevalecerán en las pinturas de Manuel de Arellano.

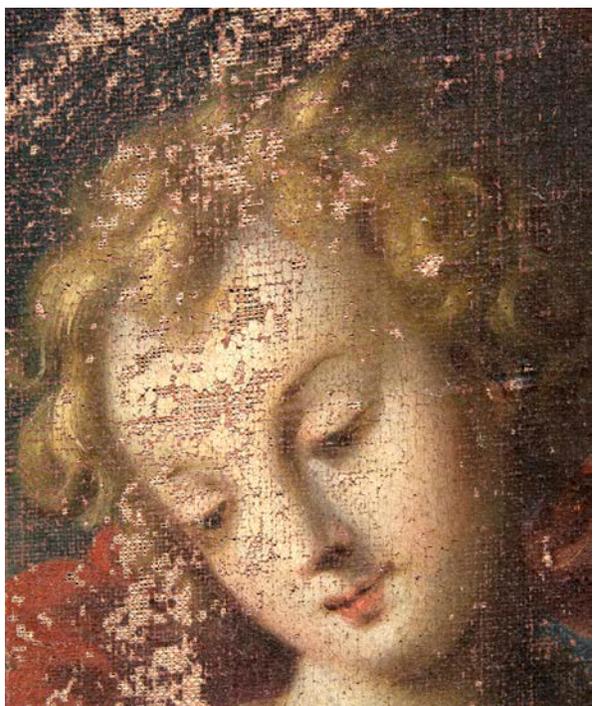


Fig. 6. *La anunciación a santa Ana y san Joaquín*. Detalle.



Fig. 7. *La dormición de la Virgen*. Detalle.

Considero a estas dos pinturas como el arranque de la evolución artística de Antonio y Manuel de Arellano. El manejo de las proporciones anatómicas tiene problemas, generalmente el antebrazo izquierdo de los personajes es corto, como puede notarse en el arcángel de *La anunciación...* y en la Virgen de *La dormición...*, donde también todo el brazo de san Pedro es demasiado pequeño para el cuerpo. Las deficiencias en la construcción anatómica seguirán presentes en el trabajo de ambos artífices, no obstante el efecto de conjunto a menudo supera estas debilidades parciales. Las cabezas y rostros de *La anunciación* denotan una construcción volumétrica consistente, la lozanía de santa Ana y del arcángel se lograron difuminando sutilmente las luces y las sombras, dando como resultado una expresión fría y contenida, como si bajo la alegría de la buena nueva persistiera una profunda tristeza.

En *La dormición...* el rostro de María conserva esa misma frialdad, sin embargo Pedro tiene mayor aplomo y seriedad; san Juan y los apóstoles del fondo presentan otra forma de construcción, con predominio de pinceladas y líneas sueltas que se acercan más a la mancha, aportando dinamismo y rompiendo la frialdad predominante en la obra precedente. Siguiendo ese mismo tratamiento, la gestualidad de los discípulos rompe el silencio: la mano siniestra de Juan sostiene el rostro abatido, Pedro *iure in pectore*, reafirma con solemnidad su papel de cabeza de la iglesia, otro apóstol con profunda tristeza cruza sus palmas sobre el arca del pecho, el corazón, mientras otro eleva los ojos suplicantes al cielo. La luz siempre viene de una fuente externa ubicada hacia el lado derecho (izquierda del espectador); ese recurso plástico llega a convertirse en una estrategia discursiva ¿Quién ilumina el cuadro? ¿Es la luz del entendimiento emanada por la divinidad o es el espectador quien ilumina y opaca con su propia mirada? Creo que en estos rasgos es donde se encuentra el camino de innovación de los Arellano, cuando se apartan del dibujo firme para aventurarse en pinceladas indefinidas, alternando el uso de veladuras con capas pastosas en las luces, en las órbitas de los ojos y en los paños, instalando una intensidad expresiva que, desde mi punto de vista, apenas logrará pleno protagonismo en las obras del siglo XVIII.

3.2.2 El desaparecido altar del Hospital de Jesús y *San Felipe Neri predicando*

La vida de Antonio y de Manuel de Arellano orbitó entre el Hospital de Jesús y el barrio de San Juan, donde la familia tuvo dos pequeñas casas de adobe. San Juan era un barrio de indios y estaba ubicado en los linderos del sur de la ciudad. Después de los disturbios de junio de 1692 se decretó que los indios se retirasen a sus barrios y parroquias, que eran cuatro: San Juan, San Pablo, San Sebastián y Santa María la Redonda.³⁴ Magdalena Vásquez, esposa de Antonio de Arellano, fue devota de las madres franciscanas de San Juan de la Penitencia, en cuya iglesia tuvo su sede la cofradía de la Virgen del Socorro que aglutinaba a los pintores de la ciudad y de la que Antonio y Manuel fueron cofrades.

El vínculo de los Arellano con el Hospital de Jesús, fundado bajo la advocación de la Pura y Limpia Concepción de María a instancias de Hernán Cortés, también merece unas líneas. La construcción de la iglesia exenta al hospital inició hacia 1587, pero casi todo el siglo XVI se dedicó a la conclusión del edificio del hospital y recién en el siglo XVII los trabajos se concentraron en la iglesia.³⁵ Entre las obras que llegaron para formar parte del Hospital hay que destacar “siete retablos de Flandes nuevos”; según Eduardo Báez Macías estos son los que se enlistaron en el inventario de 1594: *El Santo Josefo, Nacimiento de Cristo, La oración del huerto, La resurrección, El bautismo de Juan y El Calvario*.³⁶

Además de las pinturas importadas *ex profeso*, artistas como Andrés de Concha y Alonso Vásquez estuvieron involucrados en las obras relativas al hospital y a la iglesia.³⁷ La primer noticia sobre Alonso Vásquez en el Hospital de la Limpia Concepción data del año de 1605, cuando recibió 1000 pesos de oro común por la hechura de un retablo.³⁸ Más de un siglo después, José de Ibarra se refirió a Alonso Vásquez como “insigne pintor europeo, quien introdujo buena doctrina que siguieron Juan de Rúa y otros”,³⁹ lo que denota la estima que se tuvo a la obra de este pintor. La iglesia pasó mucho tiempo sin bóvedas, lo que perjudicó seriamente la estructura debido a las filtraciones continuas del agua de las lluvias, por esta razón varias obras se ubicaron provisionalmente en las capillas del hospital. En un inventario de 1657 recién se mencionan dentro de la iglesia las obras realizadas por Vásquez, concluidas en 1607: “un retablo grande de la Purísima Concepción, un retablo de San Hipólito, otro de San Juan”.⁴⁰

34 Rosa Feijoo, “El tumulto de 1692”, *Historia Mexicana*, Vol. 14, No.4 (1965): 656-679.

35 Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, 51.

36 Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, 47.

37 Alonso Vásquez tuvo cierta cercanía con Francisco Pacheco, artista conocido en el ámbito sevillano cuya importancia como maestro y teórico rebasó el plano de su producción artística. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750* (Madrid: Cátedra, 2009), 158 ss.

38 Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, 63.

39 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 76.

40 Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, 65.

La llegada de la imagen de Jesús Nazareno en 1663 y la gran devoción que rápidamente se entretejió a su alrededor, hizo que el vulgo comenzara a llamar al conjunto Hospital de Jesús, aunque oficialmente nunca cambió de nombre; posiblemente esa misma haya sido una de las razones por las cuales se apresuraron los trabajos para cerrar completamente las bóvedas de la iglesia que por muchos años permanecieron inconclusas. Según el cronista Julián Gutiérrez Dávila, don Antonio Calderón de Benavides fue nombrado capellán en esa época e impulsó las obras de mejora del edificio que se encontraba muy dañado.⁴¹ Además de los trabajos de reparación y remozamiento, se realizaron dos altares, uno de ellos fue encargado a Antonio de Arellano en 1685 y costó 400 pesos, el otro fue el Altar de los Dolores que se incendió años más adelante.⁴² La conclusión del cerramiento de las bóvedas de la iglesia se celebró el 10 de octubre de 1689.⁴³

Antonio y Manuel de Arellano habitaban en las viviendas accesorias al Hospital, igual que otros pintores como el mismo Miguel Gerónimo de la Cruz que allí tenía un obrador. Pero esta no era simplemente una cercanía geográfica, durante el dilatado proceso de conclusión de la iglesia y del Hospital de Jesús, los Arellano estuvieron involucrados en los trabajos de ornato de la iglesia, como lo demuestra el encargo de un altar y tuvieron además la oportunidad de conocer de cerca obras de gran valía, como las pinturas flamencas y las de Alonso Vásquez, lo que habrá contribuido a afianzar su solidez en el oficio. Recientemente hemos tenido noticias de un *Verdadero retrato de Jesús Nazareno* firmado por Antonio de Arellano, que probablemente data de esos años,⁴⁴ lo que atestigüa la familiaridad que tuvieron no solamente con el Hospital sino con la *vera efigie* de su advocación principal.

Por otro lado, la primera capilla de la Congregación del Oratorio de México, dedicada el 24 de mayo de 1661, también estuvo en las inmediaciones del Hospital de Jesús y fue el mismo bachiller don Antonio Calderón de Benavides, capellán del Hospital de Jesús, uno de sus principales benefactores. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri fue una organización de presbíteros seculares y laicos, destinada a la predicación, al estudio y a la oración; gracias a su fundador, el santo florentino Felipe Neri (1515-1595), el papa Gregorio XII autorizó su creación. En la capital novohispana sus miembros se reunían algunos días de la semana para hacer oración mental, rezar el rosario y someterse a disciplinas corporales a puerta cerrada; además tuvieron a su cargo la archicofradía de la Doctrina cristiana, a la cual fueron agregados en 1677 y el recogimiento de Belén, fundado en 1683.⁴⁵ En el año 1684 se colocó la primera piedra de un nuevo templo que sería erigido para poder albergar a la creciente masa de simpatizantes; el edificio fue

41 Julián Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio de la Ciudad de México* (México: Imprenta Real de Superior Gobierno del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1736), 51.

42 AGN, Hospital de Jesús (053), Vol.39, Exp. 9, 1683-1686, fs 290-296. Dado a conocer por Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, México, UNAM-IIE, 2010, 71.

43 Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, 67.

44 Agradezco a Jaime Cuadriello la noticia de este importante hallazgo.

45 Rubial García, *Historia de la iglesia*, 333.

concluido tres años después y bendecido por el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas. A partir de 1687 se realizaron trabajos de ampliación de la fábrica material con la intención de cumplir los requisitos necesarios para obtener aprobación apostólica,⁴⁶ y fue probablemente durante esos años cuando se le encargó a Antonio de Arellano la pintura *San Felipe Neri predicando ante sus discípulos* (Fig. 8), que actualmente se encuentra en la casa Profesa, a donde los oratorianos se trasladaron después de la expulsión de los jesuitas.

San Felipe Neri... es una pintura monumental que mide 480 x 441 cm. Su base es recta y su parte superior remata en un arco de medio punto. San Felipe preside la escena, viste toga negra y bonete, de su boca sale una filacteria como señal de la prédica que está ofreciendo. El sermón está siendo escuchado por una multitud conformada por canónigos seculares, como referencia a los miembros de la congregación; también asisten a la prédica numerosos laicos luciendo sus galas y ostentosas gorgueras. El Espíritu santo en forma de paloma permanece con las alas abiertas sobre la testa de San Felipe, bañando la escena con su luminoso fulgor. Algunos acercamientos permiten notar un esmerado trabajo en la descripción de los rostros de los personajes del primer plano (Fig. 9); cabe la posibilidad de que entre ellos se encuentre retratado alguno de los comitentes. En el ángulo inferior derecho se ubica un niño (Fig. 10), rememorando uno de los milagros obrados por el santo, cuya descripción aparece inscrita en una cartela.

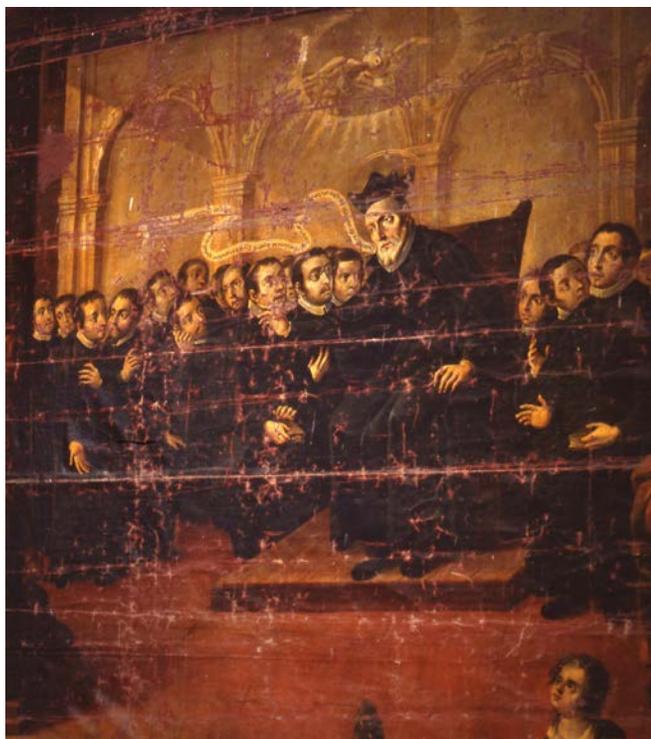


Fig. 8. *San Felipe Neri predicando ante sus discípulos*. Detalle. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.⁴⁷

⁴⁶ Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio*, 7.

⁴⁷ En adelante AFMN, IIE-UNAM.



Fig. 9. *San Felipe Neri...* Detalle. Foto Mirta Insaurralde.



Fig. 10. *San Felipe Neri...* Detalle. Foto Mirta Insaurralde.



Fig. 11. *San Felipe Neri...* Detalle. Foto Mirta Insaurralde.

En el fondo se aprecia la portada y la cúpula de una iglesia; si bien la perspectiva no está resuelta satisfactoriamente, el edificio se asemeja a la iglesia romana de Santa María in Vallicella, donde estuvo la sede de los oratorianos a partir de su aprobación canónica en 1575. En la pintura la portada presenta columnas pareadas adosadas en cada flanco de la entrada principal, además del blasón del cardenal Pierdonato Cesi, quien fue uno de los benefactores de la congregación,

su escudo tallado en mármol se encuentra hasta la fecha adosado al tímpano de la fachada de la iglesia (Fig. 11). La composición es compleja y el avanzado estado de deterioro, así como la ubicación de la obra, dificultan la realización de una descripción pormenorizada.

San Felipe Neri (1515-1597) fue beatificado en 1615 y canonizado en 1622; su búsqueda por elevar la calidad moral del sacerdocio representaba un noble ideal para la sociedad novohispana, de ahí que su figura, abanderada por los promotores de la congregación del oratorio, pronto ganó numerosos adeptos. El mandato de conservar la condición seglar y de no profesar votos, consagrado en las constituciones de la congregación, respondía al ideal de que las personas sirvieran libremente a Dios, sin ataduras. San Felipe Neri fue, según sus cronistas, un hombre que valoraba el sermón, pero pedía a los predicadores que evitaran la introducción de materias escolásticas, usando “fileterías” en su lenguaje, él prefería que hablaran de cosas comunes y provechosas, con un estilo sencillo y comprensible, que demostrara la hermosura de las virtudes y la fealdad de los vicios.⁴⁸

A diferencia de las representaciones más difundidas que muestran al fundador de los filipenses en éxtasis, en esta pintura se resalta el momento de la predicación, como una de las virtudes de la congregación. Sabemos por el cronista de la orden, Julián Gutiérrez Dávila, que durante la conformación de la congregación en la Ciudad de México hubo ciertas discrepancias en cuanto al rumbo que debían tomar; en ese contexto la escena plasmada por Arellano representa simbólicamente la posibilidad de reunificar las aspiraciones apelando a las enseñanzas del fundador. A manera de hipótesis sugiero que la obra pudo encargarse entre 1687 y 1702. La primera fecha corresponde al momento en que el arzobispo de México Francisco Aguiar y Seijas bendijo la nueva iglesia, posteriormente continuaron las mejoras de la fábrica material hasta que en 1697 llegó la ansiada Bula expedida por el papa Inocencio XII, anunciando la fundación formal de la congregación. El 12 de febrero de 1702, domingo de septuagésima,⁴⁹ se celebraron las concesiones otorgadas por la bula y coadyuvadas por cédula real:

Fue la misa *Trinitate*; cantóla el canónigo D. Antonio de Villaseñor y Monroy, comisario de cruzada; predicó el Dr. D. Juan Millán, racionero; asistió el señor arzobispo virrey, los dos cabildos y religiones; fue recibido S. E. por segunda vez con palio, cruz, ministros revestidos, y se cantó el *Te Deum* antes del sermón; se leyeron la bula y cédula referidas, en que se conceden al oratorio los privilegios de iglesia pública. Estrenóse ornamento nuevo y albas; el altar estuvo adornado de historia de la reina Ester; hizo el asperjes el prefecto D. Pedro Sosa, presbítero, y se prosigue la fiesta con octava.⁵⁰

Debido a los aspectos formales, me inclino a pensar que la obra es más cercana a 1687. La pintura tiene dos firmas: Arellano y Delgado. Este pintor de apellido Delgado probablemente es quien entró como aprendiz de Antonio Rodríguez en 1662, a la edad de quince años.⁵¹ Abelardo

48 Antonio Vázquez, *San Felipe Neri: Epítome de su vida, sacado de lo que della han escrito autores diversos* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1651), 18.

49 Septuagésima, es el noveno domingo antes de Pascua.

50 Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Tomo III (México: Porrúa, 1646), 204-205.

51 Sigaut, “Pintores indígenas”, 147.

Carrillo y Gariel en *Autógrafos de pintores coloniales* sugirió que uno de los firmantes sería el autor de las figuras principales y el otro el de las partes secundarias. Dudo que el autor de los fondos o escenas secundarias firmara una obra con tal pompa y protagonismo como se firmó esta; en mi opinión aquí trabajaron dos pintores en la misma medida.

Si bien las proporciones de los cuerpos no son anatómicamente correctas en todos los personajes, ni la perspectiva consigue una resolución espacial convincente, la obra logra un potente efecto de conjunto. Aun con la presencia de una multitud de personajes, el interés queda concentrado en el personaje principal que tiene fuerza y personalidad; la cabeza, resuelta con una fuerte sombra en el lado izquierdo está correctamente diseñada y su volumen está expresado adecuadamente, las luces y las sombras aplicadas mediante pinceladas sutilmente difuminadas, logran plasmar una expresividad apacible en el santo que recuerda algunas cabezas de José Juárez y de Antonio Rodríguez. Lo anterior me lleva a pensar que Antonio de Arellano pudo haber trabajado en el algún momento con Antonio Rodríguez, sin ser propiamente su discípulo, ya que tenían la misma edad.

No todas las cabezas y rostros se resolvieron con la misma fortuna, mientras los laicos del primer plano resultan destacables por el trabajo aplicado en la descripción de sus rasgos, los canónigos que rodean al santo carecen de expresiones particulares, en cambio el repertorio gestual de este grupo, denotado en las posiciones de las manos, es interesante. Por otro lado la inclusión de la iglesia de Santa María in Vallicella y del niño sobre quien se obró un milagro, aportan un amarre histórico a la narración; creo que la mención visual de la sede romana pretende sostener un discurso relativo al estatus de la joven congregación en Nueva España.

3.2.3 El martirio de los apóstoles



Un apostolado de doce lienzos se encuentra distribuido entre la Catedral de Toluca y la iglesia de San Francisco de Ixtlahuaca.⁵²

Probablemente las pinturas de la Catedral proceden del antiguo convento franciscano, cuya iglesia funcionó como parroquia por muchos años hasta que en 1867 fue cerrada al culto y posteriormente demolida para la erección de la Catedral.⁵³ El convento tuvo casa de estudios de artes; en 1697 había allí más de treinta conventuales, entre estudiantes y moradores, para lo cual tenía suficientes celdas y un dormitorio separado que servía como vivienda para los coristas.⁵⁴ La iglesia estaba dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, tenía además capillas y cofradías a cargo de españoles, indios y mulatos; según Vetancurt la capilla de la Tercera Orden franciscana de Toluca era de las más ilustres de Nueva España, no solamente por su construcción y ornato, sino por la calidad de sus integrantes.

Fig. 12. *San Pedro*. Óleo sobre tela, 190 x 110 cm., Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca. Foto LADIPA.

San Pedro, piedra sobre la cual se edificó la iglesia cristiana, está agonizante, clavado a una cruz invertida que se apoya en el lecho rocoso de una cueva, definiendo una aguda diagonal cuyo punto focal es el rostro barbado del anciano, pronto a dar su último suspiro (Fig. 12). El rostro interpela, suplica, pero al mismo tiempo encubre y disimula el sufrimiento físico para transformarlo en signo triunfante del espíritu sobre el cuerpo, de la virtud del alma sobre las flaquezas de la carne, de Cristo sobre el pecado. Y como símbolo del mundo que se desvanece, al fondo, un paisaje casi fantasmagórico flota insinuado por ligeras pinceladas azules, mientras

⁵² Agradezco a la restauradora Sonia de León su apoyo para localizar las pinturas de esta serie y para obtener los permisos necesarios para el registro y estudio. Igualmente agradezco al Monseñor Lic. Guillermo Fernández Orozco, Rector de la Santa Iglesia catedral de Toluca y al Párroco de la iglesia de San Francisco de Asís de Ixtlahuaca las facilidades que me brindaron para acceder a las pinturas.

⁵³ María Teresa Jarquín Ortega, *La Catedral de Toluca: su historia, su arte y su tesoro* (México: Patronato Arte y Decoro de La Catedral de Toluca, 1988), 51 ss.

⁵⁴ Agustín de Vetancurt, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México* (México: María de Benavides Viuda de Juan de Ribera, 1697), 61.

el personaje de brazos extendidos se posiciona como límite entre el mundo y la promesa de la vida eterna. Lo que está en juego en esta declaración visual es todo el cúmulo de pasiones contenidas, camufladas bajo un halo de apacible tristeza.

En el sentido propuesto por Fernando de la Flor, el torrente de situaciones y emociones imbricadas en una época convulsa, dio como resultado un estado permanente de contención en el que las pulsiones debían controlarse y filtrarse a toda costa.⁵⁵ La demostración de la lucha para controlar las flaquezas de la carne mediante privaciones, disciplinas corporales y cualquier sacrificio que condujera al acallamiento de las tentaciones, era bien visto en la sociedad novohispana y promovido por la iglesia, por las cofradías y hermandades. En los apóstoles martirizados de Arellano el dolor corporal ha pasado por todos los filtros de la simulación, por eso ha quedado apenas como un recuerdo casi anecdótico que refleja bien un “estado de las cosas” en la sociedad novohispana de la segunda mitad del siglo XVII. El sufrimiento real derivado de las hambrunas y epidemias, inundaciones y terremotos, la verdadera situación de penurias y sometimiento que vivía el estamento indígena, no tenían lugar en la escenificación de esta *tristitia* encubierta, sino mediante la expresión de un dolor ficcional, argumentativo, reducido y domesticado, como el que decorosa y veladamente conmueve el rostro de los doce compañeros de Cristo (Fig. 13).

El martirio no era una idea alejada de la realidad novohispana, menos aun para los frailes de las órdenes regulares, que a mediados del siglo XVII ya contaban con sendos martirologios que demostraban los triunfos alcanzados en territorios americanos y asiáticos.⁵⁶ Ciertamente el sufrimiento estaba presente en la representación de cualquier realidad colonial, pero traducido como duelo melancólico que convertía incluso la victoria martirial en una cara más del despojo y del dolor. El conjunto de fórmulas plástico-discursivas empleadas en las representaciones pictóricas del martirio daban cuenta del sufrimiento cristiano, proyectando veladamente el sufrimiento real de los individuos de la época.

Numerosas fuentes grabadas y pintadas ilustraron el martirio de los apóstoles y de otros santos en la época; la mayoría de ellos emplearon composiciones abigarradas, con gran número de personajes. Arellano, en cambio, limpió la composición retirando a todos los personajes, instalando al mártir en absoluta soledad, acallando el tumulto y rodeando a cada personaje de un aura de contemplativo silencio.

⁵⁵ Fernando de la Flor explora el tópico de las melancolía y de sus traducciones a diversos formatos expresivos en varios textos. Véase Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispánico* (Madrid: MARcial Pons, 2005) y Fernando R. de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* (España: UIB, 207).

⁵⁶ El texto del jesuita Andrés Pérez de Ribas *Historia de los triumphos de Nuestra Santa Fe* (1645) es ejemplar en este sentido, pues constituye una crónica de los miembros de la Compañía de Jesús que abrazaron la palma del martirio en México durante la primera mitad del siglo XVII. Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de nuestra santa fe entre gentes las mas barbaras, y fieras del nuevo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de las Compañia de Iesus en las misiones de la prouincia de Nueva-España : referense assimismo las costumbres, ritos, y supersticiones que vsauan* (Madrid: Alonso de Paredes, 1645).

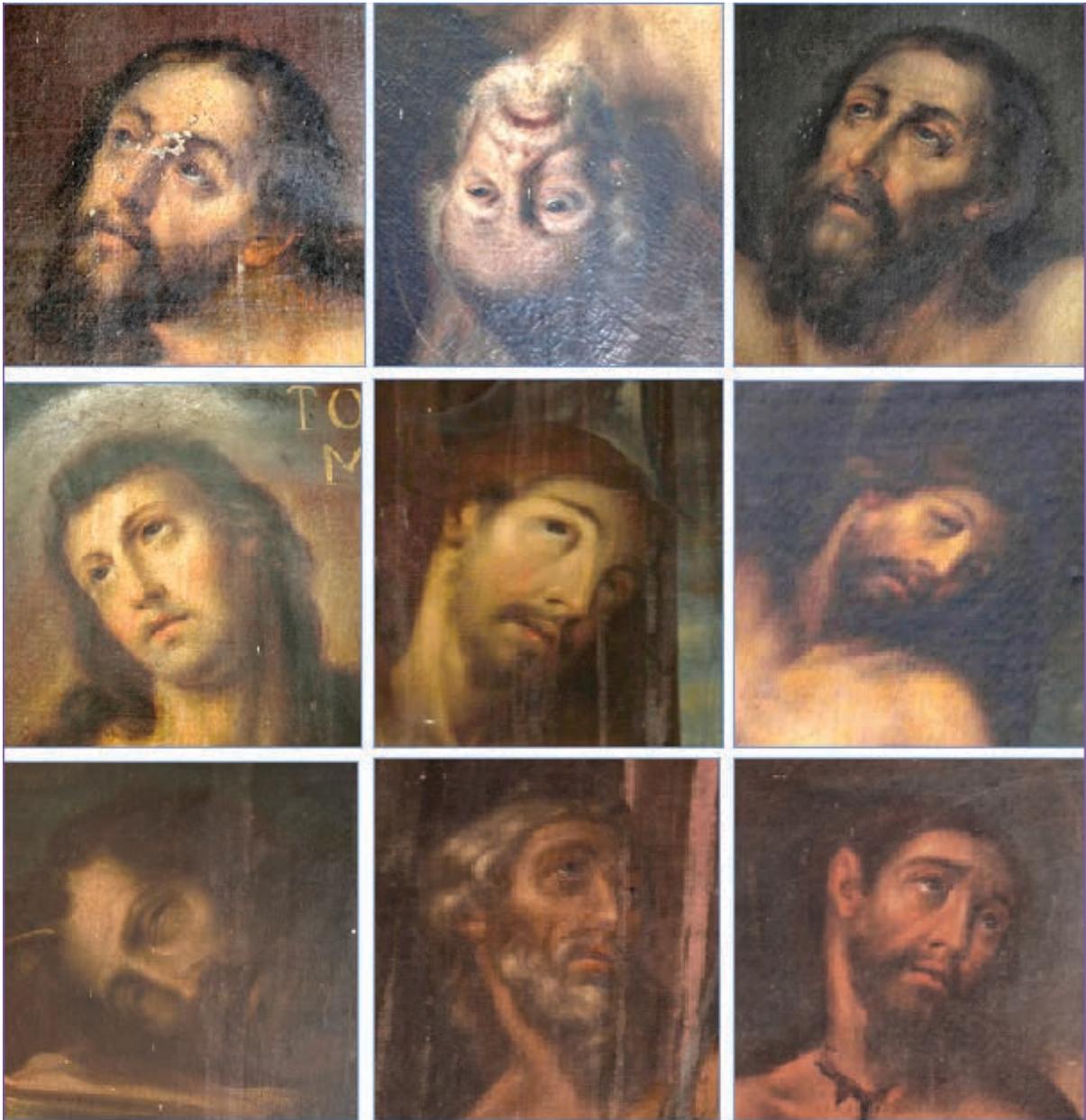


Fig. 13. Rostros de los apóstoles de Toluca-Ixtlahuaca. *Santo Tomás, San Pedro, San Andrés, San Juan, San Bartolomé, San Mathías, San Pablo, San Simón, San Thadeo.*

El talle de los apóstoles cubierto por un perizoma blanco recuerda al cuerpo ascético y agonizante de Cristo; a su vez ese silencio evoca al desierto desolado en el que Lucifer le ofreció las peores tentaciones cuando su humanidad se hallaba al límite de las fuerzas y expuesta al rigor de los elementos. Pero en el momento pasional extremo, la respuesta es el disimulo, el ocultamiento de cualquier pulsión, el rechazo de las ofertas mundanas para alcanzar el triunfo portentoso de las virtudes del espíritu sobre todas las pasiones de la carne. Creo que este silencio ascético expresado en las pinturas de Arellano alude al estado de introspección de la vida contemplativa.

Si como suponemos esta serie fue encargada por los franciscanos, habría tal vez en ese silencio una suerte de evocación dolorosa del fracaso del ideal de vida contemplativa que buscaron los primeros hermanos menores que arribaron al Nuevo Mundo. El convento de Toluca estaba dentro de la custodia franciscana del Santo Evangelio fundada en 1524, convertida en provincia once años después.⁵⁷ Toluca fue una doctrina que con el correr del tiempo se convirtió en un importante convento del cual dependían veintiún visitas;⁵⁸ la actual catedral de Toluca se construyó donde estuvo el convento, cuya iglesia funcionó por muchos años como parroquia. Varias obras de los Arellano fueron localizadas en iglesias franciscanas pertenecientes a la provincia del Santo Evangelio, entre ellas Nuestra Señora de la Visitación de Tepepan, Santa María de Ozumba, Tlahuelilpan y Texontepec; podemos suponer que los artífices conocían la espiritualidad y la mística franciscana, por ello fueron capaces de plasmarlas en las obras que les fueron encargadas.

Lo cierto es que San Pedro, cabeza de la Iglesia de Cristo, agoniza anunciando el primero de los artículos de fe del Credo: *CREO EN DIOS PADRE TODOPODEROSO. CRIAD^R DEL CIELO Y DE LA TIERRA*. Lo siguen *san Andrés, Santiago el mayor, san Juan, santo Tomás, Santiago el menor, san Phelipe, san Bartolomé, san Simón, san Thadeo y san Mathias*, además de *san Pablo*, que fue asimilado entre los apóstoles de Jesús. Cada apóstol de la serie está acompañado por dos inscripciones: su nombre y uno de los artículos de fe del Credo cristiano, tradición acuñada desde el Concilio Ecuménico celebrado en Nicea, en el año 325.⁵⁹ No siempre ambas inscripciones son de la misma temporalidad, los artículos de fe están sobreescritos por encima de un texto casi idéntico, que seguramente se deterioró con el paso del tiempo. Los artículos de fe del Credo de Nicea dan la pauta de que faltan dos pinturas en la serie: la que corresponde a la leyenda “*Fue crucificado, muerto y sepultado*” que probablemente era una pintura de Cristo crucificado, y la correspondiente a “*La santa Iglesia*” que podría haber sido la de san Mateo.

Esta serie pudo ser encargada durante la séptima u octava década del siglo XVII, y es probablemente la más temprana realizada en el obrador encabezado por Antonio de Arellano que se conserva en la actualidad; en ella podemos identificar rasgos plásticos, formales y técnicos que constituyen el germen de lo que se verá en el máximo apogeo de ambos pintores. Las pinturas miden 190 x 110 cm., los personajes son casi de escala 1:1, lo que permitió a los artistas ejercitar una minuciosa descripción anatómica. Las proporciones del cuerpo no siempre

57 Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, coord. Miguel León-Portilla (México: UNAM-IIH, 1975-1979), 11.

58 Vetancurt, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*, 61.

59 Según Félix Amat de Palou y Font uno de los asuntos principales del Concilio nicénico tenía que ver con una abierta oposición a algunos conceptos del arrianismo, especialmente a la idea de “hijo de Dios” que homologaba a Jesús con cualquier otra criatura de la creación. Para dejar asentado que el Hijo comparte la substancia del Padre, y no dar lugar a malas interpretaciones, el Concilio adoptó la voz griega *homousios*, que significa consustancial. Después de haber convenido esto, el Obispo de Córdoba dictó la profesión de fe, que constituye la primera versión del Credo cristiano. Para más información ver Félix Amat de Palou, *Tratado de la Iglesia de Jesucristo, ó Historia eclesiástica*, Tomo VI (Madrid: Imprenta de Don Benito García y Compañía, 1806), 264-271. La vinculación de los doce apóstoles con los artículos de fe no es dogmática sino una leyenda acuñada por tradición.

son correctas, en la mayoría de los casos las cabezas son pequeñas en relación con el cuerpo (*San Andrés* y *Santo Tomás*), como ya se ha mencionado anteriormente, este rasgo es frecuente en los trabajos del obrador.

Entre los doce apóstoles se aprecian diferentes complejiones físicas – unos son más delgados, como *San Pedro* y *San Andrés*, otros más corpulentos, como *Santiago el mayor* y *Santiago el menor* –, pero en todos ellos el volumen de la musculatura está adecuadamente sugerido mediante la modulación de tres tonos: uno medio que es la base de toda la encarnación, complementado por un tono más oscuro y otro casi blanco. Un frescor casi naranja se utiliza para las mejillas, codos y a veces el reverso de las manos; este detalle torna las composiciones más cálidas y refiere de una manera sutil la presencia de fuego como parte del martirio. La luz cumple un rol expresivo fundamental en todas las escenas, los fuertes contrastes lumínicos aportan un toque de solemnidad y al mismo tiempo dan cierta intensidad emotiva al tema. La fuente de luz está ubicada siempre hacia el lado derecho, lo que permitió construir los rostros a partir de una fuerte sombra en el perfil izquierdo, complementada con otra en la órbita interna del ojo, en la zona de unión con la ceja, recurso que también es característico del trabajo del obrador.

Si comparamos este *Martirio...* con el de la iglesia de la Santísima y Hospital de San Pedro, de México, estudiado por Paula Mues Orts,⁶⁰ en el que se encuentran obras de José de Ibarra y de sus discípulos Juan Gil Patricio Morlete Ruiz y Miguel Rudecindo Contreras, elaborado décadas después que el de Arellano, se puede constatar que el tratamiento del tema es completamente distinto. *El Martirio...* de Arellano mueve a una serena aceptación del sufrimiento, como si fuera una gracia divina, mientras que el de la Santísima pone el acento dramático en el dolor físico; podría decirse que la obra de Arellano es más mística, espiritual y contenida, mientras que la de Ibarra es más corporal, intensa y naturalista. En el *Martirio...* de Arellano las representaciones son individuales, esto genera, como ya se ha dicho, un aura de silencio y soledad que remite al ascetismo eremítico, mientras que en el de la Santísima las escenas son grupales, lo que tiende a hacer más compleja y “ruidosa” la narración. Las maneras de expresar la propiedad y el decoro han cambiado.

⁶⁰ Paula Mues Orts, “Imágenes del martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, No.24 (2012), 117-140.



Fig. 14. *San Andrés*, Catedral de Toluca. Foto LADiPA



Fig. 15. *San Andrés*, Foto infrarroja.

San Andrés (Fig. 14) está crucificado en una cruz aspada; sus extremidades están extendidas, salvo el brazo derecho con el cual alcanza a hacer una expresión de súplica. Su rostro apacible eleva los ojos hacia el cielo, su pubis está cubierto por un perizoma blanco enrollado que evoca al de Jesucristo, mientras en el suelo yace un paño rojo.

El avanzado deterioro de toda la serie impide la adecuada observación de algunos valores plásticos, pero las reflectografías infrarrojas nos permiten ver pinturas de gran profundidad (Fig. 15). La cruz está centrada y su forma de X organiza el campo visual, separando el primer plano del fondo; igual que en la pintura anterior, el personaje está en la boca de una cueva que se establece como nicho o iconostasio. Elementos naturalistas como el follaje de los árboles constituyen la interfase entre el espacio ascético del personaje y el mundo; el paisaje de fondo se proyecta hacia un punto de fuga perdido en las tonalidades azules del horizonte. Esta disposición ubica al pintor y a los observadores en el interior de una especie de austero espacio contemplativo desde el cual el mundo puede observarse como algo lejano y fantasmagórico.

No se observan arrepentimientos, lo que sugiere que el pintor trabajó apegado a un boceto o dibujo inicial. El rostro y la anatomía están dramáticamente iluminados por una fuente lumínica externa que se proyecta desde el flanco derecho del cuadro, generando intensas sombras en los perfiles izquierdos del personaje. El rostro suplicante se mantiene sereno (Fig. 14), la mirada se aleja hacia un punto ubicado fuera del cuadro, en las alturas; los párpados, el lóbulo de la oreja y los labios se encienden con tonos naranjas, recurso que Antonio de Arellano también empleó en el arcángel de la sacristía de la Catedral de Zacatecas. La encarnación es cálida y está correctamente modulada para sugerir la tensión de los músculos del brazo izquierdo, de las piernas y la contracción del plexo solar sobre el esqueleto torácico. En la inscripción puede leerse: *I EN IESVCHRISTO SV VNICO HIJO NVESTRO SEÑOR.*

El voluminoso cuerpo de *Santiago el mayor* (Fig. 16) está postrado en el suelo sobre sus rodillas; las manos lánguidas cruzadas sobre la roca dan la impresión de que el peregrino se ha tomado un descanso después de sus andanzas, pero su cabeza cercenada yace sobre el suelo, donde también está depositada la espada que lo decapitó.



Fig. 16. Izq. *Santiago el mayor*, Ixtlahuaca. Foto LADiPA.

Fig. 17. Der. *Martirio de San Pablo*, Julius y Hendrick Goltzius sobre composición de Martin de Vos. Biblioteca Nacional de España.

La cabeza separada del cuerpo aparece también en el lienzo de *San Pablo*, apoyada sobre un libro cerrado. En opinión de Fernando de la Flor la calavera y más aun la cabeza separada del cuerpo se utilizaron en el Siglo de Oro español como evocaciones, por vía de la alegoría, de la condición atormentada del cristiano.⁶¹ El antiguo hombre completo ahora sólo existe en fragmentos; en las pinturas de Arellano (*Santiago el mayor* y *San Pablo*) la antigua cabeza, sede de las virtudes superiores del alma y del intelecto, yace exangüe, desactivada, mientras el cuerpo mantiene su vitalidad. Metafóricamente el cuerpo permanece aferrado a los impulsos vitales, pero la cabeza ha abandonado el mundo, en su lugar se ha posicionado la herida, la marca del desgarramiento como el ojo de Cíclope que mira sin ver. Se han enfriado también aquí las pasiones.

El báculo del peregrino descansa presto para la partida, junto al sombrero y la capa marcadas con una valva. El mártir está cubierto hasta la cintura con paños blancos y rojos labrados convenientemente con dos y hasta tres gradaciones tonales; los paños se adaptan a la anatomía del cuerpo y se pliegan en sutiles drapeados contruidos a base de luces y sombras. Las sandalias de finas tiras evidencian un pie demasiado pequeño para el voluminoso cuerpo; la cabeza desmembrada también es demasiado pequeña para cuerpo del apóstol.

La serie de Arellano tiene cierta cercanía con la obra de Martin de Vos, grabada por Julius y Hendrick Goltzius. En los grabados Santiago el mayor suele aparecer de rodillas, suplicante, en el momento previo a la decapitación, pero Arellano prefirió representar al apóstol decapitado, asemejándose más al grabado que representa el martirio de San Pablo (Fig. 17). En el fondo se desarrolla un gran cuerpo de agua, en medio del cual aparece una ciudad apenas insinuada con trazos azules muy sueltos; detrás y ocupando toda la zona superior del lienzo, un nuboso celaje amenaza con tormenta (Fig. 18). En la inscripción se lee: *QVE FVE CONCEBIDO POR OBR^A DEL ESPIRITV SANTO I NACIO DE MARIA VIRGEN.*



Fig. 18. *Santiago el mayor*, Ixtlahuaca. Detalle.

⁶¹ Fernando de la Flor, *Pasiones frías*, 247.



Fig. 19. *San Juan, Ixtlahuaca*. Foto LADiPA.

Según la tradición *San Juan*, el discípulo amado de Cristo (Fig. 19), murió pacíficamente en Efeso durante el gobierno del emperador Trajano, convirtiéndose en el único de los apóstoles que no murió martirizado. Lo que se representa en esta serie es el tormento al que fue sometido por Domiciano, quien mandó azotarlo para introducirlo después dentro de un caldero lleno de aceite hirviente, frente a la Puerta Latina. El apóstol animoso se dispuso a morir por el Salvador, sin embargo salió resplandeciente por gracia divina; posteriormente el tirano lo desterró a Patmos condenado a padecer tortuosos trabajos.

En la pintura el cuerpo del santo no muestra rastro alguno de sufrimiento al girar livianamente sobre su propio eje para unir las palmas de sus manos en gesto orante. La cabeza contorsionada hacia el lado opuesto muestra un rostro sosegado; las tonalidades rojas, amarillas y naranjas de las llamas activan un contrapunto que contrasta con el aspecto sombrío predominante en el resto del cuadro. La pintura está firmada *Arellano f.* en la circunferencia metálica que sostiene el caldero.

Esta iconografía sanjuanina procede de modelos antiguos. En algunas pinturas que representan el episodio san Juan aparece barbado, como un hombre mayor, de la misma manera que fue perpetuado en el relieve de Juan Martínez Montañés (1568-1649), procedente del convento de la Pasión de Sevilla, actualmente en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad (Fig. 20). Pero Arellano lo representó imberbe, con la misma juventud que durante la vida de Cristo lo mismo que el escultor sevillano hizo para el Retablo de san Juan evangelista de la iglesia de San Leandro, de Sevilla. Francisco Pacheco ofreció dos justificantes para pintarlo en mocedad: la primera, que Juan era joven cuando Jesús lo llamó, menor que todos los demás; pero también, dice el tratadista, conviene representarlo mancebo por su perpetua virginidad que es símbolo de su pureza, aunque se le podrá agregar edad de acuerdo al pasaje que se esté narrando.⁶² A pesar de ello Arellano optó por el rostro familiar, joven y amoroso con el que aparecía san Juan en las escenas de la vida y pasión de Cristo.

En la inscripción se lee: *PADESIO DJO EL PODER DE PONCIO PILATO, FVE CRVCIFICADO MVERTO I SEPVLTADO.*



Fig. 20. *Juan ante Portam Latinam*, Juan Martínez Montañés, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

⁶² Pacheco, *El arte de la pintura*, 671.



Fig. 21. *Santo Tomás*, Toluca. Foto LADiPA.

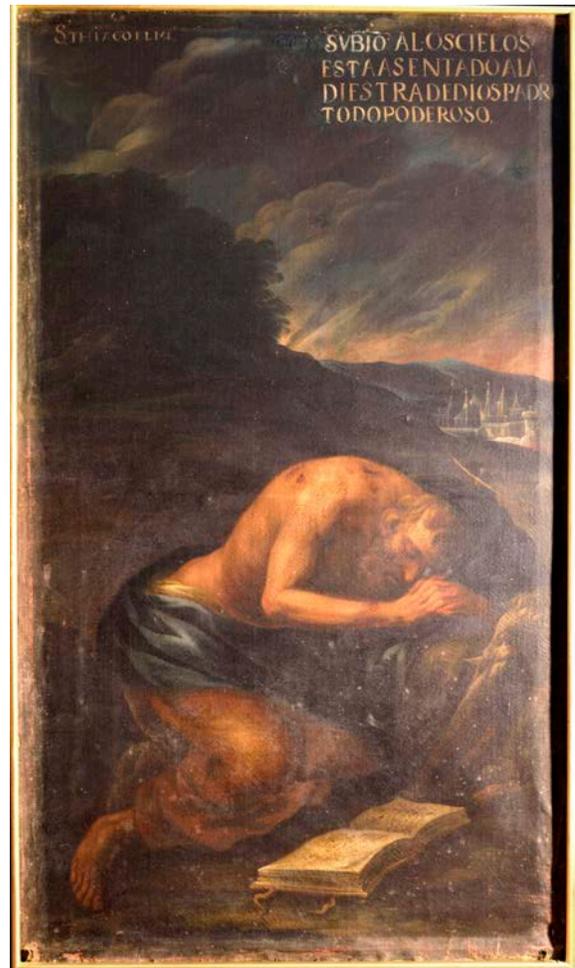


Fig. 22. *Santiago el menor*, Toluca. Foto LADiPA

Santo Tomás (Fig. 21) está sentado con los pies cruzados, las piernas flexionadas y los brazos amarrados detrás del cuerpo que se apoya sobre una superficie rocosa. Aunque una lanza le atraviesa el pecho su rostro está apacible y la mirada se proyecta hacia una diagonal ascendente. La musculatura sutilmente dramatizada por los toques de luz, muestran apenas una leve tensión en el hombro izquierdo. Un manto blanco le cubre el pubis, mientras que otros paños, uno rojo y otro azul, yacen en el suelo; pareciera que su única función es mitigar la tonalidad predominantemente sombría del conjunto. Al fondo se despliega un lejano paisaje, apenas insinuado con una montaña y algunos árboles bajo el celaje. La leyenda dice: *BAXO A LOS INFIERNOS, RESVCITO AL TERCERO DIA DE ENTRE LOS MVERTOS*).

Santiago el menor (Fig. 22) es el más corpulento de los apóstoles. Parece haberse quedado dormido frente a un libro abierto, sin embargo fue lanzado del templo por un grupo de judíos impíos, después fue apedreado y no habiendo logrado abatirlo, fue golpeado hasta morir con el pesado basto que descansa junto a él, sus sesos quedaron dispersos en el suelo. La cruenta escena

del deceso fue dulcificada por Arellano, quien nuevamente, parafraseando a De la Flor, enfrió las pasiones, reservando únicamente la misma melancólica tristeza que constituye el *leit motiv* de toda la serie. Arellano no pintó al llamado “hermano de Cristo” con facciones familiares como el mismo Rivadeneyra sugería; si bien el personaje es barbado como el Salvador, su cuerpo es mucho más robusto, lo que establece una clara diferencia con la fisonomía de Cristo, acorde a lo estipulado por Molanus.⁶³ La piel está dramatizada por sutiles toques de luz en la espalda, brazo y frente, mientras que las caderas y las extremidades inferiores están cubiertas por los paños blanco, azul y rojo que aparecen en toda la serie, con una intensidad demeritada por el paso del tiempo. En la parte superior se lee: *SVBIO A LOS CIELOS ESTA ASENTADO A LA DIESTRA DE DIOS PADRE TODOPODEROSO.*



San Felipe (Fig. 23) está crucificado igual que Jesucristo, los paños del cendal están prolijamente trabajados, con pliegues al frente, drapeados en el contorno de las caderas y vuelo por atrás.

La musculatura de las piernas es vigorosa y la mano derecha del apóstol es casi más expresiva que el rostro, que mira serenamente hacia los cielos. Un paisaje rocoso corta el horizonte, mientras los característicos paños azul y rojo yacen en la esquina inferior derecha del cuadro. La cruz no está de frente sino ligeramente perspectivada, aun así obliga a mirar en ángulo contrapicado, lo que le da cierto toque imponente al cuerpo agonizante del apóstol.

En el ángulo superior derecho puede leerse: *DE ALLI HA DE VENR A IVZGAR A LOS VIVOS I A LOS MVERTOS.*

Fig. 23 *San Phelipe*, Ixtlahuaca. Foto LADiPA.

63 Pacheco, *El arte de la pintura*, 676.



Fig. 24. *San Bartolomé*, Ixtlahuaca. Foto LADiPA Fig. 25 *San Bartolomé*, Jusepe Ribera, Nápoles 1624, Rijksmuseum, Amsterdam.

San Bartolomé (Fig. 24) parece contorsionarse en una danza, cuando en realidad está amarrado al árbol donde fue desollado vivo. La musculatura está modelada con sombras para sugerir volumen y tensión, especialmente en el torso y el brazo izquierdo. La piel arrancada del brazo se coloreó con tonos anaranjados; esta no es una escena sangrienta, nuevamente el dolor se desmontó para dar paso a la atmósfera de un sufrimiento decorosamente contenido. Bartolomé inclina el rostro hacia su hombro, sin señal de sufrimiento, y dirige la mirada a un punto ubicado fuera del cuadro. La postura del cuerpo es dinámica, el torso gira sobre su propio eje, y junto con la pierna y el brazo derecho describe un arco que se eleva sobre la cabeza; las piernas están semi flexionadas y cruzadas, el metatarso del pie derecho está flexionado para dar soporte, mientras el izquierdo apenas toca el suelo. El plexo solar se construyó con una fuerte sombra en el costado izquierdo, igual que los deltoides que marcan el arranque del cuello. El perizoma envuelve la pierna frontal mientras los paños rojo y azul yacen en una esquina.

El apóstol de Arellano es cercano a modelos de Jusepe Ribera; la parte inferior se asemeja al grabado sobre el mismo tema (Fig. 25), aunque invertido. La postura de *San Bartolomé* es casi idéntica a la de *San Mathias* (Fig. 30) de esta misma serie, incluso el apacible rostro presenta escasas variantes. En la parte superior se lee: *CREO EN EL ESPIRITU SANTO*.



Fig. 26. *San Simón*, Toluca. Foto LADiPA.



Fig. 27. *Martyrdom of St. Sebastian*. Aegidius Sadeler, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 28. *The temptation of St. Antony*. Agostino Carracci sobre composición de Tintoreto, Rijksmuseum, Amsterdam.

El apóstol *Simón* (Fig. 26) fue aserrado y cortado por la mitad. Su cuerpo presenta una postura dinámica, como si estuviera a punto de emprender una carrera, su pelvis está adelantada, en sentido contrario a la cabeza y a la pierna derecha que aun está casi completamente extendida, con el pie apoyado en el suelo, mientras la otra, en un interesante escorzo, ya está flexionada, levantada e iniciando la marcha.

Aunque la sierra metálica ya atravesó una parte del cuerpo, su expresión es serena y hasta un tanto animosa, sin muecas que alcancen a delatar el desgarrador sufrimiento. *San Simón* lleva grilletes en las muñecas, paño blanco en el pubis con drapeados sutiles correctamente labrados, mientras los paños rojo y azul yacen a sus pies.

Este es el cuadro más dañado de la serie, varios escurrimientos arrastraron y desintegraron partes de la capa pictórica, el fondo casi es ilegible debido a las alteraciones, sin embargo la firma es completamente visible hacia la empuñadura inferior de la sierra. En la inscripción se lee: *EL PERDON DE LOS PECADOS*.

La composición de Arellano es cercana al grabado de Agostino Carracci sobre composición de Tintoreto (Fig. 28), *Tentaciones de San Antonio*, en la postura del cuerpo del apóstol, aunque todo lo demás se adapta a la estructura narrativa y compositiva de la serie. Cabe mencionar que esta postura ha sido la más frecuente en las representaciones del martirio de san Sebastián, uno de los martirios más representados en el arte, por tanto la inspiración pudo proceder prácticamente de cualquier grabado, como por ejemplo el de Sadeler (Fig. 27). La obra está firmada *Arellano f.*

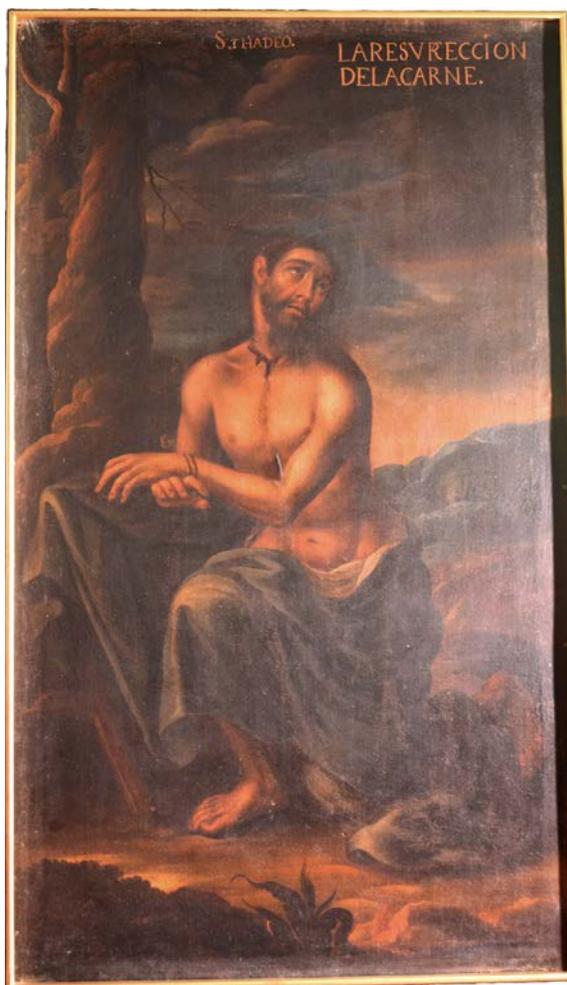


Fig. 29. *San Thadeo*, Toluca. Foto LADiPA.



Fig. 30. *San Mathias*, Ixtlahuaca. Foto LADiPA

San Judas Thadeo (Fig. 29) murió decapitado por un hacha; en la pintura está postrado con una de sus rodillas apoyada en el suelo y las manos amarradas al frente, con el torso erguido. Su rostro está sereno; la sangre se escurre alrededor de su cuello apenas como un hilo encarnado. Predomina en la composición una diagonal descendente que se activa gracias al paño azul que cubre las extremidades inferiores del apóstol. En la inscripción se lee: *LA RESVRRECCION DELA CARNE*.

San Mathias (Fig. 30) tiene una interesante postura corporal; su torso describe un arco rematado por el brazo amarrado sobre su cabeza, mientras la rodilla se adelanta en escorzo hacia el primer plano para equilibrar el peso que cae sobre el pie y la mano izquierda. La encarnación está suavemente modulada, definiendo el tono muscular en los brazos y el torso; el rostro sereno, casi risueño con la mirada perdida en las alturas, distrae la atención del hacha que tiene incrustada en medio del cráneo. Es difícil apreciar las estructuras arquitectónicas del fondo debido a las alteraciones de la pintura, sin embargo en el paisaje del lado derecho se perciben los delicados tonos del cielo. En la inscripción se lee el artículo de fe que cierra el credo nicénico: *VITAM VENTURI SAECVLI AMEN*.



San Pablo (Fig.31) es el único de los doce que muestra un cuerpo atormentado por el dolor; sus brazos semiflexionados, con las muñecas amarradas, sostienen al cuerpo que casi colgado se contrae a nivel de la cintura, enviando los hombros hacia atrás. Las piernas están flexionadas y los metatarsos apenas se depositan sobre el suelo; el pie izquierdo está en escorzo. La cabeza cercenada yace inanimada sobre un libro cerrado, depositado encima del manto rojo que sirve como telón de fondo a la espada, instrumento que obró la decapitación.

No hay en el rostro expresión de dolor, pero la potencia vital aun no abandonó al vigoroso cuerpo envuelto por un perizoma blanco. La encarnación esta sutilmente modulada, alcanzando a sugerir la tensión de los músculos de las extremidades y del plexo solar.

Fig. 31. *San Pablo*, Toluca. Foto LADiPA.

Esta imagen se asemeja más a un Cristo después de la flagelación o a un Cristo atado a la columna, que a los martirios de San Pablo localizados en series pictóricas. El delicado celaje del lado izquierdo aporta una dosis de serenidad a la escena. En la inscripción se lee: *BASO DE ELECCION. S. PABLO* .

Aparentemente Arellano tuvo a la mano varias estampas cuando concibió esta serie que fue componiendo mediante la combinación de diversos modelos para establecer un partido compositivo definido, caracterizado por los siguientes rasgos:

- La construcción de los cuerpos denota un conocimiento anatómico; las proporciones y posturas no siempre tienen corrección anatómica, pero tampoco parecen la copia mecánica de un modelo incomprendido, más bien la construcción de los cuerpos y las posturas se adaptaron al tema y al tono específico de la serie, caracterizada por la expresión de emociones contenidas, como si la manifestación del dolor fuera indecorosa para los santos apóstoles. Algunos escorzos dinamizan las composiciones.

- La relación entre la luz y el cuerpo se manifiesta en una cuidada modulación tonal, a veces intensa y a otras sutil. La creación de plazas de luz y de sombra en lugares precisos cumple primero la función de crear figuras verosímiles, sugerir el volumen de las partes del cuerpo, separarlas del fondo, crear profundidad, pero este mismo recurso se empleó también como elemento expresivo. El resultado es la creación de una especie de penumbra que evoca humores melancólicos en el espectador.

- Los fondos incluyen ciudades esbozadas como paisajes fantasmales, plasmados con pinceladas muy sueltas, además de cuerpos de agua, montañas, árboles y cielos, a veces plácidos y otras veces encendidos que recuerdan obras flamencas. La ubicación de la línea de horizonte varía en las escenas; en algunos casos es baja y obliga al espectador a mirar a los apóstoles en ángulo contrapicado. En el cielo y en los cuerpos acuíferos el punto de fuga se pierde hacia el infinito.

- El manejo de los colores. La paleta está compuesta por varios matices pardos, blanco, rojo, verde y azul; no hay tonalidades oro ni violetas. Las encarnaciones son cálidas y están moduladas con tonos que tienden al pardo. El blanco se aplicó limpio en los perizomas y semitraslúcido en los nimbos; el rojo y el azul se aplicaron con alto grado de saturación en los paños, en cambio los pardos, verdes y tonos cerúleos del fondo y celaje son tenues y pasteles. El matiz de los paños tiene un sentido simbólico; nueve de los doce apóstoles portan cendales blancos, rememorando el de Cristo y al mismo tiempo como símbolo de su propia purificación a través del martirio. Los paños blancos están minuciosamente trabajados, describiendo drapeados, pliegues y vuelos. Además los pintores utilizaron un paño rojo para cubrir alguna roca o simplemente tirado en el suelo; este paño podría leerse como evocación de la pasión de Cristo, rememorada en el

martirio de sus doce compañeros. También se utilizó un paño azul tirado en el suelo, que podría interpretarse como símbolo de la gloria celestial y también símbolo de María, que de esta manera se hace presente entre los doce.

· Las composiciones se estructuraron a partir de diagonales, unas ascendentes, otras descendentes, contrapunteadas por elementos en el fondo para equilibrar visualmente la estructura compositiva.

La firma es perceptible solamente en siete de los doce lienzos, es probable que algunas de las firmas se hayan dañado por causa del deterioro; no obstante los elementos que acabo de enumerar dan cohesión a la serie. El conjunto pictórico pudo estar ubicado en una sacristía, aunque también en un claustro e incluso, como me ha sugerido Jaime Cuadriello, en los doce pilares de la nave de la iglesia, lo cual añadiría una importante carga simbólica al presentar a los doce apóstoles de Jesús como pilares de la iglesia.

Otro trabajo representativo del obrador es el *Martirio* que se conserva en la iglesia de San José de Gracia de Guadalajara, aunque originalmente no perteneció a ese recinto que fue construido en el siglo XIX. La serie no es tan homogénea como la de Toluca-Ixtlahuaca; cuenta con doce pinturas que representan a *San Andrés*, *San Pedro*, *Santiago el mayor*, *San Juan*, *Santo Tomás*, *Santiago el menor*, *San Felipe*, *San Bartolomé*, *San Mateo*, *San Simón*, *San Judas Thadeo* y *San Matías*. El formato y medida de los lienzos es similar al de Toluca-Ixtlahuaca (190 x 110 cm). En el conjunto no aparece la imagen de Cristo ni la de San Pablo; el lienzo de *San Bartolomé* no pertenece a la serie, pues es una pintura de reciente factura. Igual que en Toluca-Ixtlahuaca, esta serie también está organizada de acuerdo a los artículos de fe del Credo de Nicea. Las escenas son individuales, pero a diferencia del ciclo de Toluca-Ixtlahuaca, las posturas corporales aquí son más forzadas y dinámicas. Algunos modelos son similares en ambas series, por ejemplo *San Pedro*, *San Andrés*, *San Juan* y *San Felipe*, pero los demás son completamente diferentes.

Todas las pinturas están retocadas en diferentes niveles, en algunas los valores plásticos y cromáticos están bastante alterados, mientras que en otras las adiciones se limitan a detalles, como por ejemplo los paños o las inscripciones. La gran cantidad de retoques presentes en las obras demanda un estudio exhaustivo para poder discriminar zonas originales y zonas transformadas, no obstante se puede identificar a dos pintores trabajando de manera individualizada en ese ciclo pictórico; uno de ellos es muy consistente, construye cabezas expresivas como la de *San Pedro*, *Santo Tomás* y *San Mathías*, con un vigoroso claroscuro, mientras el otro parece estar siguiendo modelos que no logra comprender a cabalidad y estructurando posturas anatómicas que no terminan de ser convincentes. Descartando a *San Bartolomé*, las once obras están firmadas y entre las rúbricas se identifican también dos tipos. Dicho lo anterior, presentaré solamente dos ejemplos de esta serie.



Fig. 32. *Santo Tomás*. San José de Gracia, Guadalajara.



Fig. 33. *Santiago el menor*, San José de Gracia, Guadalajara.

Santo Tomás (Fig. 32) es uno de los cuadros que se alejan del modelo de Toluca-Ixtlahuaca. El rostro del personaje es expresivo, los brazos semi extendidos parecen estar reclamando al cielo, la musculatura está modelada mediante zonas de luz y de sombra, además de gradaciones tonales tendientes a matices pardos que denotan rasgos anatómicos como las costillas y los músculos de los brazos y piernas. Las sombras aplicadas en el costado izquierdo del personaje le aportan vigor. El paisaje tiene gran profundidad. En la inscripción se lee: *Baxo a los infernos, resucito al tercero dia de entre los muertos*. La firma está trazada con pigmento rojo, la A inicial está ornamentada y debajo se aprecian otros rasgos, desafortunadamente el único identificable es un número dos (2). Probablemente se trataba de la fecha de ejecución.

Santiago el menor (Fig. 33) también se aleja del modelo de Toluca-Ixtlahuaca, es probable que correspondan al mismo artífice, aspecto que se corrobora mediante las firmas, que también son idénticas. Aquí el apóstol recarga el torso y la cabeza hacia atrás, con uno de sus brazos apoyado sobre el cuerpo y el otro sobre una piedra cubierta por un paño.

La zona frontal inferior del cuadro está iluminada para destacar el instrumento del martirio, un portentoso mazo y el libro abierto. El paisaje de fondo tiene gran profundidad. En la inscripción se lee: *Subiô â los Cielos, està assentado â la diestra de Dios Padre todo Poderoso.*

Aunque con grandes diferencias entre ambos, los dos *Martirios* dan cuenta del trabajo de un obrador de pintura capaz de realizar este tipo de encargos, compuestos por gran número de obras. Existen obras sueltas de una serie similar en la iglesia de la Asunción de Amecameca, por lo que se puede suponer que los *Martirios* fueron una de las especialidades del obrador, y para elaborarlos, los artífices establecieron fórmulas plástico-iconográficas que fueron reiteradas una y otra vez.

3.3 Antonio de Arellano en la Catedral de Zacatecas



Fig. 34. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, óleo sobre tela, 190 x 235 cm. Sacristía de la Catedral de Zacatecas. Foto: LADiPA.

La carta de presentación de Antonio de Arellano es *La Anunciación* de la sacristía de la Catedral de Zacatecas (Fig. 34), única obra de este artífice firmada con nombre y apellido conocida hasta hace poco tiempo.⁶⁴

⁶⁴ Recientemente se dio la noticia de la existencia de un *Verdadero retrato de Jesús Nazareno* firmado por Antonio de Arellano, propiedad de un coleccionista privado. Agradezco la noticia a Jaime Cuadriello.

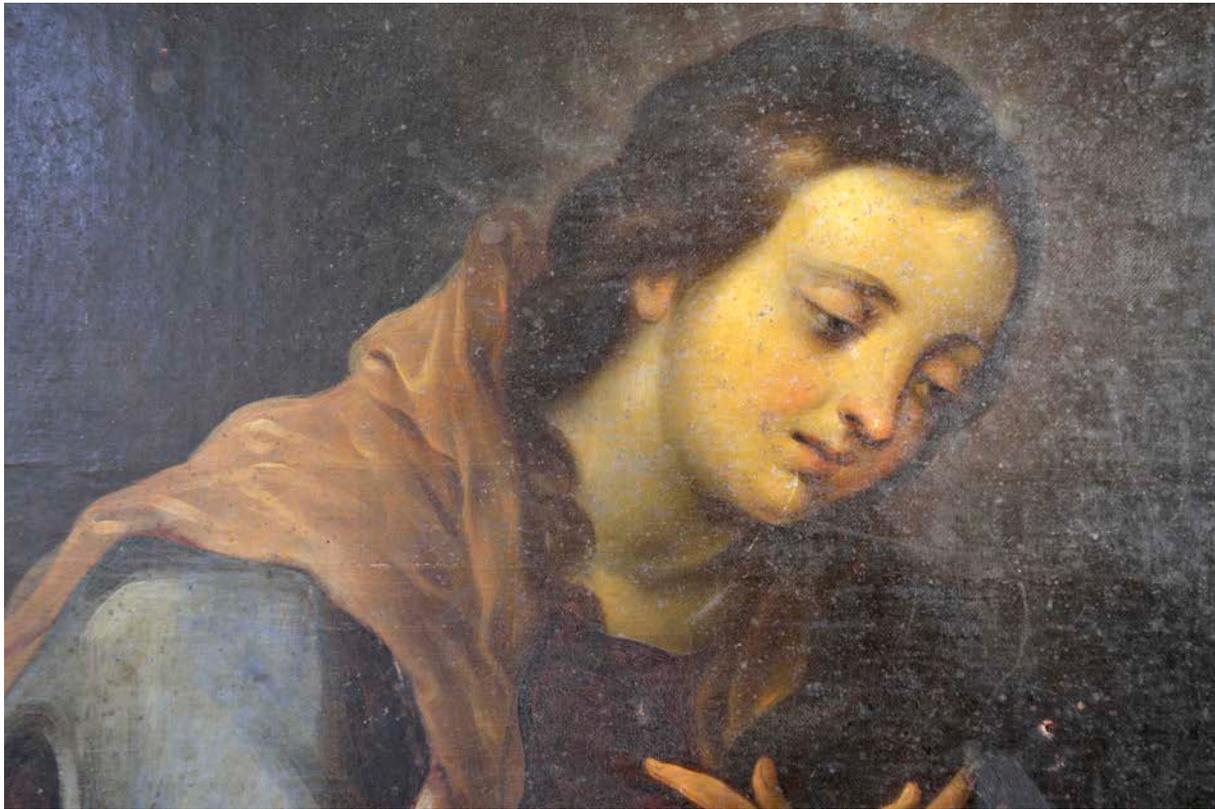


Fig. 35. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Detalle.

El Concilio de Trento mantuvo una actitud conciliadora respecto a ciertas creencias de profundo arraigo en la feligresía y a su iconografía, oscilando entre el mantenimiento de tradiciones piadosas y el revisionismo que proponía la exclusión de todo lo que no estuviera apoyado en los textos evangélicos.⁶⁵

Sobre la vida de María, la Biblia canónica ofrece escasas referencias, de ahí que los Evangelios apócrifos constituyeron una de las fuentes de mayor influencia dentro de la Iglesia y también en el arte. Algunos textos medievales como *La leyenda Dorada*, del dominico Jacopo de la Vorágine y las *Visiones* de Santa Brígida también tuvieron protagonismo en el establecimiento de los cánones iconográficos, igual que otras narraciones más tardías, entre las que destacan la “Vida de Nuestra Señora” incluida en el *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro Rivadeneyra⁶⁶ y la *Mística ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda,⁶⁷ publicada por primera ocasión en 1670, de la cual hubo ocho ediciones en Nueva España.⁶⁸

65 Héctor Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008), 119.

66 Pedro Rivadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los Santos*. (Madrid: Luis Sánchez, 1604).

67 María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia, Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reyna y Señora Nuestra María Santissima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la Gracia* (Amberes: Por la viuda de Geronymo Verdussen, 1696).

68 Schenone, *Santa María*, 119.



No hay descripción tan esmerada de la Virgen en todo el relato agrediano como la que se ofrece en este pasaje. Del arcángel Gabriel menciona que descendió del cielo en forma visible, acompañado de millares de ángeles, tenía el aspecto de un mancebo elegantísimo, de rara belleza, su rostro despedía rayos resplandecientes, su semblante era grave y majestuoso; sus vestiduras rozagantes desprendían colores y en el pecho llevaba engastada una cruz bellísima.⁶⁹

En la pintura María está de rodillas hacia el lado izquierdo del cuadro, su rostro sereno y sus ojos casi cerrados parecen buscar cobijo hacia su propio pecho, donde ambas manos se entrecruzan.

Fig. 36. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Detalle.

El rostro está bien modelado (Fig. 35); la encarnación no es tan amarilla como hace suponer la gruesa capa de barniz envejecido, la piel es más bien pálida y levemente encendida en el frescor de las mejillas; el volumen se trabajó con tonos claros perfectamente difuminados, mientras que las zonas más profundas se definieron con tonos oscuros que a veces llegan al negro. La joven viste de rosa y azul, con un manto café rojizo sobre los hombros. La cabeza es un poco pequeña para el cuerpo voluminoso y de hombros amplios. Los paños se labraron con dos o tres tonos; las luces de los drapeados se aplicaron con una pincelada pastosa que dejó marcada la impronta del pincel, mientras las sombras que simulan la profundidad de los pliegues se aplicaron con más vehículo para que el pincel se deslice sin dejar rastro. El manto azul tiene un importante repinte en el brazo izquierdo de María, denotado por su aspecto plano y carente de movimiento.⁷⁰

Pero quien domina la composición es el magnífico arcángel que anuncia la buena nueva, inclinando apenas el talle hacia María. Su rostro está modulado a partir de una tonalidad bastante clara (Fig. 36) que permite resaltar el rosa en los párpados, la punta de la nariz, el lóbulo de la oreja y las mejillas, produciendo cierta vibración, muy armónica por cierto, con los labios sutilmente encendidos de rojo.

⁶⁹ Ágreda, *Mystica Ciudad de Dios*, Segunda parte, 37

⁷⁰ Esto fue verificado mediante radiación ultravioleta.

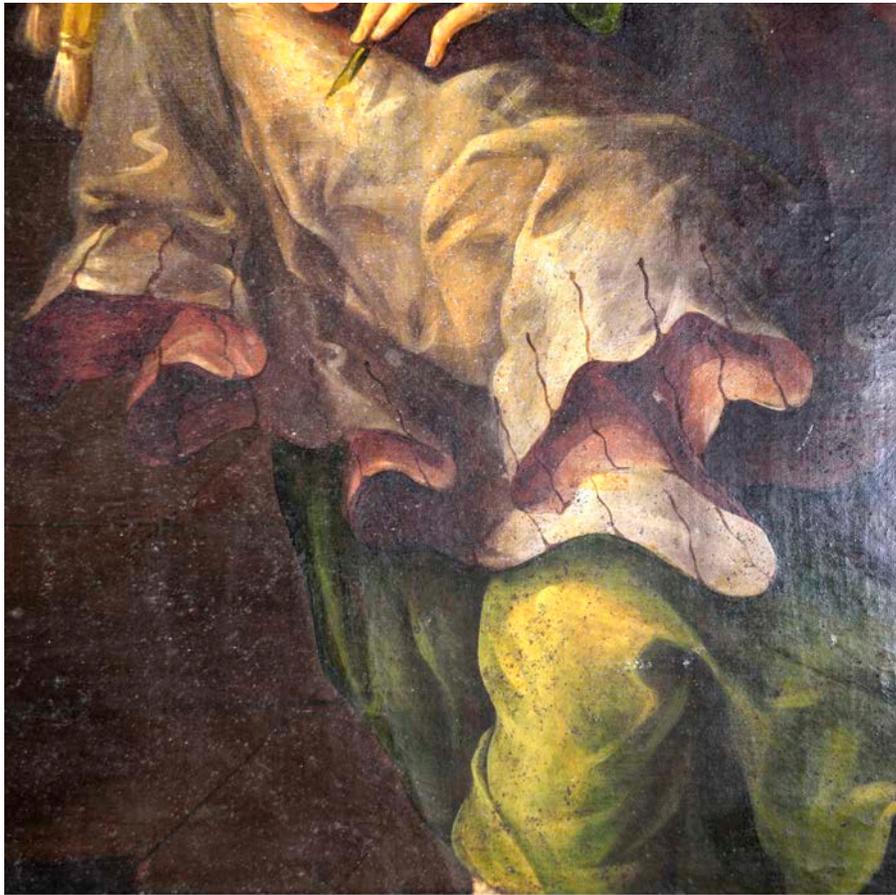


Fig.37. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Detalle.

El pintor logró enlazar cromáticamente todo el conjunto gracias a los detalles rojos presentes en la orfebrería del peto, la pedrería y el manto rojo, labrado de la misma manera que los paños de María, con sombras difuminadas y luces pastosas. La iluminación cenital ligeramente desplazada hacia la derecha cae de lleno sobre el mensajero, generando efectos realistas en los detalles de orfebrería que parecen reflejar la luz incidente, como si estuvieran elaborados con verdadero metal áureo, mientras que en las diáfnas piedras la luz traspasa la superficie, hasta alcanzar la opacidad en el fondo (Fig. 36).

Para imitar la cualidad de algunas telas, como la seda, se aplicaron sutiles degradados tonales. La túnica verde alcanza a marcar los rasgos anatómicos de las piernas del arcángel y después flotar livianamente en el aire (Fig. 37). El drapeado de los antebrazos está trabajado de la misma manera que el de María, denotando las luces con pinceladas pastosas. El sobreveste tiene un efecto tornasolado, como si fuera de terciopelo azulado con el revés de tono rosa; su ruedo remata con delgadas líneas perpendiculares simétricas. La caída del faldón presenta vigorosos vuelos, las luces y las sombras, sin dar propiamente un efecto de claroscuro, simulan la profundidad de los pliegues, mientras que la cima se logra con la característica pincelada clara y pastosa.



Fig. 38. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Detalle.

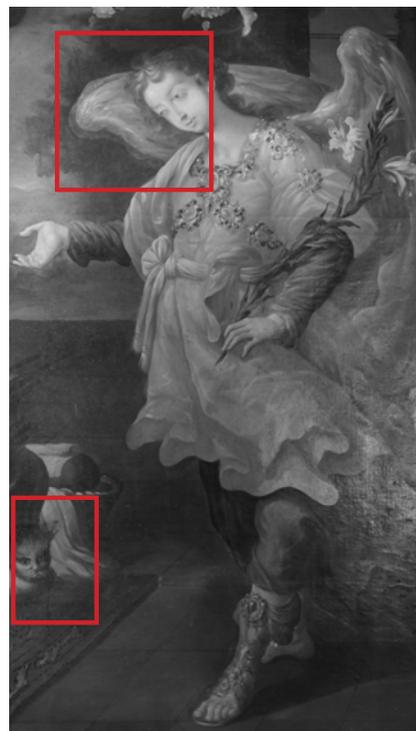
Un chaleco de tonos azulados, semi transparente y abotonado al frente se une a la prenda anterior en las mangas, que se recogen con una hermosa joya; parece un agua marina engastada en oro, que hace juego con el peto de oro y pedrería que se desarrolla en el pecho, escote y hombreras del arcángel, y con sus piñeras doradas. Un ceñidor de paño amarillo con flecos, anudado a un costado y un manto rojo completan el atuendo, mientras la suave brisa mantiene en movimiento las telas y toda la escena. Las alas del mensajero se construyeron con pinceladas cortas para simular la textura de las plumas, en las que la luz se deposita mediante empastos completamente blancos. Los dedos de las manos son delgados y alargados, los nudillos están marcados así como los huesos de la muñeca; los dedos anular y medio están unidos (mano izquierda), detalle que se repite en la mano derecha de María. El Espíritu Santo en forma de paloma preside el rompimiento de gloria rodeado por cuatro *putti* que se contorsionan en el aire, al tiempo que esparcen pequeños ramilletes floridos; uno de los *putti* tiene la piel más oscura (Fig. 38).

La escena es interior, pero por la ventana se alcanza a ver un paisaje montañoso. La luz separa el primer plano del fondo. Las figuras principales están dispuestas sobre planos más oscuros,

como resultado las primeras se proyectan un paso más hacia el espectador, mientras que la sombra finge una profundidad que aleja los fondos. La paleta cromática es amplia, hay rojos, naranjas y rosas, al menos tres matices diferentes de azul, intensos verdes, amarillos y dorados, además de una gama de cafés y ocre. A pesar de esta riqueza cromática, considero que la mayor carga expresiva está en el efecto tonal; dicho de otra manera, la fuerza expresiva de la pintura se sostiene gracias al manejo efectivo de las luces y las sombras.

En el conjunto también prevalece una pintura de contornos firmes y bien definidos, lo que se corrobora mediante las fotografías infrarrojas que muestran escasas correcciones o *pentimenti*. En el arcángel (Fig. 39) se observa una corrección en el ala derecha, que se redujo de tamaño, lo mismo que la cabeza del gato acurrucado a los pies de María.

Fig. 39. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Detalle Fotografía infrarroja.



Las manos de la Virgen también cambiaron de tamaño; originalmente los dedos eran más largos, el *pentimenti* se hizo evidente debido al cambio en el índice de refracción que experimentan los materiales constitutivos al envejecer, y una burda intervención, registrada mediante fluorescencia visible inducida por UV, intentó cubrirlo.

Esta representación destaca entre otras de la misma temática por su grandilocuencia y preciosismo. La obra no forma parte de una serie, por tanto toda la potencia simbólica se concentra en el asunto teológico clave de la mística cristiana: la encarnación de Dios en un cuerpo humano. Como bien señaló Lucero Enríquez, anunciar no es lo mismo que encarnar, y en términos de representación y de significado, las discrepancias son aun mayores.⁷¹ La representación realista de La Encarnación fue censurada y prohibida por la Iglesia; como indicó la autora, esa fue probablemente la razón por la cual Vicente Carducho pintó para el altar principal de la iglesia del Convento Real de la Encarnación, de Madrid, una Anunciación convencional,⁷² pero en todo sentido monumental. Esto fue lo mismo que hizo Antonio de Arellano para la Catedral de Zacatecas, le dio protagonismo al rompimiento de gloria que ocupa casi un tercio del lienzo, para ubicar en el centro a la paloma que emana un rayo de luz hacia la joven virgen, simbolizando el preciso momento en el que su cuerpo se convirtió en receptáculo del hijo de Dios.

71 Véase Lucero Enríquez, "Iconicidad, ideología y género: Transgresiones en una obra de Villalpando", en *Los estatutos de la imagen. XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, eds. Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 43-66 (México, UNAM, 2014), 57.

72 Enríquez, "Iconicidad, ideología y género...", 58.



Luis Gonzaga niño predicando (Fig. 40) y la *Virgen de Guadalupe* (Fig. 41), de 1691, firmadas Arellano y el *Milagro de San Antonio*, de 1692 (Fig. 42), comparten con *La Anunciación de Zacatecas* el mismo tipo de contrastes lumínicos y la forma de trabajar los contornos de las figuras.

Las firmas de *La Anunciación de Zacatecas* (Fig. 43), de la *Virgen de Guadalupe* de LACMA (Fig. 44), *Luis Gonzaga niño...* (Fig. 45) y del *Milagro de San Antonio* (Fig. 46) son bastante similares. Considero que este grupo de obras es más o menos contemporáneo y pertenecen también a Antonio de Arellano.

Fig. 40. *Luis Gonzaga niño predicando*, 1691, Museo Franz Mayer. Foto: Mirta Insaurralde.



Fig. 41. *Virgen de Guadalupe*, 1691, LACMA, USA. Fig. 42. *Milagro del anillo*, 1692. Museo de Churubusco. AFMN, IIE-UNAM.



Fig. 43. *La Anunciación*, Antonio de Arellano, Catedral de Zacatecas.



Fig. 44. *Luis Gonzaga niño predicando*, 1691, Museo Franz Mayer.

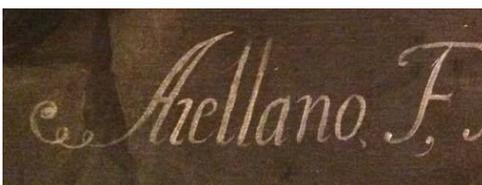


Fig. 45. *Virgen de Guadalupe*, 1691, LACMA.



Fig. 46. *Milagro del anillo*, 1692. Museo de Churubusco.

En las ordenanzas de pintores de la Nueva España se examinaban varias habilidades:

Otrosí, por lo mucho que importa el que las personas que hubieren de ejercitar tan ilustre arte, como el de pintor, sean, cuanto pudieren ser en ello, perfectos, han de ser examinados desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas y cualesquiera materia para su permanencia y porque el que lo comprare no vaya engañado dando suficiente razón de todo, de obra y de palabra y mucho más en el dibujo y sus varias formas en escorzos y partes de que se compone, por ser lo principal de la pintura.

Y asimismo ha de dar razón suficiente de la variedad de coloridos de trapos sueltos y cambiantes, en la variedad de las ropas y saberlas labrar para su permanencia y ha de dar razón de las sombras, medias tintas y oscuros, el cual examen se ha de hacer en un cuadro de tres varas de alto donde concurren diferentes rostros y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos, obrando y dando razón de la proporción, posición o situación de cada figura, de sus coloridos, luz y perspectiva, dando razón y ejecutando arquitectura, flores, paisajes, animales, fruta y verdura.

Y asimismo sea examinado de la orden que se debe guardar, en la decencia y decoro que se ha de tener en la pintura, principalmente en las sagradas, huyendo siempre de toda deformidad y procurando toda hermosura y asimismo ha de dar razón del dorado de aceite y del temple, que permanece en la pintura.⁷³

73 Nuevas ordenanzas de 1686, apud. Toussaint, *Pintura colonial en México*, 224.

En *La Anunciación* de Zacatecas se puede reconocer a un pintor maduro y solvente en los tópicos previstos en las ordenanzas; un pintor capaz de materializar una idea a través del diseño y la composición de escenas, aprovechando las fuentes escritas, dibujadas, grabadas o pintadas que circulaban en su entorno. Un “buen diseño” implicaba el estudio de las posturas y acciones de los personajes, la repercusión en el movimiento de las vestimentas y la coherencia con el entorno, aspectos que permitían la creación de escenas decorosas, coherentes con la calidad de los personajes representados y el tono de las historias. En *La Anunciación*, Antonio de Arellano desplegó un amplio repertorio de estrategias colorísticas: labró los paños con medias tintas para crear la ilusión de volumen y movimiento, diversificó texturas para sugerir la presencia de materiales variados, moduló tonos en las encarnaciones para imitar las cualidades anatómicas, empleó capas gruesas, opacas y cubrientes de pintura en algunas zonas, en contraste con sutiles veladuras en otras, además logró simular profundidad y trazar un entorno arquitectónico y paisajístico en el fondo, demostrando el dominio de la pintura al óleo.

Aunque no se ha localizado la aprobación del examen de Antonio de Arellano, la evidencia documental permite afirmar que, como miembro del gremio y aun más, como veedor y alcalde, debió tener suficiente conocimiento acerca de las partes de la pintura, y que conocía a profundidad cada uno de los tópicos en los que se examinaba a un pintor. Pero aún más allá de las evidencias documentales, esta pintura demuestra su solvencia como maestro del arte de la pintura.

4. Temas marianos

4.1 Las guadalupanas de Arellano



Fig. 1. *Virgen de Guadalupe*, Capilla del Vecino, Tlaxcala. Foto: Eumelia Hernández.

Entre los temas marianos recurrentes en la producción pictórica de los Arellano, destaca la Virgen de Guadalupe. De las diez pinturas localizadas, solamente dos se encuentran en México, una en la Capilla del Vecino, de Tlaxcala¹ (Fig.1) y otra en la iglesia de Santiago apóstol, de Cuautla. Otras siete están en España, algunas de ellas en culto y una más en los Ángeles, EUA.

Es muy difícil determinar quién realizó estas pinturas; las que están fechadas se realizaron alrededor de 1691 y en esas fechas pudieron ser obras de cualquiera de los dos pintores, sin embargo me inclino a suponer que la mayoría fueron realizadas por Antonio de Arellano, a excepción de la pequeña lámina del Puerto de Santa María que está firmada por Manuel.

La representación de la imagen de la Virgen de Guadalupe en los obradores novohispanos estuvo apegada al relato que se atribuye a Antonio Valeriano en el *Nican Mopoua*, el cual fue reiterado con mínimas variaciones por el padre Miguel Sánchez (1648), por Luis Becerra y Tanco (1666) y por el jesuita Francisco de Florencia (1688), entre muchos otros.²

La estatura de la santa imagen es de seis palmos y un gema; el cabello es muy negro y partido al medio de la frente serena y proporcionada; el rostro lleno y honesto, las cejas muy delgadas, los ojos bajos, la nariz aguileña, la boca breve, el color trigueño nevado, el movimiento humilde y amoroso, las manos puestas y unidas, levantadas hacia el rostro y arrimadas al pecho sobre la cintura, en que tiene un cinto morado, pareciendo sueltos debajo de las manos los dos cabos de la atadura. Descubre solamente la punta del pie derecho, con el calzado pardo muy claro. La túnica que le viste desde el cuello a los pies es de color rosado muy claro y las sombras de carmín oscuro, y está labrada de labores de oro; tiene por broche al cuello un óvalo pequeño de oro, y dentro de él un círculo negro con una cruz en medio.³

El mismo padre Florencia dio razón “De la mucha devoción que en este reino y fuera de él han tenido y tienen los españoles e indios a esta santa imagen”. Se puede, por tanto, considerar a la Virgen de Guadalupe como una devoción viajera o de exportación.

En Cádiz, en Sevilla, en Madrid y en todas las partes de católicos que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida que apenas hay casa en que no la tengan (...). En Roma, cabeza del mundo, en Alemania, en Flandes, en España y en Francia es conocida y venerada.⁴

El alto prestigio que alcanzó el cariz benefactor de la Virgen del Tepeyac, aunado a la proliferación de publicaciones que narraban su historia y sus grandezas, favorecieron la divulgación de la devoción en Sevilla y otras ciudades peninsulares. Las descripciones de la imagen que acompañaban las publicaciones sobre el tema, fueron probablemente una guía para los pintores, ya que tenían un estilo didáctico, daban cuenta minuciosa de la composición, de la forma en que caían los paños, la posición de las partes del cuerpo, el colorido específico de cada zona, la media luna que aparecía a los pies, el ángel con relucientes plumas, la forma en que el sol bañaba a la santa imagen con su centenar de resplandores, etc.

¹ Agradezco a Jaime Cuadriello la noticia sobre esta imagen y a Eumelia Hernández la fotografía.

² Véase Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*.

³ Francisco de Florencia, “La estrella del norte de México” (1688), *Testimonios históricos guadalupanos*, 383.

⁴ Florencia, “La estrella del norte de México”, 398.

Las pinturas de la Virgen de Guadalupe seguían códigos específicos de representación y los comitentes podían cotejar la veracidad del relato pictórico, gracias al relato escrito. Parte de la carga milagrosa de la representación pictórica se relacionaba con su origen mexicano, por tanto fueron escasísimas las imágenes creadas en el viejo mundo, ante la fama de las creaciones de los artífices mexicanos y el poder taumatúrgico derivado de la cercanía geográfica al santo ayate original.⁵

La pintura más antigua de la que se tiene noticia es la de Baltasar de Echave Orio, realizada en 1606; no obstante el pintor José de Ibarra declaró que aunque muchas de las obras antiguas de Echave, Arteaga, Juárez, Becerra y a hasta de Alonso Vázquez, tuvieron gran rumbo

(...) ninguno de los dichos ni otro alguno pudieron dibujar ni hacer una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe perfecta (...), hasta que se le tomó el perfil a la misma imagen original, el que tenía mi maestro Juan Correa, que lo vi y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma Señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos y número de estrellas y de rayos; y de este dicho perfil se han difundido muchos de los que se han valido y valen hasta hoy todos los artífices.

(...) y así no me admiro ya que en la Europa toda no hayan podido hacer la Imagen de nuestra Señora de Guadalupe; y si han hecho alguna, de que puedo dar fe, ha sido como las que antiguamente se hacían acá.⁶

Recordemos que en 1666, para poner punto final a las controversias sobre la veracidad de la imagen guadalupana, el canónigo Francisco de Siles convocó a un grupo de intelectuales para hacer una indagación acerca del origen de la imagen. Entre los convocados figuró un grupo de pintores de reconocido prestigio, que tuvo a su cargo la inspección directa del ayate juandieguino, lo que significa que esta generación de pintores tuvo una cercanía sin precedentes con el sagrado lienzo, como imagen y como materia pictórica. En el grupo figuraron Juan Salguero, Tomás Conrado, Nicolás de Fuen Labrada, Sebastián López Dávalos, Nicolás de Angulo, Juan Sánchez y Alonso Zárate, todos pintores contemporáneos de Antonio de Arellano.

Las guadalupanas de Arellano se pueden ubicar, junto con las de Correa, entre las correspondientes al periodo de auge de los envíos a España, acontecido a partir de 1670. Según Jaime Cuadriello este auge fue propiciado en gran medida por el orgullo de los indianos que abanderaba esta creación novohispana, además de la amplia divulgación editorial impulsada por varios actores,⁷ entre los que se puede contar al virrey y arzobispo fray Payo de Ribera. Como resultado de la cada vez mayor demanda de reproducciones pictóricas, la imagen guadalupana se convirtió en una especialidad de los talleres novohispanos.

⁵Varios estudios se han enfocado al la presencia de la iconografía guadalupana en España. Entre lo más importantes destacamos Joaquín González Moreno, *Iconografía guadalupana. Clasificación cronológica y estudio artístico de las más notables reproducciones de la Virgen de Guadalupe de Méjico conservadas en las Provincias Españolas*. Tomo I (México: Jus, 1959); Francisco Montes González, *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014).

⁶ Apud. Miguel Cabrera, "Maravilla Americana" [1756], *Testimonios Históricos Guadalupanos*, eds. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 511.

⁷ Jaime Cuadriello, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, VVAA (México: Azabache, 1994), 262.

La posibilidad de contar con un calco exacto de la Virgen del Tepeyac, dato confirmado al menos para Juan Correa,⁸ le aportaba a las copias el don de haber sido “tocadas por el original”. Por otro lado, muchas pinturas que se conservan en España tienen la inscripción “hecha en México”, lo que constituía una especie de garantía de la extensión de los atributos taumatúrgicos del original. Es probable que los Arellano contaran con un calco de la imagen, ya que todas las obras registradas repiten con exactitud la postura anatómica, el número de rayos, etc. En cuanto a la adición de medallones que narran las apariciones de la Virgen de Guadalupe en muchos de los lienzos, hay que hacer mención de la fuente que dio a conocer Jaime Cuadriello, las estampas de Matías de Arteaga y Alfaro para la edición sevillana de *La felicidad de México*, de Luis Becerra y Tanco, que vio la luz en 1685.⁹ El impacto que tuvo esta edición en México fue notable, dada la gran cantidad de ejemplares que arribaron con rapidez, influyendo en la consolidación de la tipología de representación tetraepisódica que se hizo común desde finales del siglo XVII.

La *Virgen de Guadalupe* de Tlaxcala (Fig. 1) es una obra de gran calidad técnica. A pesar de que se trata de una imagen extremadamente codificada y convencional, destaca la variedad de matices azules empleados para pintar el manto de María, un tono cerúleo más claro para el interior correspondiente a la cabeza y dos tintas para el resto; el dobladizo de las mangas, en la zona de los puños tiene textura, el cinto violeta está delineado en negro, las sombras del vestido rosa están tenuemente marcadas sin ocultar los adornos dorados que simulan flores.

Las cuatro apariciones, representadas en medallones circulares por guirnaldas de hojas de laurel son copia exacta de los grabados de Matías de Arteaga (Figs. 2 y 3), el único detalle ausente en los medallones de Arellano corresponde a los querubines que Arteaga colocó en las equinas superiores de tres escenas. Por lo demás, los ángeles músicos, la posición de los personajes, hasta el sombrero y báculo del indio Juan Diego apoyados en el suelo frente a la mariofanía, son idénticos a los del impreso sevillano. Pero las cuatro escenas no fueron suficientes para Arellano, que incluyó un quinto medallón en la zona inferior del lienzo, de menor tamaño, donde pintó la milagrosa sanación del tío enfermo, obrada por la Virgen de Guadalupe. Toda la composición está circundada por flores, entre las que destacan los botones rojos característicos de las guadalupanas de Arellano, que semejan pequeños frutos, además de dos juguetones ángeles, uno a cada lado de María, y el Espíritu Santo en forma de paloma coronando la escena central.

⁸ Según el propio José de Ibarra, cuyo testimonio recogió Miguel de Cabrera en *Maravilla Americana*. Véase también Francisco Montes González, “Una guadalupana inédita de Juan Correa en el convento de San José del Carmen de Sevilla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 99 (2011): 239-251.

⁹ Jaime Cuadriello dio a conocer los grabados que acompañaron esta edición de *Felicidad de México* en *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX* (Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas, 1989). Véase también Marta Reta, “Felicidad de México. Lo maravilloso cristiano en la leyenda guadalupana”, *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, ed. Nelly Sigaut (México: El Colegio de Michoacán - Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006), 381-384.

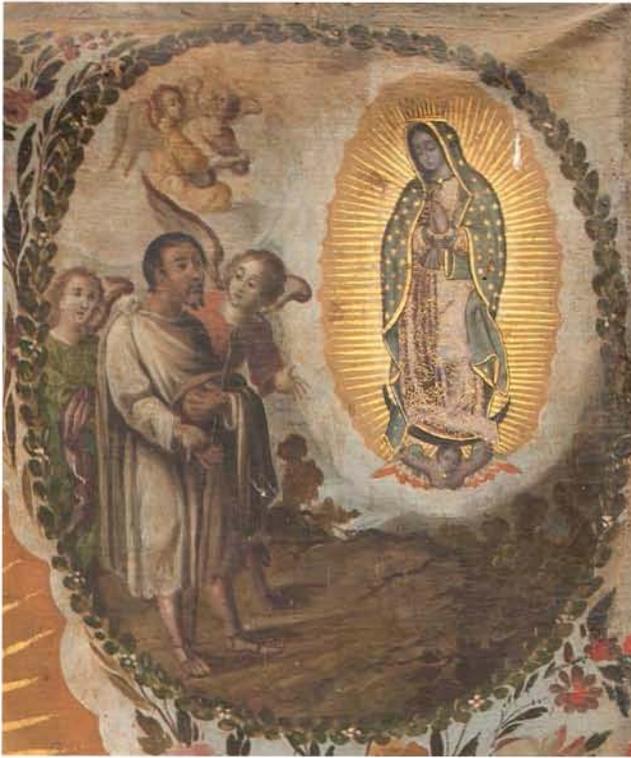


Fig. 2. Izquierda: apariciones pintadas por Arellano en el lienzo de Tlaxcala. Derecha: grabados de Matías de Arteaga y Alfaro. Tomados de Nelly Sigaut, *Guadalupe Arte y Liturgia*, Vol. 2, 531-535.



Fig. 3. Izquierda: apariciones pintadas por Arellano en el lienzo de Tlaxcala. Derecha: grabados de Matías de Arteaga y Alfaro. Tomados de Nelly Sigaut, *Guadalupe Arte y Liturgia*, Vol. 2, 539-543.

La *Virgen de Guadalupe* ubicada actualmente en la localidad vallisoletana de Cogeces del Monte (Fig. 4), procede del hoy destruido monasterio de Santa María de Armedilla,¹⁰ y está firmada *Arellano F. Año 1691*. Encima de la firma y casi borrada por la injuria del tiempo, hay otra leyenda que dice *Traçado all original*. Para intentar reconstruir la trayectoria que siguió esta obra desde la Ciudad de México hasta la iglesia vallesoletana, debemos traer nuevamente a la escena a un linaje cuya importancia en el patrocinio artístico virreinal ha sido estudiada por Francisco Montes: el ducado de Albuquerque.¹¹

El Monasterio jerónimo de Armedilla deriva de una primitiva y fallida ocupación cisterciense creada en las cercanías de una cueva donde apareció la imagen de Santa María; la transformación de la cueva en un centro de culto ya era una realidad a mediados del siglo XII, pero recién en el siglo XV el sitio fue ocupado por los frailes jerónimos.¹² Los duques de Albuquerque fueron cercanos benefactores del monasterio jerónimo, y fue allí donde en el siglo XVI el II duque encargó la erección de una nueva iglesia y de una residencia para uso de la familia.¹³ El “piadoso, refinado y eficaz gobernante”, como llamó Montes González al VIII duque de Albuquerque, Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez,¹⁴ fue virrey de Nueva España de 1653 a 1660; cuatro décadas más tarde la misma dignidad recaería en su nieto y homónimo el X duque de Albuquerque. Es bastante plausible la hipótesis de que a través de esta familia que demostró en reiteradas ocasiones su cercanía con la producción artística novohispana, la *Virgen de Guadalupe* de Arellano llegara al monasterio de Armedilla. En el siglo XX debido a los procesos de desamortización, el patrimonio del monasterio se desmembró; afortunadamente en la iglesia parroquial de Cogeces del Monte se conservaron la Virgen de Armedilla que dio origen al primitivo asentamiento cisterciense y la imagen guadalupana llegada del Nuevo mundo.¹⁵

La *Virgen* de Cogeces del Monte es prácticamente idéntica a la que se conserva en el Museo del Condado de los Ángeles (Fig. 5); ambas siguen los cánones comunes, el cuello y remate de las mangas están muy texturados, aunque en la segunda los contrastes lumínicos están más acentuados y la variación tonal de los azules es mayor, lo que puede derivar del proceso de restauración que logró destacar las cualidades plásticas de la pintura, a diferencia de la de Cogeces del Monte, donde la alteración del barniz menoscaba los contrastes. Las figuras de las apariciones son casi idénticas en ambas pinturas, y no se ciñen estrictamente a las estampas de Arteaga.

10 Antonio García Flores, “El Monasterio Jerónimo de la Armedilla (Cogeces del Monte, Valladolid): Dispersión y pérdida de su patrimonio artístico, bibliográfico y documental”, *V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos* (Guadalajara, España Vol. 2, 2002), 1041-1060.

11 Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico*.

12 Roberto Losa Hernández, “En torno a los orígenes del Monasterio de Sta. Ma. de la Armedilla, Cogeces del Monte (Valladolid), *Estudios del patrimonio cultural* (2008), 20-31.

13 Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico*, 66.

14 Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico*, 75.

15 Antonio García Flores, *El Monasterio Jerónimo de la Armedilla*.

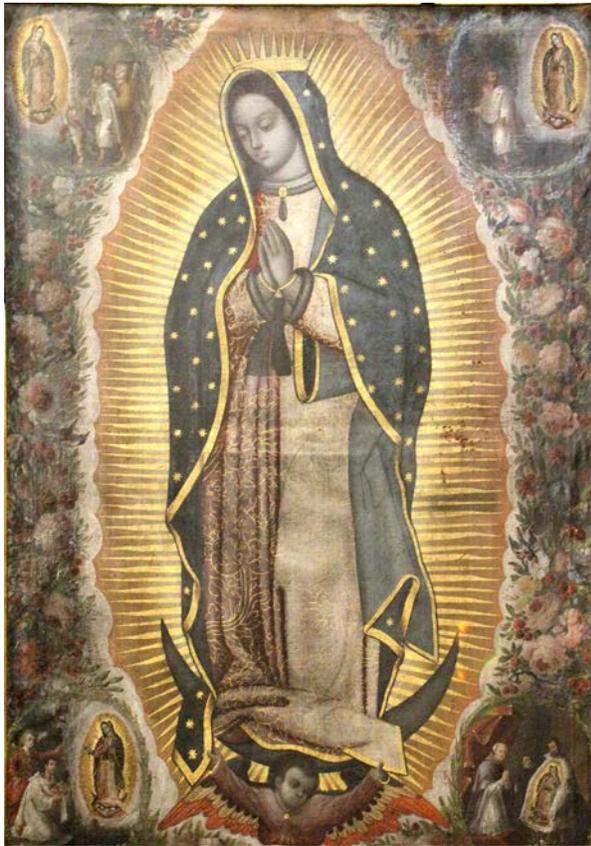


Fig. 4. Izquierda. *Virgen de Guadalupe*, Iglesia Parroquial de Cogeces del Monte, Valladolid, España. Foto: Ramón Pérez Castro.
 Fig. 5. Derecha. *Virgen de Guadalupe*, 1691, 208.92 x 153.04 cm. Museo del Condado de los Ángeles, USA.



Destaca en ambas el minucioso trabajo desplegado en el exorno de flores y pájaros que evocan en cierta medida ornamentaciones orientales; las aves rememoran el canto que oyó Juan Diego antes de su primer encuentro con la divina imagen; las flores son exuberantes y entre ellas alternan las de frondosos pétalos abiertos, con los pequeños capullos cerrados que asemejan frutos de café.

La imagen de la iglesia de San José, de Sevilla (Fig. 7) es bastante similar a la de Tlaxcala. Los episodios aparicionistas están circunscriptos en óvalos de hojas de laurel, pero en lugar de la escena de sanación, se agregó una vista del complejo del Tepeyac.

Fig. 6. *Virgen de Guadalupe*. Museo del Condado de los Ángeles. Detalle. Primera Aparición.

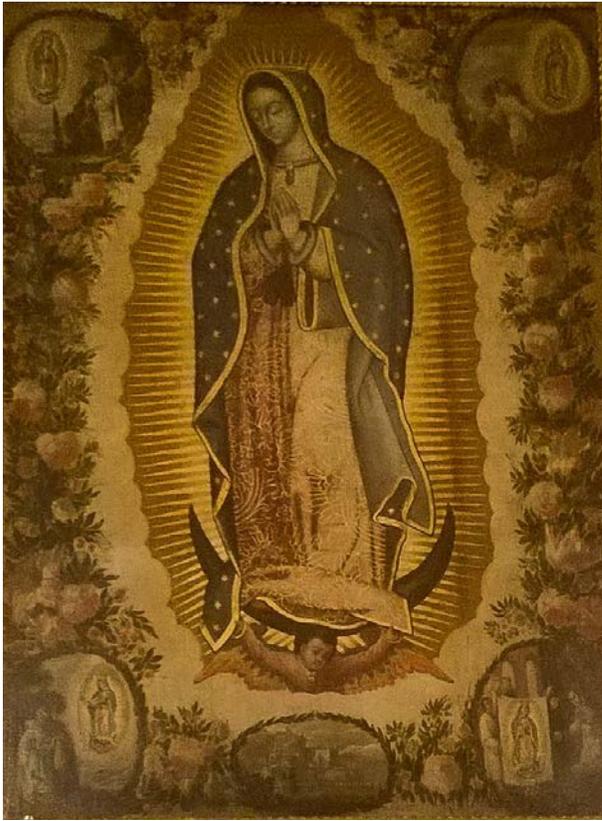


Fig. 7. Izquierda. *Virgen de Guadalupe*, Iglesia de San José, Sevilla. Foto: Argentina Enríquez Arana.

Fig. 8. Derecha. *Virgen de Guadalupe*, 108 x 138 cm. Museo de América, Madrid.

La vista es previa a la edificación de la nueva basílica estrenada en 1709,¹⁶ lo que en palabras de Francisco Montes, permitiría datar la obra entre 1690-1695. Lo mismo puede decirse de la imagen que se resguarda en el Museo de América de Madrid (Fig. 8), las dos últimas son sumamente similares; las apariciones no se apegan rigurosamente a los grabados de Arteaga. En las dos pinturas se incluyó el quinto medallón con el paisaje del Tepeyac previo a la construcción del Santuario de 1709 (Fig. 9).



Fig. 9 *Virgen de Guadalupe*, Iglesia de San José, Sevilla. Detalle.

¹⁶ Montes, *Sevilla guadalupana*, 209. Montes advirtió que esta imagen fue la que perteneció a María Josefa Hernández Rubio, posteriormente donada a la iglesia de San José.



Fig. 10. *Virgen de Guadalupe*, Puerto de Santa María, Cádiz, Colección particular
Óleo sobre lámina, 50 x 35 cm (aprox). Foto: Francisco Montes González.

Especial mención se merece la pequeña lámina localizada por Francisco Montes en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María, firmada por Manuel de Arellano (Fig. 10), cuya factura considero posterior a la inauguración del nuevo santuario guadalupano, puesto que el edificio aparece en el medallón inferior. Con muy pequeñas variaciones, las apariciones siguen el modelo de Arteaga, muy notorio en la fisonomía del obispo Zumárraga, con la diferencia de que en la tercera aparición Manuel de Arellano añadió un testigo observando el suceso desde la lejanía.

En esta lámina la Virgen tiene un rostro más juvenil que la distingue de otras representaciones. Entre las flores que flanquean la composición se enredan unas filacterias con textos alusivos a la letanía lauretana, *Regina Angelorum*, *Regina Patriarcharum*, *Regina prophetarum*, *Regina Apostolorum*, *Regina Martyrum*, *Regina Confessorum*, *Regina Virginum*, que tal vez servían como recursos de oración.

4.2 Pinturas del convento franciscano de Zapopan



Fig. 11. Izquierda. *La natividad*. Arellano. Óleo sobre tela, 175 x 106 cm. Foto: Guillermo Martínez Acebo.



Fig. 12. Derecha. *La dormición de la Virgen*. Arellano. Óleo sobre tela, 124 x 155 cm. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

En 1957 Leopoldo Orendáin dio noticia de la existencia de una serie pictórica sobre *La vida de la Virgen* en la Basílica de Zapopan, Jalisco.¹⁷ De manera escueta mencionó que “apuntes pertenecientes a la Biblioteca del Convento de Zapopan dicen que el Bachiller don José Antonio Bravo Gamboa le encomendó [a Teódulo Arellano] la manufactura de unos cuadros representando las glorias de la Virgen Santísima, a costa y devoción de Don Jacinto de Vallejo”. En el mismo artículo indicó que “las serie formada por 14 óleos se conserva en la Basílica de Zapopan, inicia con el nacimiento y cierra con la muerte”; a partir de ahí la noticia sobre un supuesto pintor llamado Teódulo de Arellano fue repetida.¹⁸ El investigador ubicó la factura de los cuadros hacia la mitad del siglo XVIII debido a que José Antonio Bravo Gamboa, el solicitante de las pinturas, rigió el curato zapopano entre 1751 y 1799.

El acervo artístico del Convento de Zapopan se formó principalmente con pinturas procedentes del convento de San Francisco, de Guadalajara, al que ya hemos hecho referencia en un apartado anterior; no sería extraño que en él existieran obras de temática mariana procedentes del obrador

¹⁷ Leopoldo Orendáin, “Los pintores Arellano”, *Basílica* (1957): 20-29.

¹⁸ Leopoldo Orendain, *Pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII*, 49.

de Antonio y Manuel de Arellano. Leopoldo Orendáin vinculó el dato hallado en un documento no especificado, con las pinturas que vio en la basílica, algunas de las cuales estaban firmadas con el apellido “Arellano”. No hay evidencia de que Teódulo de Arellano fuera un pintor, de hecho creo que pudo ser un comerciante, o como propuso recientemente Karina Flores, “tratante de pintura”.¹⁹ De los 14 lienzos mencionados por Orendáin, en el convento se conservan 12 y a pesar de que están dispuestos como una serie, las diferencias entre ellos son evidentes, lo que me conduce a sugerir que el conjunto está integrado por pinturas procedentes de tres series distintas.

La Dormición... (Fig. 12) está firmada con el apellido Arellano, a secas, la rúbrica es idéntica a otras pertenecientes a Antonio o Manuel de Arellano; el tamaño y formato difiere de las demás pinturas del conjunto, ya que es menor en altura y mayor en el ancho (155 x 124 cm). En mi opinión esta es una obra de Antonio o Manuel de Arellano, ya que la impronta del obrador está presente en los rasgos de los personajes, en el cromatismo y en los valores lumínicos. Muy cercana a esta en sus cualidades plásticas está *La natividad* (Fig. 11), que tiene la firma parcial (*Are*); considero que estos dos cuadros originalmente formaron parte de una misma serie. Entre las demás pinturas hay dos que superan el tamaño promedio y también están firmadas con el apellido Arellano, *La presentación de María al templo* (Fig. 14) y *La adoración de los reyes magos* (Fig. 20), a la que se suma *La presentación de Jesús al templo* (Fig. 17) que muestra la firma parcial (*Arell*); estas tres pinturas probablemente formaron parte de otra serie mariana realizada por los Arellano. *La Anunciación* (Fig. 15) y *Jesús ante los doctores*, (Fig. 21) ambas sin firma, también tienen cualidades cercanas a las anteriores y se podrían ubicar en el mismo grupo.

Las demás pinturas, *Los desposorios*, *La visitación*, *La huida a Egipto* y *Pentecostés* me parecen desvinculadas de las anteriores. Los lienzos sufrieron modificaciones que alteraron el aspecto original, un ejemplo de ello puede verse en *La huida a Egipto* (Fig. 13). Se tomó una muestra del brazo de San José; en el corte transversal se observan nueve capas superpuestas: la primera es la imprimación, la siguiente es azul y corresponde a la túnica del santo; a continuación hay dos capas delgadas, de aspecto resinoso, posiblemente el barniz. A partir de la cuarta capa aparecen elementos químicos relacionados con pigmentos modernos: cromo, titanio y bario. Esto corrobora que las pinturas fueron bastante modificadas; en el caso de San José se aplicó una nueva imprimación y capas sucesivas de tonalidad diferente a la original; desde mi punto de vista, la intervención intentó homogeneizar el aspecto de las obras para constituir una serie. A esta práctica que fue común desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, se le conoce como “criterio de galería”. Basada en ponderaciones artísticas y formales, considero que las pinturas que vio Orendáin y relacionó con el documento en el que se solicitaba una serie mariana, se armó con pinturas procedentes de diferentes lugares, es decir que no conforman una serie ni proceden del mismo obrador.

¹⁹ Karina Lisette Flores García, *José de Alzibar : de la tradición del taller a la retórica de la academia : 1767-1781*, Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: FFL-UNAM, 2016), 7 ss.

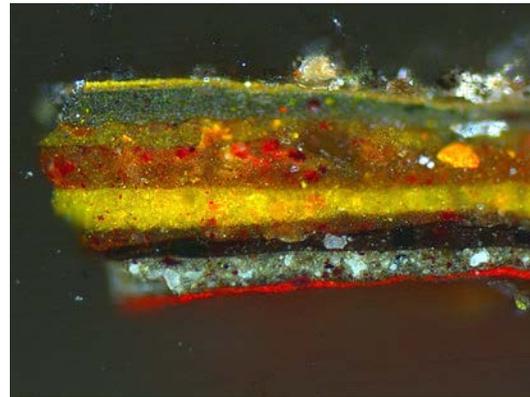


Fig. 13. *La huida a Egipto*, Convento franciscano de Zapopan. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Derecha: Micrografía óptica de luz polarizada.

Antes de continuar regresemos al documento mencionado por Orendáin. El repunte social y económico de Guadalajara, cabeza de la Nueva Galicia, acontecido desde el último tercio del siglo XVII e impulsado por un grupo pequeño pero poderoso de comerciantes, tuvo como protagonista a un toledano llamado Agustín de Gamboa.²⁰ Parte del éxito y la fortuna que logró reunir este personaje, se debió a su cercanía con las autoridades eclesiásticas que requerían apoyo para la administración de los fondos de diversas instituciones; por ejemplo en 1666 Agustín de Gamboa fue el depositario de un pequeño caudal correspondiente a las dotes de las religiosas del convento de Santa María de Gracia.²¹

En 1670 trajo de España a su sobrino Alejandro Bravo Gamboa, quien rápidamente llegó a ser sargento mayor, tesorero de la Santa Cruzada, alguacil mayor del Santo Oficio y alcalde ordinario.²² Después de su muerte acaecida en 1692 su hijo adoptivo, el bachiller José de Gamboa, heredó la hacienda de Santa Lucía, de Zapopan;²³ pero la mayor parte del caudal, así

20 Thomas Calvo, *Guadalajara y su región en el siglo XVII: Población y economía* (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992), 448 ss.

21 Aristarco Regalado Pinedo y Celina G. Becerra Jiménez, "La consolidación de una capital: Guadalajara", *Historia del reino de Nueva Galicia*, 485.

22 Thomas Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII* (Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1991), 267-308.

23 Thomas Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*, 113-148.

como el manejo de los negocios recayó en el mencionado sobrino, Alejandro Bravo y Gamboa, quien para 1694 era considerado un hombre poderoso, que entre otras cosas, tenía bajo su poder las dotes del convento de Santa María de Gracia así como al Santuario de San Juan de los Lagos.²⁴ Considero que el bachiller Jose de Gamboa, hijo adoptivo de Agustín de Gamboa, pudo ser quien a finales del siglo XVII encargó la realización de la serie mariana que consta en el documento de Orendáin, o alguno de los familiares o descendientes de Alejandro Bravo y Gamboa.

No es mi intención restar validez a la evidencia aportada por Orendáin, sin embargo creo que los datos que aportó pueden tener un encuadre histórico diferente, como el que propongo en el párrafo anterior, donde sugiero que las obras mencionadas en el documento pudieron ser encargadas y realizadas a finales del siglo XVII o principio del XVIII, fecha que me resulta más coherente con las cualidades plástico-formales de las cinco obras firmadas con el apellido Arellano. Lo cierto es que las doce obras que actualmente conforman el conjunto pictórico, en mi opinión no fueron realizadas por el mismo artista. Partiendo de estas hipótesis, a continuación voy a presentar exclusivamente las cinco obras firmadas con el apellido Arellano, que considero que fueron realizadas por los artistas que estoy analizando, además de otras dos muy cercanas en las cualidades plásticas y formales que posiblemente perdieron la firma debido a las múltiples intervenciones.

²⁴ Hay que recordar que ante la ausencia de un sistema bancario, los bienes eclesiásticos se convirtieron en fondos crediticios manejados por particulares como los Bravo y Gamboa, gracias a ello las instituciones religiosas obtenían las ganancias derivadas de los intereses. Regalado y Becerra, "La consolidación de una capital: Guadalajara", 486-487.

4.2.1 Presentación de María al templo



La pintura está firmada “Arellano”, a secas (Fig. 14). El tema procede de fuentes apócrifas, el *Protoevangelio de Santiago* y del *Pseudo Mateo*.²⁵ Según la tradición María fue concebida por la gracia de Dios; como agradecimiento por la milagrosa concepción, a la edad de tres años, fue llevada al templo y ofrecida a Dios.²⁶ Según Schenone, esta escena recuerda los antiguos ritos nupciales y aparece poco en las representaciones de Occidente; una de las pocas pinturas en la que se registra a un grupo de doncellas detrás del sacerdote Zacarías, es la de Juan Correa, ubicada en el Museo de la ciudad de Antequera.²⁷

Fig. 14. Presentación de María, Arellano.
Óleo sobre tela, 184 x 117 cm. Convento franciscano de Zapopan.
Foto: Guillermo Martínez Acebo.

La pintura de Zapopan está compuesta en una diagonal ascendente, sugerida por los ocho escalones semicirculares del altar. La infante descansa en el tercer escalón, con las manos juntas, vestida con túnica blanca, manto azul y diadema de flores. Según Nelly Sigaut, las flores dispersas en el suelo constituyen una metáfora de su entrega, cuando son rojas se relacionan con la pasión de su hijo y los futuros dolores que ella misma padecerá.²⁸ Aquí las flores del suelo y las de la diadema son blancas, simbolizando la pureza e inocencia de su alma. Además, como bien señaló Sigaut para el caso de una pintura localizada en el Museo de Arte Colonial de Morelia, pero que se aplica también a la obra que estamos analizando, es evidente que los pintores ya tenían asimilado y aceptado el tema de la Inmaculada concepción, ya que la niña viste de blanco y azul, colores que caracterizan iconográficamente a esa advocación, y no de rosa como era lo habitual durante la vida terrena de María.

En la parte superior del altar, Zacarías extiende los brazos hacia la niña; lleva tiara, túnica blanca, manto y efod encarnado, con granadas y campanillas de oro en el ruedo, sobre el pecho lleva el pectoral. A la izquierda aparecen san Joaquín y santa Ana, a la derecha una

25 Daniel Rops (Introd.), *Evangelios Apócrifos* (México: Editorial Porrúa, 2013), 5-46.

26 Daniel Rops, *Evangelios apócrifos*, 8.

27 Vargas Lugo, *Juan Correa*. Catálogo, Tomo II, Primera parte (México: UNAM, 1985), 68.

28 Carmen Alicia Dávila y Nelly Sigaut (Coord.), *Museo de Arte Colonial de Morelia* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006), 108.

mujer anciana acompañada por un infante parecen disfrutar el acto. Otras personas observan la escena desde diferentes puntos. Un gran palio púrpura sostenido en una de sus bazas por un diácono enmarca la composición en la parte superior. La composición se asemeja a la que pintó Francisco Pacheco en 1634 para un convento de monjas del Puerto de Santa María, a partir del cual dió las instrucciones sobre cómo debía pintarse el tema:

un pedazo de templo suntuoso, con una autorizada escalera de quince gradas; a la mitad, hacia lo alto, la gloriosa niña subiendo sola, de edad de tres años, muy hermosa; sus manos puestas, su túnica rosada y mantellina azul (...).

El sacerdote, vestido como diremos, con los brazos abiertos como deseando que llegue, para recogerla en ellos, acompañado de otras figuras de autoridad como ministros del Templo; a la parte derecha, su madre Santa Ana con otras matronas, viéndola subir con admiración y alegría; a la parte izquierda, su padre San Joaquín, acompañado de otros venerables varones (...).²⁹

La escena es sencilla pero efectiva, un derrame de luz que ingresa desde el techo ilumina a la niña cuyo rostro está sutilmente modelado. Los pliegues del vestido muestran pinceladas pastosas, que aportan en conjunto gran movimiento, especialmente al manto azul. Los ropajes del anciano sacerdote también están bien labrados, con sus texturas, sus pliegues y caídas. La pintura sigue el modelo difundido en la obra del jesuita Jerónimo Nadal, *Imágenes de la Historia Evangélica*, publicada en Amberes en 1593; la mayor parte de los grabados fueron realizados por los hermanos Wierix.³⁰

²⁹ Pacheco, *El arte de la pintura*, 587.

³⁰ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 49.

4.2.2 La Anunciación



Fig. 15. *La Anunciación*, Óleo sobre tela, 177 x 110 cm. Convento de Zapopan. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Fig. 16. Derecha. *La Anunciación*, Detalle.

María viste de rosa y azul, está arrodillada con los brazos abiertos frente a un bufetillo sobre el cual yace un libro abierto (Fig. 15). Frente a ella al arcángel permanece de rodillas sobre una nube, con las alas desplegadas.

El mensajero extiende su brazo derecho en gesto oratorio, mientras el izquierdo sostiene una vara de lirio terminada en tres flores que representan la triple virginidad de María: antes, durante y después del parto.³¹ Viste vaporosa indumentaria, con paños que caen o revolotean en espesos drapeados, finas mangas casi transparentes le cubren los brazos; el rostro juvenil se enmarca en rubios y ensortijados cabellos.

La cama con dosel indica que la escena se desarrolla en la habitación de la joven. Una paloma en medio de un rompimiento de gloria rodeado por querubines flota sobre la escena y proyecta sobre María un rayo de luz que ilumina su rostro, como referencia a la encarnación de Dios en su cuerpo. Los rostros están modelados con sutiles sombras; el del arcángel evoca los del *Retablo de Ánimas* de Ozumba. El movimiento de las telas y el de las manos se logró mediante la aplicación de pinceladas blancas pastosas (Fig. 16), recurso presente en la mayoría de las pinturas de Arellano. El pintor elaboró una escenografía llena de profundidades, el bufetillo está correctamente perspectivado; en el fondo esbozó detalles arquitectónicos, generando mayor profundidad mediante la arista viva de un pilar; para completar la idea, ubicó la cama de la María en el fondo.

³¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo I / Vol. 2 (Barcelona: Del Serbal, 1996), 192.

4.2.3 *La natividad* (Fig. 11).

Según la tradición cristiana Jesús nació el 25 de diciembre a la media noche. El nacimiento se relata brevemente en el evangelio de San Lucas:

Y María dio a luz a su hijo primogénito, y envolviólo en pañales y lo reclinó en un pesebre, porque en el mesón no había lugar para ellos. (Lc.2, 7).

El concilio de Trento ratificó algunas ideas en cuanto a la representación de la natividad, afirmando, entre otras cosas, que la Virgen dio a luz sin dolor. De acuerdo a Molanus, uno de sus principales voceros, la Virgen no debe representarse yacente ni enferma sino de rodillas, lo que convierte a la natividad en una adoración en vez de un parto. Eso, junto con la desnudez y luminosidad del recién nacido que descansa sobre un montón de paja, son los rasgos que distinguen los nacimientos occidentales de los bizantinos.³²

A menudo, como sucede en esta pintura, se fusionan dos temas: la natividad y la adoración de los pastores, que junto con la adoración de los reyes magos constituye la primera teofanía, es decir, la primera aparición de Dios a los hombres. María, de no más de quince años, está arrodillada admirando al niño, mientras José permanece parado detrás. La escena tiene lugar en una cueva excavada en la roca, lugar que a veces servía de establo. Allí llegaron los pastores avisados por un ángel a adorar al recién nacido. Dos pastores y una pastorcilla presentan sus ofrendas: en primer lugar, ofrecen el mejor cordero del rebaño, que yace en el suelo con las patas amarradas, prefigurando metafóricamente el sacrificio del cordero de Dios. El otro pastor permanece de pie también con un cordero entre sus brazos; en el fondo puede verse a una pastora con una gran jarra sobre su cabeza, posiblemente llena de leche; además hay una cesta con huevos a los pies del niño.

La obra está firmadas con el apellido Arellano. La composición concuerda con la recomendación de Francisco Pacheco, salvo por la desnudez del infante, asunto duramente criticado por el tratadista:

Píntese a la virgen dentro de una cueva, arrodillada, con su túnica y manto, y san Josef así mismo; el niño faxado y envuelto, el rostro divino descubierto, reclinado en el pesebre.³³

Esta escena fue representada con escasas diferencias por Correa, Villalpando y otros pintores, no obstante en la pintura de Arellano llama la atención la inclusión de una pastora al fondo, con una jarra sobre la cabeza. Según Réau la costumbre de agregar pastoras a la escena fue difundida en el siglo XVII por Rubens,³⁴ y por algunos grabadores que trabajaron con él como Luc Vosterman, cuyas estampas fueron utilizadas por artistas españoles como Ignacio de Ries.³⁵

32 Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo I / Vol. 2, 229.

33 Pacheco, *El arte de la pintura*, 606.

34 Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo I / Vol. 2, 245.

35 Navarrete, *La pintura andaluza*, 190.

4.2.4 La presentación de Jesús al templo



Fig. 17. *Presentación de Jesús al templo*. Arellano
Óleo sobre tela, 174 x 106 cm. Convento de Zapopan. Foto:
Guillermo Martínez Acebo.

Fig. 18. Derecha. *Presentación de Jesús al templo*.
Francisco Martínez. Museo de Davenport.

La pintura (Fig. 17) está firmada en la base de la tarima sobre la que se encuentra el sacerdote. Me sorprende la gran similitud de esta pintura con otra del mismo tema firmada por Francisco Martínez (Fig. 18), pintor nacido hacia 1680, veinte años más joven que Manuel de Arellano. La ley de Moisés mandaba cumplir dos normas cuando nacía un niño: si era varón debía ser circuncidado y la madre, impura después del parto, debía purificarse, presentar a su hijo al templo y recuperar su pureza mediante un sacrificio.³⁶ La presentación del Niño al templo, Purificación de la Virgen, Candelaria, son diversos nombres utilizados para designar el mismo suceso y la misma fiesta católica que se celebra el 2 de febrero.³⁷

Según el Evangelio de San Lucas (2, 22-40), pasados los días reglamentarios de purificación, Jesús fue conducido al templo y sus padres ofrecieron en sacrificio un par de tórtolas, momento que fue plasmado en la pintura. Réau explica que la base de esta escena está en la liturgia hebrea, sin embargo sobre ella se impuso la tradición católica de bendecir los cirios, asunto que dio el nombre a la Candelaria o fiesta de las candelas, debido a que se hacía una procesión con cirios encendidos, que se ofrecían a la madre de Dios.³⁸

36 Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1 / Vol. 2, 267.

37 Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1 / Vol. 2, 272.

38 Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1 / Vol. 2, 274.

La escena se desarrolla en una diagonal ascendente, recurso utilizado también en otras pinturas de esta serie. La diagonal inicia con María que está de rodillas frente Simeón, quien no era sacerdote pero aun así los artistas le dieron esa dignidad; el anciano eleva su mirada al cielo mientras sostiene al niño entre sus brazos. El Niño Jesús está representado según las indicaciones de Pacheco, envuelto en un paño blanco, fajado y sujeto por una cinta roja en la cintura. Completan la escena José, parado detrás de la Virgen y un pequeño diácono que sostiene un cirio de cera encendido.

En la parte de atrás se observa el rostro de una mujer que podría ser la profetisa Ana, quien al ver la escena propugnó alabanzas a Dios. A los pies de Simeón están las ofrendas de María: dos tórtolas blancas dentro de un canastillo. El tratamiento de los paños es similar al de la *Presentación de María*, *La anunciación*, *Adoración de los reyes magos* y *Jesús entre los doctores*. Están definidos mediante densas pinceladas, especialmente en el manto azul de María y en el alba del diácono, que contrastan con la delicadeza del difuminado que se observa en el manto y efod del anciano Simeón. Los rostros tienen fuerza y carácter (Fig. 19); se resolvieron también con pinceladas pastosas.

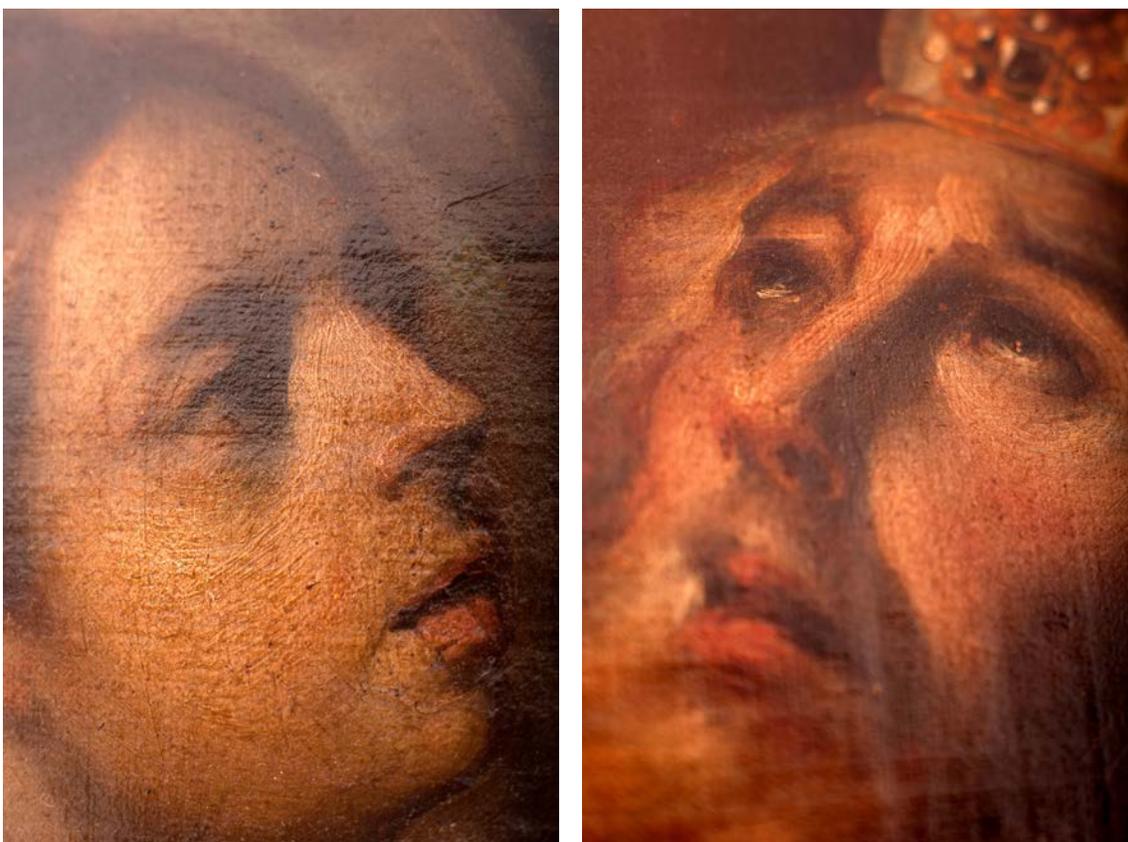


Fig. 19. *Presentación de Jesús al templo*, Arellano, Detalles. Convento de Zapopan.
Foto: Guillermo Martínez Acebo.

4.2.5 La adoración de los reyes magos



Mateo es el único de los cuatro evangelistas que relata esta escena en la que tres magos llegan de oriente buscando al rey de los judíos cuyo nacimiento les fue anunciado por una estrella (Mt. 2, 1-12). Según la monja de Ágreda los magos venían de Persia, Arabia y Saba, trayendo como regalos oro, incienso y mirra.³⁹ Arribaron primero al palacio de Herodes, gobernador Palestina, hasta que después dieron con el lugar del nacimiento.

La pintura (Fig. 20) está firmada en la parte inferior. Un rayo de luz baña a María, quien está sentada y sostiene en su regazo al niño. Detrás de la Virgen está San José, de pie, observando la escena. Uno de los reyes está arrodillado frente al niño, quien le acaricia tiernamente su cabeza.

Fig. 20. Adoración de los reyes Magos, Arellano. Óleo sobre tela, 184 x 115 m. Convento de Zapopan. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Detrás están de pie los otros dos magos, uno es de tez clara, lleva turbante y corona, y el otro es de tez oscura y también lleva un tocado en la cabeza. Entre ellos se asoma un individuo de raza negra, posiblemente uno de los criados que acompañó la comitiva. Más al fondo se observa una multitud, donde pueden identificarse soldados con lanzas; también se divisa la cabeza de un camello y de un caballo blanco recortadas contra el paisaje y en el cielo la estrella de Belén.

La Virgen está sentada sobre una tarima; la narración agrediana enfatiza sobre la humildad de la familia de Nazaret, pero al mismo tiempo destaca su dignidad; la tarima es un símil del estrado de las casas novohispanas, lugar femenino por excelencia en el que se reunían las señoras en ocasiones especiales. El pintor agregó en la parte superior de la cueva un alero de paja, a manera de dosel. Los rostros están bien modelados en esta pintura que parece seguir las recomendaciones de Pacheco acerca de la elaboración del tema:

La santísima virgen sentada a la boca de la cueva, como la puso Nadal, muy alegre y hermosa, vestida como se ha referido y San Josef de la misma manera a su lado en pie, con regocijo y admiración y el Niño Jesús bellísimo y risueño en brazos de su madre, y añado, contra la común pintura, envuelto en sus pañales y mantillas (...).

³⁹ Ágreda, *Mystica ciudad de Dios*, Primera Parte, 181.

Los santos reyes (...) vestidos con gala y autoridad; el primero besando el pie derecho al Niño, que le tenga descubierto, alzadas las envolturas (...). El viejo que adora primero tenga descubierta la cabeza y el tocado con su corona y el presente o don, junto a sí, en el suelo; los otros dos tengan los dones en las manos y sus tocados y coronas puestas, parezcan en lo oscuro, dentro de la cueva, los dos animales. La estrella esté baja y rayando luces sobre el niño.⁴⁰

La pintura se estructura a partir de una diagonal marcada por matices lumínicos. Las composiciones en diagonal están relacionadas con modelos de Rubens que se dispersaron en Andalucía, Madrid y en el nuevo continente a partir de estampas, algunas de las cuales salieron del propio taller de Rubens. Según Benito Navarrete, la *Adoración de los reyes* fue una de las escenas rubenianas preferidas por los pintores españoles.⁴¹

La pintura de Arellano es cercana a las estampas salidas del taller de Rubens, grabadas por Nicolas Lauwers y Schelte a Bolswert, aunque como menciona Navarrete, la cantidad de estampas que circularon sobre este tema fue muy extensa.

40 Pacheco, *El arte de la pintura*, 616.

41 Navarrete, *La pintura andaluza*, 187.

4.2.6 Jesús ante los doctores



Esta escena narrada en el evangelio de San Lucas (2, 41-51) cierra el ciclo de la infancia de Jesús e incluso se considera como su primera predicación y como la transición entre su vida privada y su vida pública. A los doce años Jesús acompañó por primera vez a sus padres a la fiesta de la Pascua; María y José habían regresado a Nazaret pensando que el puberto iba con los otros peregrinos, pero pronto se dieron cuenta de que no estaba con ellos y regresaron a buscarlo. Lo hallaron después de tres días de búsqueda; Jesús estaba en el templo, en medio de los doctores de la ley, declarando ante la sorpresa y admiración del auditorio, que el Mesías había llegado. En la pintura Jesús se encuentra de pie sobre un mueble que tiene un nicho detrás; coincidentemente con la recomendación de Pacheco, lleva túnica ceñida y manto azul.⁴²

Fig. 21. Jesús ante los doctores. Óleo sobre tela, 179 x 113 cm. Convento de Zapopan. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

A su derecha, depositado sobre el mueble aparece un libro cerrado con encuadernación de piel. Dos doctores discuten con el joven Jesús, uno de ellos sostiene un libro abierto entre las manos, mientras otros tantos volúmenes descansan recargados sobre el mueble que le sirve para sentarse. Lleva un tocado en la cabeza y una especie de esclavina en los hombros, con textura de piel de animal. El otro doctor, más anciano, también tiene un libro entre sus manos. Otros ancianos al fondo parecen seguir la disputa, uno de ellos lleva unas lentillas, mientras que María y José aparecen en el fondo, seguramente justo en el momento de hallar a Jesús después de la búsqueda. La escena tiene lugar en el interior del templo. El manejo de los contrastes lumínicos es muy efectivo, la pinceladas son sueltas, destaca el trabajo de las texturas que sirve para diferenciar los materiales de las vestimentas. Los pliegues de los paños están bien trabajados. (Fig. 22). Hay muy buenas cabezas en esta pintura y algunas se relacionan con *Estudios* del propio Rubens, como la que se presenta en la Fig. 23.

En esta obra hay una evocación a *Luis Gonzaga niño predicando*, del Museo Franz Mayer, firmada en 1691. El tratamiento de rostros y paños es completamente diferente; en la obra del Franz Mayer, que considero del pincel de Antonio de Arellano, el cromatismo es más bien frío,

⁴² Pacheco, *El arte de la pintura*, 631.

notable en las encarnaciones pálidas y sutilmente difuminadas, la paleta también es más amplia que en Zapopan, donde las encarnaciones son cálidas, las pinceladas pastosas, especialmente en las luces y la paleta reducida a rojos, azules y pardos. Pero el partido compositivo es cercano en ambas: el infante está ligeramente desplazado hacia la derecha del campo visual, elevado sobre un mueble o sobre una estructura arquitectónica para tomar posesión del estrado ante la expectación de los presentes, con la mano izquierda sobre el corazón y la derecha en gesto oratorio. Hacia la izquierda y en un plano posterior se despliegan escenas secundarias, en *Luis Gonzaga* una anécdota de su infancia, y en *Jesús* la llegada de sus angustiados padres.

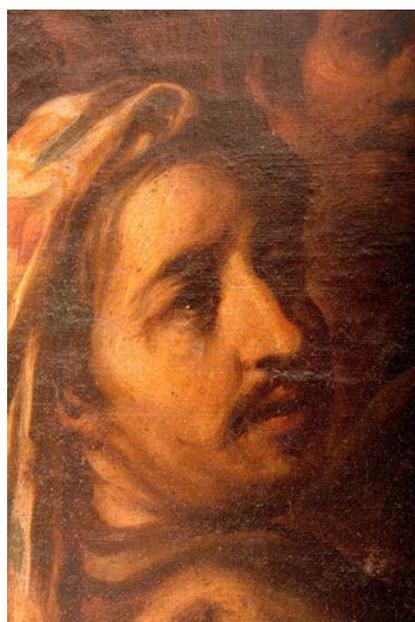


Fig. 22. *Jesús entre los doctores*. Convento de Zapopan. Detalles.

Fig. 23. Estudio de cabezas, Dibujo. Peter Pablo Rubens, ca. 1608, British Museum.

4.2.7 *La dormición de la Virgen*



Fig. 24. *La dormición de la Virgen*. Arellano. Óleo sobre tela, 124 x 155 cm. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

La pintura está firmada, la signatura es idéntica a otras registradas en pinturas de Antonio y Manuel de Arellano. El relato apócrifo de la muerte y glorificación de la Virgen, ciclo iconográfico al que pertenece esta escena, se inspiró en el de la muerte y glorificación de Cristo y en el de Juan el Bautista. De ahí se desprende que María también permaneció tres días en su tumba después de la muerte, luego su alma ascendida al cielo se reunió con su cuerpo.

La tradición hilvanada alrededor del fin de la vida de María, dice que murió rodeada por los doce apóstoles, mientras una luz sobrenatural emanaba de su cuerpo. Arellano utilizó una diagonal ascendente en esta composición, formada por la cama y el cuerpo de la Virgen que descansa en ella de manera oblicua. María está iluminada de una manera muy sutil, como si la luz emanara de ella misma. Su túnica está profusamente decorada con motivos florales, como si estuviera imitando un estofado. Este tipo de vestido se repite en *La dormición* (Fig. 25) que fue robada del *Retablo de ánimas* de Ozumba con muy leves diferencias; también es cercana a la que se encuentra actualmente en el Museo Regional de Querétaro y a la que pintó el Mudo Arellano, resguardada actualmente en el Museo de Antequera, España (Fig. 29).



Fig. 25. *La dormición de la Virgen*, Retablo de ánimas de Ozumba. Antonio y Manuel de Arellano. AFMT, IIE-UNAM.

Sobre el vestido ornamentado con motivos florales María viste un manto azul muy bien labrado con tres gradaciones tonales, sobre el hombro izquierdo lleva bordado en oro el monograma de Jesús. Sus manos están juntas sobre su plexo y entre sus brazos sostiene la palma del paraíso, de la misma manera que las otras pinturas en donde se representó este mismo episodio. En la cabeza lleva una corona imperial decorada con hojas y flores, aderezada con piedras preciosas; un delicado velo transparente le cubre la cabeza y el cuello mientras su larga cabellera cae suelta sobre la espalda.

En el primer plano se encuentra sentado y atribulado san Pedro, apoyando su codo sobre un libro. Según Réau, es san Pablo quien besa los pies de la Virgen y san Juan la observa acongojado; otro apóstol se enjuga las lágrimas y los demás miran con tristeza. En la parte superior del cuadro dos angelillos esperan con guirnaldas de flores a la reina del cielo.

4.3 Dos pinturas firmadas por El Mudo Arellano en Antequera

El estudio de la serie de *La vida de María* de Juan Correa, localizada en el Museo de la ciudad de Antequera, España, fue publicado por Elisa Vargas Lugo en *Juan Correa, su vida y su obra*.⁴³ La serie está conformada por doce pinturas, dos de ellas firmadas por El Mudo Arellano. La serie perteneció al templo de San Pedro de la ciudad de Antequera, y según datos aportados por los investigadores, fue la Cecilia Blásquez de Lora, condesa del Colchado, quien la obsequió al templo malagueño.⁴⁴ Sin embargo, como sugirió Luis Melero Mascareñas, la llegada de la serie a la localidad está más relacionada con los Villadarias que con los Colchado. La familia Villadarias no solamente tuvo relación con Nueva España,⁴⁵ sino que además, en su palacio construido durante los primeros años del siglo XVIII, tuvieron una *Virgen de Guadalupe* firmada por Juan Correa.⁴⁶ En 1864 el palacio fue comprado por Manuel Blásquez de Lora y Ruiz-Tagle, esposo de Cecilia de Lora y Moreno, hija del VII Duque del Colchado y donadora de la serie a la iglesia de San Pedro.⁴⁷ Otro grupo de tres pinturas de tema pasionario, firmadas por el Mudo Arellano se encuentran en la iglesia de Jilotepec y serán abordadas en el capítulo sexto.

La comparación entre las firmas de Antequera con la firma de Manuel de Arellano en el exvoto del Museo de la Basílica (Fig. 26) muestra gran semejanza, al grado de sugerir que fueron realizadas por el mismo artífice, sin embargo es muy notorio que las cualidades de las obras de Antequera difieren de las de Jilotepec. Cabe la posibilidad de que en el primer caso, el pintor intentara adaptarse a la serie de Correa, a la cual se integrarían las obras; esta podría ser la razón por la cual no es fácil identificar los rasgos artísticos tan propios de los Arellano en las obras de Antequera. Las pinturas de Jilotepec, en cambio, se podrían ubicar entre las últimas obras de Manuel de Arellano, en donde se nota un lenguaje maduro, con gran confianza en el manejo de unos contrastes lumínicos que aportan intensidad emotiva a sus escenas.



Fig. 26. Sup. *La circuncisión*, El Mudo Arellano, Museo de la ciudad de Antequera. Inf. Exvoto..., Manuel de Arellano, Museo de Basílica de Guadalupe.

43 Vargas Lugo, *Juan Correa*, Catálogo, Tomo II, 68.

44 Vargas Lugo, *Juan Correa*, Catálogo, Tomo II, 68.

45 Luis Melero Mascareñas, "Devociones populares en la nobleza antequerana: la serie de la Vida de la Virgen de Juan Correa y El Mudo Arellano", 301-314, en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, eds. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (España: Asociación para la investigación de la historia del arte y el patrimonio cultural "Hurtado Izquierdo", 2016), 307.

46 La obra fue estudiada por Francisco Montes González, "Una guadalupana inédita de Juan Correa en el Convento de San José del Carmen de Sevilla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 99 (2011): 239-251.

47 Melero Mascareñas, *Devociones populares en la nobleza antequerana*, 308.

4.3.1 La circuncisión de Cristo



Según ley mosaica todos los niños varones debían ser circuncidados, posteriormente la madre debía purificarse presentando su hijo al templo y ofreciendo un sacrificio; la circuncisión debía realizarse ocho días después del nacimiento y la purificación cuarenta días después.⁴⁸

Fig. 27. *La circuncisión*, El Mudo Arellano, Museo de la ciudad de Antequera, España. Foto M. Insaurralde. Fig. 28. Der. Detalle.

Para los judíos la circuncisión era una especie de sacramento pero también era el momento en el que se imponía un nombre a la criatura, por eso se puede considerar un símil de lo que llegaría a ser el bautismo para los cristianos. La circuncisión es el momento en el que el Salvador recibe su nombre terrenal y es también la primera vez que vierte su sangre, lo que tiene un sentido teológico profundo, pues constituye una prefiguración la Pasión. La fiesta de la circuncisión se fijó ocho días después de la natividad, es decir, el 1 de enero y coincide con la fiesta del Santo Nombre de Jesús, popularizada por los jesuitas, puesto que es su fiesta principal.

Esta es una de las pinturas de Antequera que no salió del pincel de Correa sino de El Mudo Arellano. Podemos ver algunas soluciones similares a las de Zapopan, el uso de una luz cenital, el arreglo compositivo en diagonal, el trabajo en la caída de los paños y en el cortinaje de la parte superior, sin embargo también hay diferencias que podrían derivar del intento de Arellano por adaptar los cuadros a la serie de Correa. No obstante se pueden percibir algunos rasgos propios de Manuel, como el modelado de algunas cabezas a partir de una fuerte sombra en el costado (Fig. 28). En mi opinión esta serie abre la posibilidad de que Manuel de Arellano haya trabajado en algún momento en el obrador de Juan Correa.

⁴⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento. Tomo I / Vol. 2, 267.*

4.3.2 La dormición de la Virgen



Esta es la segunda pintura de la serie de Antequera perteneciente al Mudo Arellano (Fig. 132). En ambas se pueden notar los mismos recursos, un desgarro de cielo permite el derrame de luz cenital que baña apaciblemente a la Virgen, que está ataviada con una túnica que imita paños finos con motivos florales. El manto azul de María está bordado con encajes de oro y lleva entre sus brazos la palma del paraíso. A los pies de la cama se encuentra un acetre con hisopo. Los apóstoles que la rodean (Fig. 29) muestran similitudes con los de las pinturas de Zapopan y Querétaro. Un grupo de angelitos sostiene guirnaldas de flores, algunas de ellas son las clavellinas descritas por Amador.⁴⁹

Fig. 29. *La dormición de la Virgen*, El Mudo Arellano, Museo de la ciudad de Antequera, España. Foto M. Insaurralde.



Fig. 30. Inferior. Detalle. Detalle

⁴⁹ Pablo Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (Coord.), *El tejido policromo* (México, UNAM--IIE, 2013).

Melero Mascareñas también dio a conocer la existencia de una *Virgen de Guadalupe* firmada por el Mudo Arellano, propiedad de un coleccionista particular,⁵⁰ cuestión que amplía aun más el panorama de obras conocidas, signadas por este artífice.

A las obras abordadas en este capítulo deben sumarse otras que se han mencionado precedentemente. *La coronación de la Virgen*, del Museo de la Basílica de Guadalupe, sigue el modelo de Rubens, pero modificado en dos detalles. En primer lugar, Arellano evitó la representación de Cristo en un complicado escorzo y decidió colocar al personaje de tres cuartos, es decir en una posición más frontal con respecto al público, y en posición sedente. Además aumentó el tamaño de los angelitos que sostienen a María y los desplazó hacia la izquierda, creando así un espacio para incluir una escena complementaria: el lamento de los apóstoles ante la partida de la Virgen.⁵¹ Este ejemplo me permite ilustrar dos cuestiones; la primera y obvia, es el hecho de que los Arellano contaban con un repertorio de estampas de amplia difusión, entre las que indudablemente se encontraban las de Rubens. En segundo término me parece importante destacar el tipo de adecuaciones realizadas; en este caso Arellano evadió probablemente una dificultad técnica al evitar el escorzo de Cristo, pero al hacerlo abrió la escena, tornándola más simétrica y provocando mayor cercanía con el espectador.

Son numerosas las obras que completan el repertorio mariano de los Arellano, entre las que debemos recordar numerosas representaciones de *La Anunciación* (la de Zacatecas descrita en el capítulo precedente, otra localizada en Huamantla), además de *El nacimiento de la Virgen*, de San Luis Potosí y el *Exvoto* que se analizará más adelante. Analizando de manera general este repertorio podemos destacar algunos aspectos. En primer lugar, la imagen de María constituye un modelo que se reitera prácticamente en todas las obras. El rostro de mejillas abultadas y ojos prominentes, circulados por órbitas definidas mediante una pincelada pastosa, es una constante en todas las representaciones. Además, las escenas evocan una atmósfera nocturna muy característica en los Arellano. *La Anunciación* de la catedral de Zacatecas descrita en el capítulo anterior, se aleja de las de Zapopan y Huamantla; esto puede deberse a que no forma parte de una serie, sino que es una obra única, grandilocuente y preciosista que representa el momento culmen de la cristiandad: la encarnación del verbo en una forma humana. En Zacatecas el pintor no escatimó recursos, el rompimiento de gloria con angelillos que rodean al Espíritu santo, constituye la fuente de luz metafórica y real que ilumina la composición. El arcángel destaca por su gallardía y suntuosidad como en ninguna otra obra.

50 Melero Mascareñas, *Devociones populares en la nobleza antequerana*, 304.

51 Véase Capítulo III.

Otro tema bastante codificado es el de la Dormición o Tránsito de la Virgen. Hay cuatro obras conocidas de la misma temática, la del Museo Regional de Querétaro abordada en el capítulo precedente, la del convento franciscano de Zapopan, la del Museo de la Ciudad de Antequera, y la que fue robada del *Retablo de ánimas* de la iglesia de Ozumba. En todas ellas puede verse a María coronada con la diadema del Sacro Imperio, de la misma manera que el 1637 el pintor Basilio Salazar representó a la *Inmaculada Concepción*.⁵² María en tránsito hacia la gloria, coronada, es indicativa de la apropiación monárquica de los signos marianos, asunto del cual los pintores no estaban ajenos. Otros rasgos característicos son el vestido revestido de flores, cercano a los textiles evocados mediante el estofado en escultura. También es muy característica la palma florida y enjoyada, cruzada sobre el pecho como señal del triunfo sobre la muerte; en ella puede verse quizá la evocación a un atado de trigo, sustancia de la eucaristía, alimento de los mortales. *La dormición* de Arellano aparentemente constituyó una fórmula cuyos ecos pueden percibirse en obras posteriores como las de Francisco Martínez y Antonio de Torres.

La abundante presencia de flores es habitual en las composiciones marianas de los Arellano, basta con observar las representaciones de la *Virgen de Guadalupe* para apreciar el esmero con el que se plasmaron los exornos florales, mismos que parecen haberse estampado también en la túnica de María, en las representaciones del Tránsito.

⁵² La pintura se localiza en el Museo Regional de Querétaro. Véase Jaime Cuadriello, “*Virgo Potens: La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico*”, en *La pintura de los Reinos*, Vol. IV, I 194.

5 Manuel de Arellano y el cambio dinástico

El domingo 6 de marzo de 1701 llegó al puerto de Veracruz un navío empavesado de negro con gallardetes y banderas del mismo color, disparando cada media hora una pieza, anunciando la muerte de Carlos II, acontecida el 1 noviembre del año anterior, quien dejó como heredero y sucesor en la Corona a Felipe de Anjou, príncipe de la Casa Borbón y nieto de Luís XIV, rey de Francia.¹

El martes santo de ese mismo año, sólo unos días después de recibida la noticia, se realizaron en la Ciudad de México los actos fúnebres en honor a Carlos II y el domingo 4 de abril, día de la Pascua, se celebró la pública aclamación a Felipe V.² La representación principal tuvo lugar en la plaza mayor de la ciudad, frente al palacio de los virreyes; en un pendón colocado bajo dosel, una corona sobre dos mundos aclamaba el nombre del nuevo monarca *A solis ortu usque ad occasum*.³ A la diestra una matrona representaba a Castilla y a siniestra “un pulida estatua de una hermosa Yndia con su cupil, cogida la frente de plumas (insignias que demuestran como traje propio de su nación) con oro, plata y perlas” representaba a la Nueva España;⁴ una tercera estatua escenificaba a Minerva, que en ademán de desarmarse, evocaba la paz. El complejo aparato festivo iba acompañado de loas y sonetos escritos para la ocasión. En el balcón Real se colocó el retrato del nuevo rey, de cuerpo completo y vestido a la española, con golilla y cabos bordados sobre fondo negro, luciendo el sacro collar del Toison de oro sobre su real pecho, con un león a sus pies; el retrato fue pintado por el maestro Juan Rodríguez Juárez.⁵ El virrey José Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma y Tula, vistió para la ocasión peluca y casaca a la moda francesa, igual que otros importantes funcionarios.⁶

En octubre del año siguiente, en un navío de guerra francés llegó a la Nueva España el primer virrey nombrado por la nueva casa reinante, Felipe Francisco Fernández de la Cueva, décimo duque de Alburquerque,⁷ con la noticia de que una guerra había estallado debido a la sucesión Real y con el encargo de remitir 350000 pesos al rey para apoyar su combate.⁸ Alburquerque se convirtió en un leal aliado de Felipe V y logró reunir importantes donativos para su causa; por

1 Robles, *Diario de sucesos notables*, Tomo III, 143.

2 Gabriel de Mendiola Rebollo y Miguel de Cuevas Dábalos y Luna, *Sumptuoso festivo real aparato en que explica su lealtad la siempre Noble, Illustre Imperial, y Regia Ciudad de Mexico, Metrópoli de la America, y Corte de su Nueva-España. En la aclamacion del muy alto, muy poderoso, muy soberano principe. D. Philipo Quinto...*(México, Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701).

3 “Desde la salida del sol hasta el ocaso”.

4 Mendiola Rebollo, *Sumptuoso, festivo real aparato*, 10.

5 Mendiola Rebollo, *Sumptuoso, festivo real aparato*, 17-18.

6 Mendiola Rebollo, *Sumptuoso, festivo real aparato*, 33.

7 Robles, *Diario de sucesos notables*, Tomo III, 231. Un completo estudio sobre esta familia puede consultarse en Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016).

8 Iván Escamilla González, *Los intereses malentendidos. El consulado de comerciantes de México y la Monarquía Española, 1700-1739* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2011), 82.

su esfuerzo en lograr el apoyo económico del Consulado de comerciantes de México en el año 1707, fue condecorado con la Orden del Toison de oro.⁹

Como bien señaló Ilona Katzew, el año 1700 no marcó el inicio de un nuevo periodo artístico, puesto que un proceso de renovación ya estaba en marcha desde al menos dos décadas antes;¹⁰ pero varias situaciones nuevas estaban reconfigurando el espacio novohispano. La sucesión dinástica desencadenó una costosa guerra y la necesidad de financiamiento generó las condiciones propicias para que los comerciantes pudieran, por primera vez, aspirar a ingresar a los círculos de élite; para lograrlo invertían parte de su caudal en obras piadosas y de devoción, convirtiéndose, en gran medida, en patrocinadores de obras artísticas.

Por otro lado, la producción de plata que había descendido a finales del siglo XVII aumentó significativamente a partir del 1700, iniciando un crecimiento sin precedentes; la creciente explotación de las minas de Zacatecas, Guanajuato y Chihuahua estaba estrechamente relacionada con la región del Bajío, donde se producía el alimento, textiles y otros enseres necesarios para la vida de las regiones mineras, generando un corredor comercial conectado por el camino Real de tierra adentro.¹¹ Para la fortuna de la economía novohispana, el siglo XVIII llegó acompañado de una creciente demanda de plata detonada especialmente por China,¹² y por primera vez el crecimiento demográfico fue simultáneo en Europa y en América, todo ello dinamizó el comercio a ambos lados del Atlántico. La situación favoreció la consolidación de una clase empresarial en Nueva España, que supo aprovechar cargos y alianzas matrimoniales para afianzar su poderío. Aunado a todo lo anterior, el creciente sentimiento de identidad de los criollos también influiría en la política del virreinato. Este era el nuevo escenario al cual los artistas debían hacer frente.

⁹ Escamilla González, *Los intereses malentendidos*, 98.

¹⁰ Ilona Katzew, "Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785, *Pintura en hispanoamérica*, 151.

¹¹ John Tutino, *Creando un nuevo mundo. Los orígenes del capitalismo en el Bajío y la Norteamérica española* (México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, 2016), 221-307.

¹² En el siglo XVI el imperio Ming comprendía aproximadamente la cuarta parte de la población mundial, y demandaba el pago de los impuestos en plata, por esta razón en China la plata era dos veces más valiosa que el oro y demandaba grandes cantidades. Véase Tutino, *Creando un nuevo mundo*, 64.

5.1 La Virgen que no se dejaba copiar

Habiendo enviado Don Juan Ruiz de Zabala a este Santuario [de San Juan] un Pintor, para que sacase una copia de esta Santa Imagen, y para verla bien y copiarla se la pusieron sobre un Ara del Altar mayor, y en grande rato que estuvo echando sus pinceladas no podía conseguir el copiarla. Y después de haber hecho muchos borrones se puso a entender con más cuidado y atención a pintar, y al poco rato volvió muy contento, diciendo: *Ya bendito sea Dios, ya está copiada*. Y mostrando el Retrato que había hecho, se halló que se había retratado a si mismo, con todas sus facciones, hasta los bigotes. Este caso me contaron unos Religiosos Carmelitas sacerdotes, que se hallaron presentes cuando sucedió.¹³

La Virgen de San Juan de los Lagos es una pequeña escultura de poco más de una tercia de alto, hecha “de pasta de Michoacán, con advertencia que siendo este género tan sujeto a la corrupción, parece que esta sagrada y milagrosa imagen ha mudado de naturaleza”.¹⁴ Corrobora lo anterior el pintor Francisco Flores quien declaró bajo juramento que “habiéndole varias veces limpiado a la Imagen el rostro, según su oficio, ha reconocido ser de pasta de Michoacán, de suyo expuesta a la carcoma, pero en esta parece particular providencia de Dios, no haber hecho presa este vicio”.¹⁵ La imagen fue llevada al pueblo de San Juan Xallostitlán por fray Miguel de Bolonia hacia el año de 1540,¹⁶ pero su fama cobró fuerza a partir del año 1623, cuando según narra la tradición, una familia de malabaristas pasaba por el pueblo rumbo a Guadalajara. Mientras el padre estaba entrenando a sus hijas en la realización de suertes sobre dagas y espadas, la menor resbaló, cayendo sobre uno de los afilados instrumentos. Acontecida la muerte, la amortajaron y la pusieron en la capilla para enterrarla; conmovida por la tristeza de los padres, una india anciana llamada Ana Lucía, trajo una imagen de la sacristía y la puso sobre el pecho de la niña muerta, quien milagrosamente recobró la vitalidad. Como agradecimiento el padre de la niña llevó la imagen a Guadalajara para “aderezarla”, asunto que fue también milagrosamente resuelto por unos mozos que según la leyenda eran ángeles. Cuando la santa imagen regresó a la capilla, fue colocada en el altar principal y la concurrencia de creyentes fue aumentando.¹⁷

La milagrosa noticia se difundió rápidamente, de tal suerte que a lo largo del siglo XVII la devoción creció y los hechos milagrosos se multiplicaron; durante esos años se llevaron a cabo mejoras de la fábrica material de la iglesia para poder albergar dignamente a la imagen y a sus devotos visitantes. El pueblo de San Juan se conectaba con el Camino Real de tierra adentro que comunicaba los importantes centros mineros del norte con la capital del virreinato, una de las rutas comerciales más importantes durante los siglos XVII y XVIII. En la nómina de milagros, de obsequios y donaciones realizadas al Santuario durante el siglo XVII, aparecen frecuentemente mencionados personajes de Zacatecas, Guanajuato, Puebla, Michoacán y otros.

¹³ Tomado del informe remitido en el año de 1691 por el capellán mayor de la iglesia de San Juan de los Lagos, baciller Nicolás de Arebalo, al obispo de Guadalajara Juan Santiago Leon y Garavito. *Apud*. Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia* (México: H. Ayuntamiento de Zapopan, 2004 [1757]), 129.

¹⁴ Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 51.

¹⁵ Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 73.

¹⁶ José de Jesús Martín Flores, *Fray Miguel de Bolonia: el guardián de los indios* (México: 2006), 35-36.

¹⁷ Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 56.



Fig. 1. Exvoto del el capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta, Manuel de Arellano, 1700. Museo de la Basílica de Guadalupe. Tomada de *De Arquitectura, Pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargas Lugo*, 231.

En el año 1700, el capitán Pedro Antonio Andrade Peralta, de la ciudad de Puebla de los Ángeles, estando en Nochistlán¹⁸ fue aquejado por una enfermedad mortal; sintiendo que estaba en los términos de su vida, suplicó con fervor el auxilio de la Virgen de san Juan de los Lagos, quien instantáneamente le devolvió la salud. Su gratitud quedó plasmada en el exvoto pintado por Manuel de Arellano (Fig. 1).¹⁹ Aunque abundaron los exvotos a la Virgen de San Juan, este probablemente es el más antiguo que se conserva en la actualidad.

¹⁸ En Nochistlán estuvo el primer asiento de la villa de Guadalajara, fundada por órdenes de Nuño de Guzmán en 1532; era un pueblo de indios que quedó prácticamente despoblado después de la guerra del Mixtión.

¹⁹ Un exvoto es un objeto ofrecido como pago por una promesa hecha para obtener un beneficio que no puede alcanzarse por medios naturales. El acto votivo cristiano implica un proceso que inicia con una petición por parte del doliente (o de sus deudos) a diversas advocaciones y se inscribe, según Thomas Calvo, en una lógica de reciprocidad. El creyente apela a sus protectores ofreciendo y hasta condicionando la materialización de su gratitud en un objeto. Los exvotos pintados se volvieron muy abundantes como expresión de la religiosidad popular y sus productores fueron conocidos como “milagrerros. Las pequeñas piezas pintadas generalmente sobre láminas de cobre o latón se estandarizaron en breves descripciones pictóricas complementadas por una narración igualmente sucinta. Véase, Mariane Bélar y Philippe Verrier, *Los exvotos del Occidente de México*, (México: El Colegio de Michoacán / Centre Français d Études Mexicanes et Centraméricaines, 1996), 15-31.

La narración pictórica inicia hacia la derecha del cuadro, donde se ilustró el padecimiento que puso al militar al borde de la muerte; junto al lecho un mancebo español vestido con chupa roja asiste al doliente, mientras una india sentada en cuclillas, casi de espaldas, cuida el acetre y el brasero humeante a los pies del moribundo. Como proyección del fervoroso deseo del creyente, flota sobre la cama la milagrosa imagen de Santa María en su advocación de San Juan de los Lagos. Hacia el lado derecho Manuel de Arellano pintó la fachada del santuario, que fue uno de los más importantes de Nueva España. La iglesia donde estuvo originalmente la imagen fue un precario xacal; por orden del obispo Juan Ruiz Colmenero se edificaron las paredes de cal y canto, así como la bóveda de cañón, dando mayor formalidad al recinto. La erección de las dos torres que se aprecian en la pintura de Arellano inició en 1682 por orden del obispo Juan de Santiago Leon Garavito, quien en una visita pastoral notó que las campanas pendían precariamente de una puerta del cementerio. Con un costo de once mil pesos se dispuso la construcción de ambas torres, se blanqueó la iglesia y se mandó hacer una pila bautismal y un púlpito de piedra labrada de oro y azul.²⁰

En la escena central del exvoto se ilustró el momento en el que el devoto cumplió la promesa de visitar el santuario; el capitán, con la espada depuesta sobre el suelo como signo de humildad, agradece de rodillas su milagrosa curación. La majestuosa imagen de Nuestra Señora ricamente ataviada domina la composición desde el centro del espacio pictórico; destaca en su indumentaria una corona de oro guarnecida de perlas, un vestido profusamente ornamentado con dos broches de piedras preciosas engastadas en oro, así como una capa bordada con perlas, además de “tres hilos de perlas gruesas”, alhajas y atuendos que fueron descritos en un informe remitido en 1691 al obispo de Guadalajara.²¹ La correspondencia de la imagen plasmada por Arellano con el informe de 1691 permite afirmar que no hizo una ficticia evocación sino una representación verosímil de la advocación mariana y de su santuario, que posiblemente conocía; Santa María no le jugó a Manuel la misma broma que al pintor mencionado al principio, sino que le permitió atrapar con su pincel todo su esplendor.

Una cartela reitera la narración y corrobora el hecho histórico registrado en Nochistlán, en el reino de la Galicia, el 26 de noviembre del año 1700. El capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta no solamente recuperó su salud, sino que dos meses después, bautizó a su hija Magdalena en la Catedral de Puebla de los Ángeles, el 12 de enero de 1701, siendo padrino el capitán don Martín Vallarta de Aperregui, caballero de la orden de Calatrava.²² Con su esposa doña Inés Pérez de Aguayo procreó un hijo más, Carlos Francisco de Paula, quien fue bautizado en la misma iglesia dos años después.²³ Aparentemente el capitán estaba relacionado con el comercio

20 Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 139. Una nueva iglesia se comenzó a edificar en el año de 1732, con un aspecto diferente al que se plasmó en este exvoto.

21 Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 136.

22 México, Puebla, registros parroquiales, 1545-1977. Database with images, FamilySearch (<https://familysearch.org/>).

23 México bautismos, 1560-1950. Database, FamilySearch (<https://familysearch.org/>), Ynes Perez De Aguayo in entry for Carlos

de la plata, ya que en el año de 1736 solicitó la liberación de licencia de arrendamiento de las reales alcabalas en el Real de minas de Fresnillo,²⁴ lo que explicaría su tránsito por las aun peligrosas vías aledañas al Camino real de tierra adentro.

Manuel de Arellano no fue el primer pintor que perpetuó la imagen de la Virgen de San Juan. En 1668 Basilio Salazar pintó la imagen en un listón de madera. Según la compilación de milagros recogida por el padre Florencia, un zapatero de San Luis Potosí aquejado por las fiebres furiosas de un tabardillo invocó a la Virgen de San Juan; al momento se le apareció en la pared de su aposento una imagen rayada, como la de Nuestra Señora de San Juan, y mandó de inmediato que Salazar le pintara la imagen. Sanó el hombre, se levantó y fue a visitar a la Señora.²⁵

Francisco De Paula Andrada Perez, 10 Nov 1703.

24 AGN, Indiferente virreinal, Real Audiencia, Exp. 058, 1736.

25 Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, 102. Si es cierta la referencia de Florencia, Basilio Salazar fue un pintor longevo, ya que las obras fechadas conocidas hasta el momento ubican su actividad en la primera mitad del siglo XVII. Véase Xavier Moysén, "Basilio Salazar, un pintor del siglo XVII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1976): 49-57.

5.2 La sociedad como cuerpo: *Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe*

(...) Pintar un lugar concreto de la misma manera que un artista pinta una oreja, un ojo u otras partes de la cabeza humana.

Petrus Apianus



Fig. 2. *Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe*. Óleo sobre tela, 176 x 270 cm. Colección particular. Tomada de Iлона Katzew, *La pintura de castas*, 71.

El 30 de abril de 1709, día de San Felipe apóstol, santo del monarca Borbón, se inauguró solemnemente el nuevo santuario de la Virgen de Guadalupe, un imponente edificio al cual fue trasladada en procesión la sagrada imagen; el suceso fue perpetuado por el pincel de Manuel de Arellano. La leyenda *Verdadero mapa del sitio en que se benera la milagrosa ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México Conforme se zelebró la traslación a su nuevo Santuario, el día 30 de Abril de 1709, siendo Virrey el Exmo. Sr. Dn. Francisco Fernández de la Cueba, Duque de Albuquerque (sic)* encabeza la cartela ubicada en el ángulo inferior derecho de la pintura. Pese a que la aspiración documental queda revelada en la primera línea (*Verdadero mapa...*), esta vista sintetiza las ideas de *urbs* y *civitas*, territorio físico y espíritu comunitario del espacio.²⁶ La descripción física del sitio con sus viviendas, el puente y el nuevo Santuario, y del entorno con su orografía e hidrografía, constituyen referencias inequívocas que anclan el acontecimiento a un espacio geográfico preciso, al tiempo que la parvada de aves y

²⁶ Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 33. Agradezco a Pilar Pinto y a José Presedo las facilidades para observar la pintura durante el proceso de restauración en el año 2016.

los fuegos artificiales que irrumpen en el firmamento, así como cada minucioso fragmento de la fiesta, transmiten la vitalidad y efervescencia de una sociedad que en conjunto se congratula por un hecho trascendental, que toca a uno de sus afectos más profundos: la Virgen del Tepeyac. La multitud se agolpa desde los cuatro puntos cardinales dejando en el contorno los páramos desiertos. El nuevo santuario es grande y sólido como lo describió Clavigero:

Recibe la luz por cuarenta y una grandes ventanas; tiene tres hermosas fachadas, una bonita y alta cúpula, y en los cuatro ángulos, cuatro campanarios grandes y bien hechos.²⁷

Formando un triángulo con el imponente edificio central, Arellano pintó igualmente engalanadas las siluetas de las anteriores moradas de la imagen, la capilla de indios y la capilla del cerrito. Varias procesiones se acercan simultáneamente a la puerta del edificio, la principal corresponde a las órdenes regulares que llevan al beato Felipe de Jesús, patrón de la Ciudad de México; cada comitiva de religiosos porta su cruz de manga. Detrás de ellos hay un grupo de hombres vestidos de negro con espadas, identificados por Martha Sandoval Villegas como miembros del Cabildo del Ayuntamiento,²⁸ seguidos por los miembros del Cabildo Catedralicio que portan la imagen de la Virgen de Guadalupe en un marco florido (Fig. 3). Detrás de ella camina el arzobispo de México, Juan Ortega y Montañez, precediendo al Santísimo Sacramento que avanza bajo palio, y al virrey duque de Albuquerque quien también se desplaza con la misma solemnidad. Hacia el final de esta fila se observa a una mujer ricamente ataviada que posiblemente sea la virreina. Las procesiones alternas están presididas por San Juan Bautista y Santiago matamoros, ambos patronos de los barrios indios de San Juan Tenochtitlán y de Santiago Tlatelolco respectivamente.

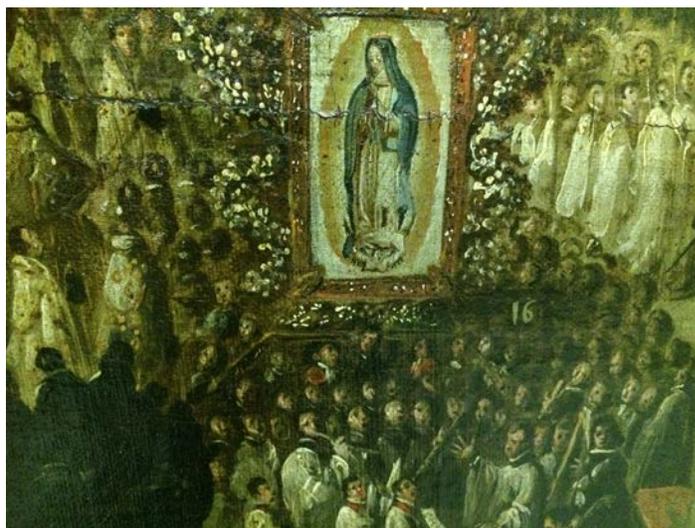


Fig. 3. *Traslado...* Detalle. Foto Mirta Insaurralde.

27 Francisco Javier Clavigero, "Breve noticia sobre la prodigiosa y renombrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe" (1782), *Testimonios históricos guadalupanos*, eds. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 591.

28 Martha Sandoval Villegas, "La indumentaria en dos cuadros de celebración guadalupana: División jerárquica y estamental en un espacio común", *Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*, VVAA (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2009), 159.



Fig. 4. *Traslado...* Detalle.

Alrededor todo es bullicio. Circundando la pequeña fuente que se ubica en la explanada, un grupo de indios desarrolla su tradicional *mitote* (Fig. 4), además desfilan muñecos gigantes que representan a los cuatro continentes; la infaltable tarasca tirada por diablillos también hace su aparición. Sobre las azoteas de las casas aledañas numerosas personas tomaron sus puestos para observar el acontecimiento, algunos de ellos parecen de origen oriental y están cubiertos por parasoles. Cruzando el puente que remata la Calzada de los milagros, un grupo de hombres con sombrero chambergo y capa se entretienen con las indias engalanadas con coloridos huipiles (Fig. 5). En el canal numerosos bañistas se refrescan y juegan durante las celebraciones (Fig. 6), mientras que al margen los caballos esperan a sus amos.

Paisaje, cartografía y teatro están presentes en esta pintura de gran movimiento; Arellano entretejió infinidad de narraciones simultáneas dentro de una dinámica escenografía en la que representó a la sociedad siguiendo un riguroso orden jerárquico, incluyendo todas las calidades raciales existentes en la pluriétnica población novohispana: españoles, indios, mulatos, sangleyes, japoneses y otros. Martha Sandoval Villegas realizó una extraordinaria descripción de esta pintura, dando cuenta precisa de los asistentes, cada uno de ellos denotados por la indumentaria característica, aprovechando el carácter documental con el que el artífice describió a los diferentes estamentos de la sociedad.²⁹

²⁹ Sandoval Villegas, "La indumentaria en dos cuadros de celebración guadalupana", 137-174.



Fig. 5. *Traslado...* Detalle.



Fig. 6. *Traslado...* Detalle.



Fig. 7. *Traslado...* Detalle.

De las descripciones de Sandoval se desprende que las novedades de la moda francesa se estaban integrando paulatinamente a las costumbres de la ciudad, aun cuando los responsables de ciertos cargos mantuvieran los usos característicos de los Austria. Los alabarderos visten “a la francesa”, lo mismo que la virreina, aunque el virrey, así como los miembros del Cabildo del Ayuntamiento, portan la tradicional golilla y traje “a la española”.

Arellano no perdió detalle alguno, de hecho parece haber tomado apuntes del natural, logrando que el resultado final conserve la espontaneidad del trazo. El procedimiento pictórico sin duda fue diferente en este cuadro; en una pintura convencional, de tema hagiográfico, la composición se traspasaba y anclaba al lienzo usando estarcido u otros procedimientos, mientras que el colorido se aplicaba en un momento posterior, para dar cuerpo a la invención. En este caso la pintura se resolvió “desde afuera”, el registro gráfico transita desde figuras cerradas, plasmadas con trazos firmes y contornos definidos como los bañistas que saltan al canal (Fig. 6), perfilados con un correcto escorzo, hasta otros abocetados mediante pinceladas sueltas y algunos apenas insinuados con trazos, manchas y puntos. La multitud amontonada en la colina donde Juan Diego antaño había recibido las rosas de la propia Virgen, se resolvió con puntos (Fig. 7) – recurso audaz y completamente ajeno a la época –, aun así los parasoles y posturas pueden distinguirse adecuadamente y la escasa definición de las figuras acentúa la sensación de profundidad.



Fig. 8. *Traslado...* Detalle.

Toda la narración se plasmó a punta de pincel, diseñando, dando vida y colorido al mismo tiempo. Los colores están superpuestos en el lienzo, no mezclados en paleta, lo que significa que el efecto tonal es óptico, derivado de la superposición de matices diversos. La impronta gestual del artífice está presente en los personajes, en la escenografía y en el entorno paisajístico; el efecto global es un juego cromático de gran dinamismo.

En medio de la procesión un personaje señalado con la letra A mira hacia el frente, como si estuviera saludando al pintor (Fig. 8), la cartela ofrece la siguiente descripción: “Un buen barón llamado J. a.”, por eso se ha llegado a suponer que el nombre de pila del pintor podía ser José de Arellano. En el capítulo precedente se dejó constancia de la existencia de un José de Arellano que firmó una obra en 1770, quien de ninguna manera podría considerarse autor de esta obra. La firma “Arellano f.” está en la rueda de un carruaje (Fig. 9), el cochero es un mulato que descansa en uno de los asientos y parece ser el mismo personaje retratado en la serie de pinturas de mestizaje. Igual que Ilona Katzew,³⁰ Rogelio Ruiz Gomar³¹ y otros, considero que esta obra fue realizada por Manuel de Arellano, en quien reconozco una vocación narrativa particular, agudo poder de observación y capacidad para traducir en imágenes las escenas cotidianas.

30 Ilona Katzew (Ed.), *Miradas comparadas en los virreinos de América* (México: INAH / LACMA, 2012), 173.

31 Rogelio Ruiz Gomar, “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII”, *México en el mundo de las colecciones de arte*, T. I (México: Azabache, 1994), 236.



Fig. 9. *Traslado...* Detalle.

Paula Mues Orts e Iván Escamilla ven en esta pintura una alusión al cuadro de Villalpando, *Vista de la plaza mayor de México* y narran un interesante suceso: don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, en el año de 1697 presenció la muerte de su amigo, el conde de Galve, en su casa del Puerto de Santa María.³² El conde de Galve después de numerosos y desagradables sucesos abandonó la Nueva España, llevándose con él, probablemente, el gran lienzo pintado por Villalpando. Don Francisco posiblemente conoció y admiró la *Vista de la Plaza Mayor de México*, realizada por Villalpando y aprovechó la magna inauguración del nuevo Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe acontecida bajo su gobierno, para encargar una pintura semejante, que inmortalizara el momento y engrandeciera su mandato. Según los autores es probable que Manuel de Arellano y otros pintores de la ciudad conocieran la pintura en el taller de Villalpando, antes de que el virrey se embarcara con ella rumbo a España, sin embargo ambas obras difieren en varios aspectos.

Villalpando intentó, en esto sigo a Escamilla y Mues, trasladar ante el propio rey su idea de una sociedad estamentaria, en la que maestros como él desempeñaban su noble arte, por ello idealizó en cierto sentido la existencia de un orden que no era tal, y que había sido gravemente alterado por los sucesos que vandalizaron el cuadro principal de la ciudad en 1692. No obstante el gran número de personajes, la pintura de Villalpando presentó un espacio pictórico ordenado

³² Escamilla González y Mues Orts, "Espacio real, espacio pictórico y poder: *Vista de la plaza mayor de México* de Cristóbal de Villalpando, 201..

que trataba de ofrecer la idea de un espacio social con las mismas características; la procesión del *Corpus* bajo palio obliga a los andantes a detener el paso y a los montados a descender para postrarse de rodillas y descubrirse la cabeza, demostrando la sumisión ante el poder de la iglesia. La sensación de orden se fortalece con el uso consistente de la perspectiva, con un único punto de fuga ubicado justamente detrás de la dañada fachada del Palacio los virreyes.



Fig. 10. *Traslado...* Detalle.



Fig. 11. *Traslado...* Detalle.

Por su parte Arellano, aunque colocó a cada personaje en el sitio que le correspondía en la rígida escala social, sacrificó la idea de orden para dar espacio al bullicio, a la fiesta, al juego, al desenfreno. Las personas de la procesión principal, en donde se encuentran el propio virrey y el arzobispo de México, son casi imposibles de identificar debido al reducido tamaño (Fig. 56), mientras el grupo de “embozados” e indias que conversan sobre el puente, están descritos de manera mucho más individualizada y pormenorizada que los sujetos de mayor rango. La perspectiva es inconsistente, lo que resulta muy notorio en el nuevo santuario donde consideró más importante mostrar dos de las imponentes fachadas, que encubrir alguna bajo una construcción de mayor corrección técnica. En el centro del cuadro está la fiesta, el discurso de las élites, pero en los márgenes, tratados con mayor detalle, están los sucesos y personajes más humanizados, las indias con rebozos cargando a sus infantes en la espalda junto al canal (Fig. 11), los bañistas (Fig. 6), los niños trepando a las azoteas, los caballos y sus cuidadores dando limosna a un anciano en harapos (Figs. 12 y 13), el cochero mulato del virrey en cuyo carruaje plasmó su rúbrica (Fig. 9), y son justamente estos personajes los más cercanos al observador.

Parafraseando la definición que Petrus Apianus hizo de una corografía,³³ podemos decir que Manuel de Arellano describió el espacio como si estuviera describiendo un cuerpo en el que cada

³³ Apud. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, 33.

parte, por mínima e irrelevante que pareciera, cumplía una función vital: en el corazón pintó la fiesta, pero en los detalles marginales retrató las pulsiones más cotidianas. Arellano desplegó varias realidades sobre el mismo espacio: la realidad de los criollos cada vez más conscientes de sí mismos, construyendo estrategias de autorrepresentación; el mosaico interracial cada vez más protagonista en la vida citadina; y todo ello envuelto en el halo de melancolía de una monarquía en guerra.



Fig. 12. *Traslado...* Detalle.



Fig. 13. *Traslado...* Detalle.

En 1710, luego de ocho años de gobierno, el virrey duque de Albuquerque elaboró para su sucesor, el duque de Linares, una *Relación del estado de Nueva España*; según Iván Escamilla en ese documento “Albuquerque ofreció un retrato de los súbditos novohispanos enteramente diverso de aquellos poco confiables y melancólicos vasallos de los que hablaba al rey en 1704”,³⁴ y fue justamente esa nueva imagen observada y en cierta medida modelada por la gestión del virrey, la que quedó plasmada en la pintura de Arellano. El mundo novohispano estaba cambiando, la sociedad retratada en *La plaza mayor de Villalpando* se transformó; junto con las viejas élites comenzaron a entrar en escena nuevos protagonistas. A pesar de una casi tradicional y férrea resistencia, los comerciantes se estaban integrando a los círculos de mayor prestigio; en el intento por acceder al estatus deseado, hacían gala de un comportamiento virtuoso e intachable, por eso se incorporaban a cofradías y hermandades, y demostraban su cristiana devoción patrocinando obras pías e incluso convirtiéndose en benefactores de órdenes religiosas.

También aprovecharon la coyuntura de la Corona que, urgida de recursos, comenzó desde las últimas décadas del siglo XVII a vender títulos nobiliarios y hábitos de órdenes de caballería, que fueron en su mayoría adquiridos por acaudalados comerciantes;³⁵ algunos de los que ostentan

³⁴ Escamilla González, *Los intereses malentendidos*, 101.

³⁵ Escamilla González, *Los intereses malentendidos*, 49.

la divisa de la orden de Santiago en la obra de Arellano, posiblemente son los miembros del Consulado, recientemente investidos.³⁶ Albuquerque legó a su sucesor, el duque de Linares, un México distinto al que conoció a su arribo; durante su gobierno los brotes de disidencia austracista fueron controlados, mientras que la producción y comercio de plata de las minas del norte no solamente se estabilizó sino que experimentó un crecimiento sostenido a pesar de la guerra.

La representación y fijación de sucesos y lugares de los virreinos americanos comenzó a ganar terreno en la pintura, adquiriendo características muy particulares; según Richard L. Kagan, las vistas comunicéncricas realizadas durante los siglos XVII y XVIII en América pretendían transmitir la idea de una *civitas chistiana*, lo que tenía como trasfondo el deseo de los criollos de enaltecer las virtudes frecuentemente menoscabadas por los peninsulares.³⁷ Abundan los ejemplos de vistas urbanas en el virreinato del Perú y en Nueva España; en algunos casos como el de Antonio Ramírez, que en 1678 pintó *La catedral de Santiago de los Caballeros*, de Guatemala o el de Villalpando mencionado anteriormente, fueron realizados con la intención de mostrar orgulosamente ante el monarca Carlos II, un retrato de la sociedad. Lo más destacable de estas vistas comunicéncricas es, como sugirió Kagan, que dan indicios sobre cómo veían los propios habitantes la ciudad donde vivían, aspecto que queda perfectamente ilustrado en esta obra de Arellano.³⁸

Desafortunadamente conocemos sólo dos vistas urbanas pintadas por Manuel de Arellano, la que se analizó en estas páginas y *La plaza Mayor de México la nochebuena de 1720*, no obstante podemos suponer que fue un reconocido pintor de vistas, al que habrán acudido los interesados en adquirir obras de este género pictórico.

36 Escamilla González, *Los intereses malentendidos*, 98. Como agradecimiento Felipe V envió a Albuquerque mercedes de hábito de Santiago para “cuatro sujetos principales del comercio de esa ciudad de los que hicieron la anticipación de este caudal”. El virrey las otorgó a los cónsules Julián de Osorio y Domingo de la Canal, y a Jerónimo y Luis de Monterde.

37 Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, 215.

38 La obra sigue siendo propiedad de los herederos de los duques de Albuquerque; agradezco a Pilar Pinto, quien me facilitó el acceso a la obra.

5.3 Los cuerpos del cuerpo: Pintura de géneros raciales

La diferencia existe. La alteridad se construye.

Victor I. Stoichita.

Cuando las tres carabelas comandadas por Colón tocaron el Nuevo mundo, los marineros quedaron sorprendidos por la desnudez de sus pobladores. Si bien la desnudez prevaleció en las representaciones iconográficas de los primitivos habitantes de América, rápidamente la nueva cultura intentaría encubrirla; esta dialéctica de descubrimiento-encubrimiento matizará, según Victor Stoichita, el problema de la representación del “otro” en el ámbito artístico.³⁹ El “otro” es básicamente otro cuerpo; el gran “cuerpo social” que representó Manuel de Arellano en el magno evento de 1709 se desdobra en infinidad de otros cuerpos, pero ahora lo que cubre, delata. El pormenorizado estudio de Martha Sandoval demostró que la forma de vestir era específica e identificatoria para cada grupo racial,⁴⁰ a su vez esta distinción permitía la asignación de un lugar concreto en la escala social;⁴¹ recordemos que una de las consecuencias del motín de 1692 fue la prohibición a los indios de vestir “a la española”, como si el vestido tuviera realmente el poder de “invertir” al sujeto con una especie de poder. Igual que en una representación teatral, en estas vistas comunicéntricas el vestuario indicaba la identidad del personaje; en el *Traslado...*— que constituye una minuciosa descripción de la alteridad, como lo será en adelante la pintura de castas — cada personaje se representaba a sí mismo, y su identidad se hacía ostensible gracias al traje.

Las cuatro pinturas que retratan calidades raciales, *Diceño de chichimeco natural del Partido del Parral* (Fig. 14), *Diceño de chichimeca natural del Partido del Parral* (Fig. 15), *Diceño de Mulata* (Fig. 16) y *Diceño de Mulato* (Fig. 17), constituyen un *zoom in* al complejo entramado social del que el mismo pintor formaba parte.⁴² Mucho se ha teorizado acerca del género denominado pintura de castas, sobre el cual existen dos ideas principales, una sostiene que estas pinturas funcionaban como una especie de *souvenir* exótico y la otra propone que buscaban una autorrepresentación de carácter identitario. Desde mi punto de vista no se puede ofrecer una explicación cerrada y conclusiva sobre un asunto tan complejo, que además rebasa el interés de este apartado; no obstante considero conveniente discriminar entre dos tipos diferentes de representación.

39 Victor I. Stoichita, *La imagen del otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Cátedra, 2016), 20.

40 Sandoval Villegas, “La indumentaria en dos cuadros de celebración guadalupana”, 137-174.

41 Las sociedades virreinales fueron, en términos raciales, una de las más complejas en el mundo. Para información más específica sobre el caso novohispano véase Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial*. Específicamente sobre su problematización en el arte, véase Katzew, *Pintura de castas*.

42 Igual que Ilona Katzew, creo que Manuel de Arellano es el autor de estas pinturas; en 1711, a la edad de 73 años, Antonio de Arellano ya no estaría tratando de incursionar en nuevos géneros, mientras que Manuel, ante el embate de nuevas situaciones sociales y económicas, se estaba abriendo camino hacia nuevos géneros y nuevos clientes.

Ya desde finales del siglo XVI se advierte en la pintura hispana la representación de personas de otras razas. Un ejemplo de lo anterior es la pintura titulada *Los mulatos de Esmeraldas don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo*, actualmente bajo resguardo del Museo de América de Madrid, realizada por un pintor quiteño en 1599 y enviada por un oficial al mismo Felipe III.⁴³ Recientemente Nelly Sigaut también llamó la atención sobre este asunto, al mencionar el inventario de los bienes de Don Juan Manuel de Mendoza y Luna, tercer marqués de Montesclaros, quien fue virrey de Nueva España entre 1603 y 1607. En la tasación realizada por los pintores Vicente Carducho, Juan de Salinas y Antonio Monreal se registró con el No.70 “Un retrato de una yndiana vendiendo chocolate con una criatura, en lienço con marco dorado” (*sic.*) y con el No.77 “Un lienço de dos baras de largo y bara y quarta de ancho con yndios flecheros sin marco ni bastidor” (*sic.*).⁴⁴ Lo anterior demuestra que la representación de las distintas calidades raciales que poblaban América no fue un invento del siglo XVIII; más bien el mosaico racial del Nuevo mundo se convirtió en un tema más dentro del repertorio de los artistas.

Por su parte la pintura de castas, como bien señaló Iлона Katzew, fue un género bastante sistematizado: constaba de escenas sucesivas que explicaban el proceso de mestizaje, incluyendo a un hombre y a una mujer, de una calidad racial específica, agregando a uno o dos hijos que daban cuenta del resultado de la mezcla; a menudo eran dieciséis las escenas pintadas individualmente o sobre un mismo soporte dividido en campos.⁴⁵ Estas representaciones de tipo casi didáctico, que se complementaban con enseres locales característicos como frutas, alimentos y objetos, se hicieron frecuentes hacia mediados del siglo XVIII e independientemente de sus motivaciones y objetivos llegaron a configurar, en términos de Katzew, una verdadera tradición visual, apuntalada por el creciente orgullo criollo que se gestaba en Nueva España.⁴⁶

Los *Diceños* de Arellano representan a una familia de indios, por tanto no muestran el mestizaje o hibridación propio de la pintura de castas, sino que dejan evidencia de uno de los componentes raciales del universo novohispano. En el sentido de Stoichita, estas obras participan de esa construcción del otro que sólo puede darse bajo la mirada de alguien; al plasmarlos en el lienzo Arellano le dio estatuto de realidad a esta masa informe de “gente menuda”, asociada con la vagancia y el desorden, pero lo cierto es que sus *Diceños* carecen aun de la intencionalidad didáctica propia del género de castas, por tanto podrían considerarse como un estadio inicial de lo que se convertirá en un género maduro a medida que avance el siglo XVIII.

43 Thomas Cummins analiza la realización y envío de esta interesante pintura a Felipe III por parte de un alto oficial español, presentándola a su Majestad como “una cosa tan nueva y extraordinaria”. Véase Tom Cummins, “Three gentlemen from Esmeraldas. A portrait fit for a king” en *Portraiture in the Atlantic world*, eds. Agnes Lugo-Ortiz y Angela Rosenthal (USA: Cambridge University Press, 2013), 119-143.

44 Markus B. Burke y Peter Cherry, *Collection of painting in Madrid, 1601-1775* (Los Ángeles: The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997), 274.

45 Katzew, *La pintura de castas*, 5.

46 Katzew, *La pintura de castas*, 9.



Fig. 14. Izquierda. *Diceño de chichimeco natural del Partido del Parral*, Museo de América, Madrid.

Fig. 15. Derecha. *Diceño de chichimeca natural del Partido del Parral*, Museo de América, Madrid.

En términos formales los *Diceños* de Arellano tienen fuerza y sensualidad, la lección cloroscúrista está bien aprendida y aprovechada para otorgar contundencia a la representación. El estudio radiográfico realizado en 1997 por Romero Asenjo reveló que *Diceño de chichimeco* (Fig. 14) y *Diceño de chichimeca* (Fig. 15) constituían una misma pintura, y que para su elaboración se reutilizó un lienzo pintado con la imagen del arcángel San Miguel,⁴⁷ esto plantea la posibilidad de que se tratara de “un lienzo para cortar”, como los que se conservan en colecciones particulares y en el Museo de América de Madrid.

La india porta un tocado muy cuidado; el artista plasmó con delicadeza los diseños tatuados en su rostro y en el del niño. Ciertamente el hombre, la mujer y el niño no se asemejan fisonómicamente a los indios flecheros que seguramente Arellano conocía, por eso fue contundente al añadir los atributos que les dan identidad, el tocado con plumas y los tatuajes geométricos del rostro. Por otro lado el pájaro multicolor en las manos de la india, el arco y el carcaj con flechas del indio y la mazorca de maíz que el niño saborea, así como los torsos desnudos recortados sobre un cielo abierto, constituyen los signos de una vida al margen de las ciudades españolas y los distinguen de los indios ladinos que pululaban en la Ciudad de México, integrados a una vida de tipo europeo. Pero no obstante los rasgos que pretenden denotar salvajismo, la mujer de largos cabellos acoge amorosamente a su infante, con el rostro inclinado y la mirada pudorosamente esquiva, con estos detalles el artista añadió un toque de civilización a los beligerantes.

47 Rafael Romero Asenjo, “Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No.72 (1998): 143-148.

Parral se encontraba en los territorios donde se libró la Guerra chichimeca a lo largo del siglo XVI, agudizada por la explotación minera y el consumo sistemático de los recursos naturales por parte de los españoles en avanzada.⁴⁸ Los años de guerra en los territorios del norte ayudaron a afianzar la imagen de los indios de la región como bárbaros, peligrosos e indómitos, diferenciados por tanto de los indios de paz que acataban las leyes de los españoles y que gozaban de su amparo. Salvador Álvarez puso en duda que la pacificación de la región se hubiera alcanzado realmente; en su opinión la tensión entre la actividad minera y los indios de aquellos territorios siguió vigente, así como la política de violencia, captura y esclavización que ejercían los españoles. La explotación minera de Parral floreció a partir de 1640 y se sostuvo gracias al trabajo de indígenas sonoras, mayos y yaquis principalmente,⁴⁹ la producción se mantuvo estable hasta 1680 y después de 1700 resurgió en Santa Eulalia y en Santa Bárbara, ubicados más al norte de Parral.⁵⁰ De lo anterior se desprende que los involucrados con el negocio de las minas conocían y tenían contacto cercano con estos *Chichimecas del partido del Parral*; probablemente alguno de ellos quiso conservar su imagen pintada u ofrecerla como regalo a sus familiares de la península.

Probablemente *Diceño de mulata* (Fig. 16) y *Diceño de mulato* (Fig. 17) formaron parte de esta misma serie, aunque se desconoce si también se pintaron sobre un mismo soporte; de cualquier manera el conjunto tampoco refleja la mezcla racial propia de las pinturas de castas. La mulata del retrato es una joven mujer de cabello negro con rizos, aderezada con joyas; según Thomas Gage, quien visitó las Indias occidentales en el siglo XVII, estas morenas recurrían a cualquier medio para andar a la moda con su collar y brazaletes de perlas.⁵¹ La pintura de Arellano concuerda con las descripciones de Gage:

El atuendo de esta clase más baja de negras y mulatas (que son de naturaleza mixta de español y negro) es tan atrevido, y su actitud tan tentadora, que muchos españoles incluso de la mejor calidad (que son demasiado inclinados a la lujuria) desdeñan por ellas a sus esposas.

(...) Cubren los rizos de sus cabezas con una cofia labrada, y sobre esta otra redecilla de seda amarrada (...). Cuando salen se envuelven en una pañoleta blanca de linón o cambray (...). Otras en lugar de esa pañoleta usan una rica saya de seda que se echan sobre el hombro izquierdo, mientras que con el derecho sujetan la parte inferior de ella, más como muchachos escandalosos que como doncellas civiles honestas.

(...) La mayoría de ellas son o han sido esclavas, pero el amor las ha emancipado y dejado en libertad para esclavizar almas al pecado y a Satán.⁵²

48 Salvador Álvarez, "La guerra Chichimeca", *Historia del reino de Nueva Galicia*, Edits. Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016), 222.

49 Chantal Cramausel, "Los caminos de la sierra de Chihuahua antes del ferrocarril", *Los caminos transversales. La geografía histórica olvida de México*, ed. Chantal Cramausel (México: El Colegio de Michoacán / Universidad Juárez del Estado de Durango, 2016), 127, 142. Véase también Chantal Cramausel (Ed.), *Rutas de la Nueva España* (Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, 2006).

50 Tutino, *Creando un nuevo mundo*, 183-287.

51 Thomas Gage, *El inglés americano: sus trabajos por mar y tierra o un nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (México: Fideicomiso Teixidor / Umbral, 2001), 158. Véase también María Elisa Velázquez Gutiérrez, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: UNAM, 2006).

52 Gage, *El inglés americano*, 159.



Fig. 16. *Diceño de Mulata*, Museo de Denver.
Tomadas de Ilona Katzew, *La pintura de castas*, 10-11.



Fig. 17. *Diceño de Mulato*, Paradero desconocido.

La vestimenta de la mulata está pintada con minucioso detalle, la camisa es de mangas anchas y abiertas en el extremo adornado con encajes, donde se ajusta con una cinta azul; sobre la camisa viste un justillo azul que ciñe su talle. Sobre estas prendas lleva la saya que deja el escote al descubierto; su cuello y muñecas se engalanan con varias vueltas de pequeñas perlas que también cuelgan de las orejas, en sus dedos meñique y anular lleva argollas de coral. Como explicó Stoichita, la belleza de las negras conlleva generalmente un imaginario estético y erótico,⁵³ sobre el cual el mismo Gage ha dejado sus opiniones, sin embargo aquí la mozuela fue retratada con dulzura y propiedad por Arellano. El mulato de hirsutos cabellos probablemente es un cochero y parece ser el mismo que descansa en el carruaje del *Traslado...*; está vestido a la francesa, con chupa abotonada al frente y a los lados, y fue retratado justo en el momento de acercarse a la nariz un poco de rapé. A su lado un infante se entretiene con sus juguetes, un caballo de madera y un mástil con banderín. La pareja idealizada por el artista bien podría representar sujetos que formaban parte del servicio de algún prominente funcionario o comerciante español.

La firma de Arellano está plasmada en el lienzo de la mulata, cuya inscripción completa dice: *Diceño de Mulata, hija de negra y español en la Ciudad de México cabeza de América A 22 del mes de agosto de 1711 años*. Un nuevo virrey, don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares, asumió el gobierno virreinal ese año, razón por la cual Donna Pierce propuso la hipótesis de que la serie pudo haber servido como bienvenida para el recién llegado.⁵⁴

⁵³ Stoichita, *La imagen del otro*, 72-78.

⁵⁴ Donna Pierce, *Apud*. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt, *Revelaciones. Las artes en América latina, 1492-1820*, 405.

Aparte de estas cuatro obras, hasta el momento no se ha registrado ninguna otra que se autodenomine “Diseño”. El *disegno* ha sido un tópico largamente debatido en las teorías artísticas; desde Alberti, pasando por Vasari, Dolce y otros, el *disegno* se relacionaba con las imágenes que fluían de la mente del artista y poseían por tanto el carácter de *inventio* o composición de una idea. Sin embargo el término también se usaba como referencia a la configuración lineal que otorgaba estructura a la representación. Ambas acepciones fueron largamente debatidas en el ámbito artístico; Federico Zuccari después de más de medio siglo de discusiones, propuso que al hablar de *disegno* se debe entender que

existen dos clases de operaciones: las externas como son dibujar, perfilar, dar forma, esculpir o edificar; y otras internas como el razonamiento y el deseo.⁵⁵

Para Zuccari el *disegno interno* era un concepto conformado en la mente, independiente del medio artístico, mientras que *el disegno externo* era la expresión emanada como consecuencia del primero, como contorno puro, sin sustrato material; para transformar el *disegno externo* en una obra, era necesario agregar la materia cromática o volumétrica.⁵⁶



No se debe tomar a la ligera el hecho de que Manuel de Arellano haya denominado “Diceño” a sus obras; aparentemente el artista se estaba atribuyendo la invención de un tipo específico de representación, que a la luz de los años se llegó a considerar como el “pie de cría” de un nuevo género pictórico: la pintura de castas.

Pero ¿porqué no usó la expresión *inventor*, como hizo Villalpando en algunos cuadros? Las obras analizadas en este capítulo permiten suponer que Manuel de Arellano realizaba apuntes o dibujos del natural, usando la expresión italiana, hacía “*disegni dal vero*”.

Fig. 18. *Vende Quadri*, Simon Guillain. *Incisione su disegno di Anibale Carracci*. Tomado de Alessandro Marchi, “Le Arti che vanno per via”, 100.

55 Federico Zuccari, citado por Moshe Barasch, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* (Madrid:Alianza, 2012), 245.

56 Barasch, *Teorías del arte*, 246.

Es conocido el caso del pintor italiano Annibale Carracci, quien a lo largo de su carrera acumuló numerosos apuntes tomados del natural, representando personajes comunes de su entorno; los diseños acumulados dieron origen a una obra, publicada años después con el título “*Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna nell’hore di ricreatione da Anibale Carracci intagliatore in rame e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino dedicate a tutti i vistuosi et intendenti della Pittura e del Disegno, Roma 1646*”.⁵⁷ Ese mismo año Guillain alistó una segunda edición con un título diferente, “*Le arti di Bologna*”.⁵⁸ Lo que resulta interesante es que en la edición impresa Anibale Carracci, el autor de los diseños, aparece ya como inventor, puesto que su obra ha sido grabada, podríamos decir también “materializada” por otro artífice, cuyo nombre también aparece en el recuadro de la imagen como *scul[psit]*. (Fig.18). Esto no sucedió en el caso de Manuel de Arellano, porque fue él mismo quien le dio el “sustrato material” al *Disegno*, usando la expresión de Zuccari.

Estas obras ayudan a perfilar la personalidad artística de Manuel de Arellano, un pintor versátil, cuya gran capacidad de observación del entorno le permitió incursionar y especializarse en géneros pictóricos particulares como las vistas urbanas y las pinturas de la tierra, géneros que supo adecuar a formatos diversos, de acuerdo a las necesidades de sus clientes. Probablemente fue conocido en su época como un prominente pintor de vistas, si tomamos en consideración que contó con el mecenazgo virreinal del marqués de Galve en 1709. Del año 1720 pervive otra muestra de su pericia en el género con *La plaza mayor en la nochebuena de 1720*.

Queda pendiente el estudio de algunos biombos que bien pudieron ser realizados por Manuel de Arellano, en ellos se ilustran pasajes de la conquista y vistas urbanas, tópicos que como quedó expresado en los apartados anteriores, fueron ejercitados por este artista. Creo que estos años de trabajo para una clientela principalmente civil, emancipado del taller paterno, fueron cruciales para el afianzamiento de su personalidad artística.

57 Alessandro Marchi, “Le Arti che vanno per via”, en *Guercino, racconti di paese. Il paesaggio el a scena popolare nei luoghi e nell’epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, ed. Massimo Pulini (Milano: Federico Motta, 2001), 98-99.

58 Marchi, “Le Arti che vanno per via”, 102.

6. Alegorías y temas pasionarios

El lenguaje alegórico llegó a constituir en el mundo virreinal un recurso idóneo para la representación dinámica de conceptos complejos y abstractos. Al materializar tales conceptos en el espacio pictórico del cuadro, los artistas ayudaban a instalar y afianzar pías creencias, en especial las que el Santo Concilio tridentino consideró fundamentales, como por ejemplo las que se relacionaban con la vida después de la muerte y con la existencia de un espacio en el que las almas permanecían detenidas mientras purgaban los pecados cometidos en vida.

El desarrollo de un lenguaje alegórico en la pintura demandaba no sólo pericia técnica a los pintores, sino el conocimiento y la agudeza mental suficiente para transformar o complementar las escenas con elementos propios de la realidad de los comitentes y del público. Dentro de este repertorio, la *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo con ánimas del purgatorio*, de Ozumba, también conocida como *Retablo de ánimas*, es una de las obras más portentosas creadas por los Arellano debido a su complejidad compositiva y a los recursos plásticos puestos en juego para plasmar un tema de gran intensidad simbólica.¹

Los temas pasionarios constituyen otro tópico en el que puede observarse la madurez del obrador; en el caso del ciclo pintado por Manuel de Arellano para la iglesia de La Visitación, de Tepepan, se puede apreciar la evolución de su lenguaje pictórico, además de su afinidad con nuevas corrientes artísticas. En las siguientes páginas se abordarán estos últimos temas del repertorio para cerrar la revisión de obras elaboradas por los Arellano durante seis décadas de trabajo.

¹ Esta obra fue estudiada a profundidad en el año 2011 durante la elaboración de mi tesis de Maestría en Historia del Arte, bajo la dirección de Nelly Sigaut. En este capítulo retomaré varios aspectos analizados en dicha tesis. Véase Insaurralde, 2012.

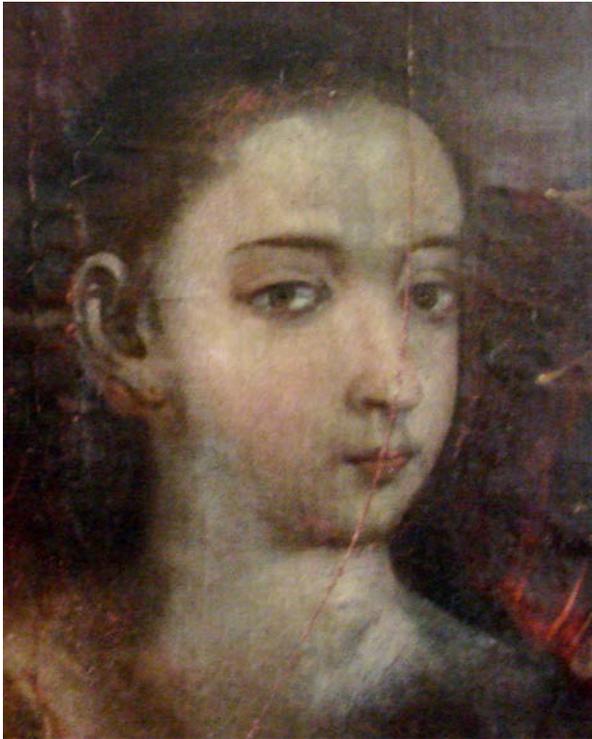
6.1 Dos maestros para una obra monumental: el Retablo de ánimas de Ozumba



Fig. 1. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo con ánimas del purgatorio*, Arellano, óleo sobre tela, 553 x 368.5 cm. Iglesia de Santa María, Ozumba. Foto: Proyecto de Restauración del Retablo de Ánimas. CNCP-INAH.²

La *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, más conocida como *Retablo de ánimas* es una obra monumental que en conjunto con su marco dorado mide más de 7 m. de altura por 5 m. de ancho (Fig. 1). La narración comienza en el centro donde está Cristo crucificado. La figura de Cristo es firme, con énfasis en el contorno. El madero vertical de la cruz se clava en el purgatorio abriendo una especie de surco: en la superficie conviven santos y ángeles, y en el intersticio las ánimas del

² Agradezco al restaurador Luis Huidobro, al Departamento de Trabajo con Comunidades del INAH y los integrantes del Proyecto de Restauración del Retablo de Ánimas por permitirme el acceso a la pintura durante su restauración. También al padre José Luis Ocampo y la comunidad de la Iglesia de Santa María de Ozumba y a Guillermo Arce por facilitar mi trabajo en la iglesia.



purgatorio. La imagen parece una cita textual del sermón titulado “Llave maestra para abrir el cielo”, en el que el predicador se refiere a la Bula de Difuntos como una llave maestra:³

que abre con la cruz el purgatorio, para que salgan las almas que están en él detenidas, y también el cielo para que podamos entrar todos a la Gloria.

El registro inferior no es una franja horizontal sino un triángulo cuyo vértice superior se ubica en el vientre del crucificado. Las ánimas envueltas por las llamas están a nivel de la mirada del espectador y conservan algunos atributos de su vida terrena: una corona real, la tonsura de fraile y el solideo encarnado de un Papa (Fig. 4).

Fig. 2. Retrato de una de las donantes.



Tres personajes en actitud estática resultan un tanto ajenas dentro del conjunto, sus rostros están definidos por densas plastas de color que dejan ver la impronta del pincel, probablemente se trata de los donantes, dos mujeres y un hombre de rasgos españoles, que dirigen su mirada hacia el espectador (Fig. 2).

A los pies de la cruz un ángel sostiene un cáliz mientras entrega a un ánima la Bula de difuntos que ha sido adquirida a su favor (Fig. 3). La Bula de difuntos es una extensión de la Bula de la Santa Cruzada, destinada a patrocinar la guerra contra los infieles.

Fig. 3. Retablo de ánimas. Detalle.

³ “La llave maestra para abrir el cielo”, pronunciado en la Catedral de México el primero de diciembre de 1737 por el fraile mercedario Juan de Salazar. *Apud*. Jaime Morera, *Pinturas Coloniales de Ánimas del Purgatorio*, (México: UNAM-IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001), 108.



Fig. 4. Retablo de ánimas. Detalle.

En la Bula de la pintura de Ozumba puede leerse *QUINTA PR CON DEL PAPA URVA* que interpretamos como “Quinta Predicación del Papa Urbano”. Hacia los extremos dos ánimas intentan asirse de los cordones que ofrecen Santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís. Flanqueando al crucificado están el arcángel san Miguel y el Ángel de la guarda abrazando a un niño.

Exceptuando a san Miguel y al Ángel de la guarda que comparten el primer plano con otros protagonistas (Fig. 5), los ángeles están resueltos con trazos sueltos y abocetados, dando como resultado imágenes abiertas y carentes de masividad. En esos personajes el contorno se desvanece cediendo protagonismo al color y a la mancha, los pigmentos se aplicaron muy diluidos, a manera de veladuras, produciendo capas casi transparentes que en grandes zonas permiten que la textura del lienzo y el tono de la imprimación participen del efecto óptico final. Las figuras resueltas de esta manera permanecen como flotantes, generando una atmósfera onírica e irreal. Junto a san Francisco de Asís, san Diego de Alcalá porta su característica cruz. También forma parte de la comitiva san Nicolás Tolentino. A su lado san Bernardino de Siena eleva sus ojos al cielo, sosteniendo el monograma de Cristo.



Fig. 5. Retablo de ánimas. Detalle.

Otro franciscano está ayudando a un ánima, es San Antonio de Padua. A la diestra de san Miguel se encuentra santo Domingo de Guzmán y detrás de él san Agustín, en la construcción de su cabeza se percibe la deuda formal con Antonio Rodríguez. Entre santo Domingo y san Agustín se asoma santo Tomás de Aquino. Entre el crucificado y san Miguel se asoma san Buenaventura. Hacia la izquierda de Cristo hay otro grupo de santos.

Dios padre rodeado de querubines preside el registro superior, y a sus pies, completando la Santísima trinidad, despliega sus alas una blanca paloma. María y José flanquean la escena; igual que las demás figuras del primer plano, el valor del contorno está resaltado mediante la modulación de tonos oscuros para separarlos de los planos posteriores. Entre María y José se desarrolla un arco que discurre por detrás del Padre Eterno, conformado por santos y santas, comenzando con san Pedro que custodia celosamente sus llaves y concluyendo con san Juan Bautista, cubierto por la característica piel de camello. Los demás santos se resolvieron con un dibujo abocetado y capas muy diluidas de color, que con el paso del tiempo se volvieron transparentes, permitiendo observar las modificaciones operadas por el artista en estratos anteriores.



Fig. 6. Retablo de ánimas. Comparación de escudos y sellos de la Bula pintada con una Bula real.

La Bula pintada en esta obra permite leer que la Concesión representada pertenece al papa Urbano VIII, a quien corresponden la Décimo segunda, Décimo tercera, Décimo cuarta y Décimo quinta concesión, que se predicaron en Nueva España entre 1708 y 1753.⁴ De acuerdo con la sucesión papal de ese periodo dichas concesiones fueron publicadas por Clemente XI (1700-1721), Inocencio XIII (1721-1724), Benedicto XIII (1724-1730).⁵ Una revisión heráldica y la comparación visual de varias bulas impresas con la bula de la pintura evidenció la gran similitud del escudo pintado por Arellano con el escudo del Papa Clemente XI. La Quinta predicación de la Décimo segunda concesión debió publicarse por Clemente XI hacia 1712; 1721 fue la última fecha en la que su escudo aparecería en una Bula, ya que falleció en ese año. Si bien las semejanzas visuales no permiten afirmar fehacientemente la fecha de creación de la pintura, al menos permiten sugerir que su creación aconteció entre 1712 y 1721 (Fig. 6).

⁴ Para mayor información véase Mirta Insaurralde, *El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano*, 2012.

⁵ En mi trabajo de 2012 consideraba también la predicación de Clemente XII (1730-1740), pero actualmente sabemos que Manuel de Arellano para 1728 ya estaba muerto, por tanto se descartó.



Fig. 7. Detalle de la firma en rango visible.



Fig. 8. Detalle de la firma en rango infrarrojo.

Además de lo anterior, un hallazgo reciente abrió una nueva perspectiva. El examen con radiación infrarroja que realicé en el cuadrante inferior derecho, reveló que la firma [Arellano] está retocada (Fig. 8). La firma que se observa a simple vista (Fig. 7) presenta los rasgos comunes a todas las firmas que examiné hasta la fecha, en las que el único cambio significativo se presenta en la letra A. La A más ornamentada, con rasgos flotantes que se desprenden de la primer asta montante, se relaciona con firmas tempranas (último tercio del XVII) que considero que pertenecen a Antonio. La A más sintética, caligráfica y sin ornamentos se vincula con las obras firmadas por Manuel de Arellano.

En el *Retablo de ánimas* la firma observada con longitudes de onda que se ubican en el rango visible, corresponde al segundo tipo (Fig. 7), es decir a una A más sintética, pero lo que se descubre con radiación infrarroja es la existencia del ornamento en un estrato subyacente (Fig. 8), en la base y en el remate del asta. Esto me lleva a sugerir que el *Retablo de ánimas* fue realizado por ambos pintores y firmado originalmente por Antonio de Arellano, lo que ubicaría la factura en los últimos años de su vida, es decir entre 1712 y 1714; esto resulta consistente con la datación derivada del estudio heráldico y cronológico de las Bulas. Años después, cuando Manuel trabajó en el retablo de la Tercera orden de esta misma iglesia, también habrá remozado la pintura que hizo con su padre.

Debido a las diferencias en el aspecto formal de los donantes (Fig. 9), en el trabajo del 2012 sugerí la posibilidad de que hubieran sido pintados algunos años después de la conclusión de la pintura, puesto que las secciones estratigráficas correspondientes a esa zona evidenciaron la aplicación de una nueva capa pictórica por encima del barniz.



Fig. 9. Retablo de ánimas. Detalle.

Con el reciente hallazgo puedo sugerir con mayor certeza que el mismo Manuel pintó a los donantes al momento de remozar la pintura que realizó con su padre años antes, “actualizando” la firma del obrador que para ese momento era suyo.

El *Retablo de ánimas* fue restaurado entre el 2011 y 2012, dejando al descubierto un extraordinario cromatismo, rico en tonos saturados como el anaranjado y el verde, además de una amplia gama de azules que van desde los más apastelados y cenizos empleados en los sayales franciscanos, hasta los más intensos en otros personajes. Estas cualidades fortalecen la hipótesis de que es una obra conjunta entre Manuel y Antonio. El trabajo colaborativo dentro de un taller era práctica común en los obradores novohispanos; lo que considero interesante en este caso es el hecho de que la colaboración no se limitó a que el maestro pintara las partes principales y los oficiales se encargaran de los fondos y partes secundarias, ya que aquí se percibe la integración del trabajo de dos maestros.

Antonio de Arellano pudo haber recibido la herencia de los Juárez a través de Antonio Rodríguez, filiación que se hace notoria en las fuertes y bien construidas cabezas del purgatorio, con las sombras muy acentuadas y un estudio anatómico evidente, también en la cabeza de san Agustín (Fig. 10), en el aspecto de sus ángeles (Fig. 11) y en el manejo de los valores lumínicos.



Fig. 10. Izquierda, San Agustín, *Retablo de ánimas*, Arellano. Derecha, San Agustín, Antonio Rodríguez.

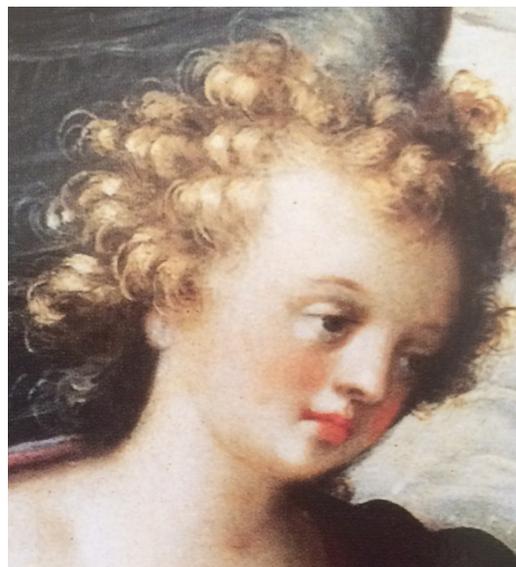
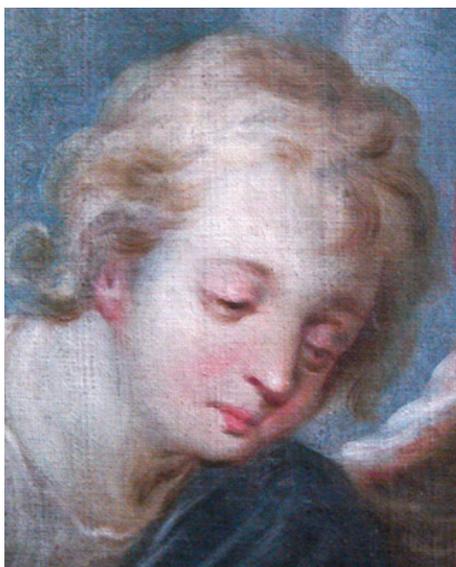


Fig. 11. Izquierda. Ángel, *Retablo de ánimas*, Arellano. Derecha Ángel, Luis Juárez.

Encuentro semejanza entre algunas de estas cabezas con las de un *Estudio de cabezas*, realizado por el pintor holandés Abraham Bloemaert, cuyas estampas tuvieron amplia divulgación a ambos lados del océano y ejercieron también marcada influencia sobre pintores españoles como Antonio del Castillo y Bartolomé Esteban Murillo (Figs. 12 y 13).⁶

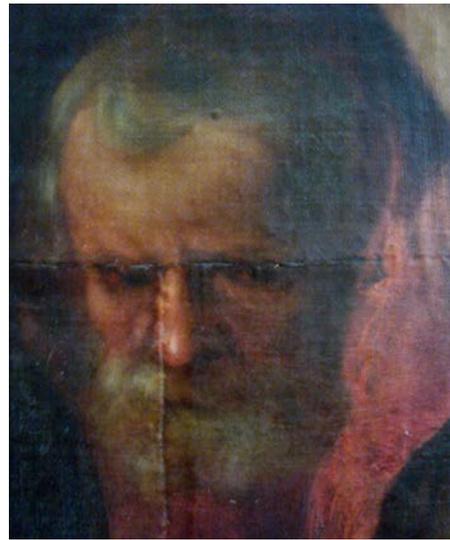
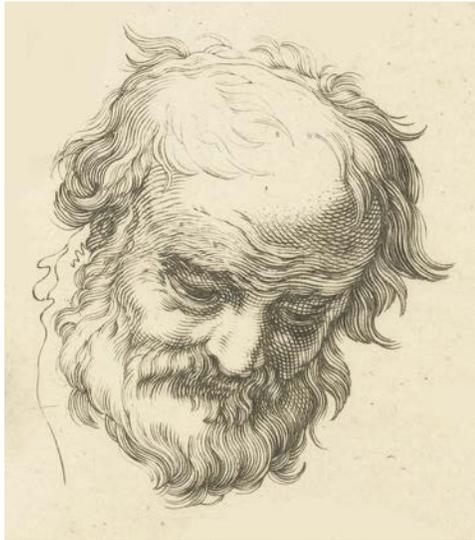


Fig. 12. Izq.: *Estudio de cabezas*, fragmento. Abraham Bloemaert, Rijkmuseum, Amsterdam. Der: Arellano.



Fig. 13. Izq.: *Estudio de cabezas*, fragmento. Abraham Bloemaert, Rijkmuseum., Amsterdam. Derecha: Arellano.

En esta pintura los rostros y cabezas de Jesucristo, san Francisco, santo Domingo y otros santos comienzan a ser los característicos de Manuel, que veremos repetidamente en el retablo de la Tercera orden de Ozumba, en el *Árbol franciscano* de Guadalajara, en la sacristía de Tepepan y en las pinturas del Museo de Denver.

⁶ Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 163 ss.

6.2 Manuel de Arellano, sucesor de la dinastía



Fig. 14. *Árbol franciscano*. Capilla de Aránzazu, Guadalajara. Foto: Mirta Insaurralde.

Manuel de Arellano aprovechó la sólida experiencia artística de su padre, cercana a la tradición pictórica consolidada a mediados del siglo XVII, pero supo integrar también novedosos recursos y adaptarlos a los requerimientos de la cambiante clientela. La última etapa del obrador Arellano tuvo el sello y la firma de Manuel, un pintor castizo que nunca ocupó cargos en el gremio de pintores de la Ciudad de México, que estuvo envuelto en un pleito inquisitorial por pintar fábulas con personajes desnudos, que formó al menos a tres pintores y que murió soltero, sin dejar descendencia. Fue un pintor versátil, además de las vistas urbanas, retratos, fábulas y otros géneros menores que probablemente vendía en su tienda ubicada en las cercanías del Hospital de Jesús, también trabajó pintura religiosa, demostrando grandes méritos artísticos. Numerosos encargos le dieron la oportunidad para hacerlo, los de Meztitlán de 1718 y 1721 y el de la sacristía de Tepepan, probablemente una de sus últimas obras, en donde puede notarse que el aspecto general de la pintura novohispana estaba tomando un nuevo rumbo.

6.2.1 *El árbol franciscano de Guadalajara*

Otro encargo de gran relevancia fue el *Árbol franciscano* o *Árbol seráfico* localizado en la capilla de Aránzazu de Guadalajara (Fig. 14). El convento de San Francisco estuvo originalmente en el pueblo de Tetlán; en 1542 se trasladó a Guadalajara, capital de la Nueva Galicia, aunque aun no en la ubicación definitiva.⁷ La construcción de la iglesia mayor de San Francisco inició en 1684 y concluyó en 1692. De acuerdo a la descripción de fray Antonio Tello, a mediados del siglo XVII San Francisco era la iglesia más adornada de la ciudad, tenía diez altares y capillas muy bien aderezadas con retablos muy buenos de pintura y ensambles.⁸ El conjunto monumental contaba con seis capillas de importancia, cada una de ellas bajo la custodia de una cofradía.⁹

Varios sucesos ocasionaron el desmembramiento del conjunto; en 1808 se removieron los dos últimos altares laterales de la iglesia mayor, el de San Diego y el de Ánimas, ubicados debajo del coro.¹⁰ Según fray Luis del Refugio Palacio, durante las continuas revueltas registradas en el siglo XIX, la iglesia y el convento sirvieron como cuartel en repetidas ocasiones; en 1860 sobrevino la exclaustración debida a las leyes de Reforma y el convento quedó abandonado. En 1861 se demolieron las capillas de San Antonio de Padua, San Roque y el cerco de piedra que circundaba al convento; parte del conjunto conventual fue vendido y otra parte funcionó como cárcel de mujeres, después como cuartel y como caballeriza.¹¹ En 1934 la Secretaría de Bienes Nacionales vendió a particulares parte de los anexos del templo. Actualmente sólo se conservan la iglesia principal y la capilla de Aránzazu, donde se encuentra la pintura de Arellano.

Según el estudio de Verónica Hernández, la capilla de Aránzazu se edificó a mediados del siglo XVIII a expensas del hacendado de origen vasco Tomás Basauri;¹² por tanto debemos suponer que la pintura no estuvo originalmente en ese lugar. Las otras capillas que formaban parte del conjunto eran la de San Antonio de Padua, a cargo de la cofradía de mulatos del Dulce Nombre de Jesús, la del Santo Sepulcro, que estaba al cuidado de los indígenas de Mexicaltzingo y Analco, la del Santo Cenáculo, a cargo de los cordíferos y la de San Roque, a cargo de los españoles de la Venerable orden tercera.¹³ Esta última capilla, demolida en 1861, fue la de mayor importancia y probablemente fue el sitio original de la pintura que nos ocupa.

7 Fray Luis del Refugio Palacio, *Historia breve de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan* (Guadalajara: Tip. y Lit. Loreto y Ancira, 1918).

8 Antonio Tello, *Libro segundo de la crónica miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la Sancta Provincia de Xalisco en el Nuevo Reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo Mundo* (México: Porrúa, 1997).

9 Verónica Hernández Díaz, "Los retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVIII, No. 88 (2006): 71-113, 74.

10 Fray Luis del Refugio Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Zapopan y con su Colegio y Santuario*, Tomo I (Guadalajara: Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942), 87.

11 Para mayor información acerca de los cambios en la traza urbana acontecidos en la época véase Eduardo López Moreno, *La cuartícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana, Guadalajara, México* (México: UDG/ITESO, 2001), 101 ss.

12 Hernández Díaz, "Los retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara", 79-82.

13 Hernández Díaz, "Los retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara", 79-82.

La pintura sigue la idea del árbol de Jesé, empleado comúnmente para representar la genealogía de Cristo, basado en una profecía de Isaías (Is. 11, 1):

Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor. Y reposará sobre él el espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y fortaleza, espíritu de ciencia y temor del Señor.

La idea del ascenso desde el origen terrenal hacia la pureza espiritual está presente en la ideología franciscana y se explica mediante la Escala de Jacob, en la cual, según Rodríguez Sobarco, se ubican las tres órdenes seráficas, correspondiendo la parte inferior a los hijos terceros, santos seglares conocidos por su santidad, amor a la pobreza y defensa del Evangelio y en los peldaños sucesivos los fundadores y santos de la orden.¹⁴

La representación de Arellano se distingue de otras pinturas que localicé hasta el momento. Las primitivas imágenes plasmadas en pintura mural en los conventos de Zinacantepec y San Mateo Atlahuacán,¹⁵ presentan composiciones multitudinarias y abigarradas, semejantes a las que registraron Mesa y Gisbert en el virreinato del Perú.¹⁶ Aparentemente esas pinturas se inspiraron en un grabado similar al de Peeter Iode localizado por Pérez Morera, en el que aparecen más de 800 personajes pertenecientes a las tres órdenes seráficas.¹⁷ Tanto en el grabado como en las pinturas inspiradas en él, queda patente la intencionalidad didáctica y el trasfondo identitario hacia el interior de la orden. La pintura de Arellano (Fig. 14) es más sintética; llama la atención que no todos los que aparecen en el árbol son franciscanos ni santos, lo que sugiere que la obra participaba en algún programa de promoción de causas de canonización, de devociones particulares o intereses corporativos. Los personajes están identificados con inscripciones que a veces no son coherentes con la iconografía del personaje, por tanto creo que tal vez fueron alteradas en algún intento de remozamiento.

San Francisco de Asís aparece de pie en el centro, atravesado por la lanza de Longinos, lo que pone un acento pasionario al tema. El árbol brota desde atrás del santo y no de su pecho como en otras representaciones, da la impresión de que Francisco es la raíz del árbol coronado por Jesús, quien está abrazando su cruz y bañando con su preciosa sangre a los hombres de fe, junto con María, quien con su pecho descubierto también derrama el sagrado alimento hacia las ramas femeninas de la orden.

¹⁴ Juan Rodríguez de Sobarco, *Instrucción de los Terceros Hijos de N. P. San Francisco el Grande en su Tercera Orden, en su vida, costumbres y constituciones, en sus muchos y grandes privilegios, indulgencias y jubileos plenísimos que gozan* (Madrid: Imprenta Real, 1655).

¹⁵ Véase Jesús Pérez Morera, "El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominicana en el arte virreinal", *Anales del Museo de América*, No.4 (1996): 119-126.

¹⁶ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación A.N Wiese, 1982).

¹⁷ Pérez Morera, "El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominicana en el arte virreinal".



Fig. 15. Izquierda, *San Fernando*, 1672, Matías de Arteaga sobre obra de Murillo. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 16. Centro, *San Fernando*, *Árbol franciscano*, Arellano, Detalle.

Fig. 17. Derecha, *San Fernando*, 1671, Bartolomé Esteban Murillo, Catedral de Sevilla.

La composición se desarrolla en tres registros horizontales. En el registro inferior y con los pies sobre el suelo, aparecen los terciarios con investidura real. A la diestra del santo de Asís, san Luís sostiene los baluartes de la pasión de Cristo recuperados de los infieles; a su lado san Fernando empuña en una mano su espada mientras en la otra sostiene la *esfera mundi*. Aunque Fernando fue considerado santo por su pueblo desde el siglo XIII, fecha en la que su cuerpo fue depositado en la Catedral de Sevilla, su canonización aconteció apenas en 1671, luego de un largo proceso en el que participaron Francisco López Caro y Bartolomé Esteban Murillo, asesorando la recopilación de imagería fernandina que demostrara el arraigo de la devoción al santo.¹⁸ El año de la canonización, Murillo pintó un retrato (Fig. 17) que fue grabado por Matías de Arteaga (Fig. 15) e incluido en el libro de Fernando de la Torre Farfán,¹⁹ sus características se replican en la pintura de Arellano. Entre 1712 y 1715 finalizó la Guerra de sucesión con la firma del Tratado de Utrech, la presencia de san Luis y de san Fernando, uno junto al otro, lleva implícita una apuesta por la paz dentro de una monarquía transformada por el arribo del rey Borbón. A su lado está san Roque vestido de peregrino, mostrando la llaga de su pierna, acompañado por el perro que lo cuidó en el bosque y por el ángel que lo alimentó. Este santo muy recurrido durante las pestes era el titular de la capilla de los terciarios franciscanos de Nueva Galicia, quienes probablemente encargaron la pintura.

¹⁸ Fernando Quiles, "En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, Rey y santo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Vol. LXXV-LXXVI (1999): 211-214.

¹⁹ Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon* (Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672).

A la siniestra del santo de Asís está la cofundadora de la Orden Tercera, santa Isabel de Hungría, quien recibió junto con san Luis la regla de la orden. Santa Rosa de Viterbo, coronada de flores sostiene un crucifijo y un ramo de azucenas, de pie sobre la hoguera de su martirio. Santa Isabel de Portugal es la reina que cierra este registro, mostrando en los pliegues de su hábito los panes que se han convertido en flores. La iconografía de estas tres santas es bastante similar y suele haber confusiones en su identificación, ya que todas tienen como atributo el puñado de flores en el manto. La intencionalidad del primer registro es clara al mostrar los máximos ejemplos de vida seglar consagrada a la penitencia, pero el trasfondo político también se hace presente en la pacífica convivencia de España y Francia.

En el siguiente nivel Arellano ubicó a letrados, juristas y teólogos reconocidos por sus escritos. A la diestra del árbol está un personaje con bonete cuadrado, toga de jurista y un libro abierto entre las manos, con una inscripción donde se lee *REIMVNDQ TVLIO ESCRIT*. Reimundo Lulio es la castellanización de Ramón Llull, poeta, filósofo y escritor mallorquí, llamado *Doctor illuminatus*, beato por culto inmemorial que tomó el hábito terciario de los franciscanos a edad madura. Generalmente se le representa como un anciano barbado, vestido con sayal, por tanto esta no es una representación convencional del santo. En el segundo puesto la inscripción dice *S. IBON T*, pero el primer personaje vestido de jurista representa mejor a este terciario conocido como *advocatus pauperum*, *pauperum defensor*, muy popular entre los terciarios y patrón de la “gente de golilla”. Probablemente las inscripciones están movidas o cambiadas. A continuación aparece un hombre barbado, con sayal café, portando el emblema de *Charitas*, en la rama del árbol se plasmó la inscripción *S F´ D PAVLA T* que hace referencia al santo calabrés fundador de la orden de los Mínimos, san Francisco de Paula. El siguiente puesto está ocupado por san Carlos Borromeo, personaje que estuvo muy vinculado a la celebración del Concilio de Trento, a las reformas que derivaron de él y a la creación de escuelas como la que fundó con su nombre en Pavía.²⁰ Este santo también era invocado contra las pestes. El personaje que está junto a él es san Luquesio de Poggibonsi, mercader que conmovido al oír una predicación del santo de Asís, se convirtió a la fe católica y tomó el hábito de los terciarios;²¹ probablemente esta devoción está vinculada al gremio de comerciantes de Nueva Galicia.

En la rama opuesta aparece un grupo de mujeres encabezado por santa Margarita de Cremona, santa de las parturientas y de las hemorragias, seguida por Francisca Romana, una santa poco conocida que salvó a Roma de una peste, quien aparece asistida por el ángel vestido de diácono que según la leyenda le ayudaba en sus faenas. A su lado está Catalina de Bolonia, esta beata fue canonizada en 1729, está sosteniendo un libro y una pluma; lo más destacado es su patronazgo sobre la academia de pintores de Roma. A su lado está santa Brígida de Suecia, autora de las *Meditaciones* sobre la pasión de Jesús.

20 Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del Ajuar eclesiásticos* (México: UNAM, 2010).

21 Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Vol. II, Parte 2 (Buenos Aires: Grupo Tarea, 1992), 558.

En el siguiente registro, a la diestra y sin leyenda de identificación aparecen santa Clara de Asís, fundadora de la rama femenina y san Buenaventura, importante escritor y teólogo de la orden. En esta rama del árbol, Arellano ubicó a un grupo de beatos charlando despreocupadamente, como si esperaran su canonización. Inicia la lista con Pedro de Siena, comerciante que cedió sus bienes a favor de los necesitados antes de tomar el hábito de los terciarios franciscanos, seguido por Tomás Tolentino, franciscano acérrimo defensor de la pobreza, martirizado en la India y por Felipe de Jesús, beato de cuna novohispana martirizado en Japón.

A la izquierda cuatro santos prominentes toman su sitio, el taumaturgo san Antonio de Padua y dos santos asociados a la veneración del Dulce nombre de Jesús, san Juan Capistrano, canonizado en 1690 y su maestro, san Bernardino de Siena, sosteniendo el característico monograma que se convertirá en el escudo de la Compañía de Jesús. Estos tres santos se relacionan con el combate a la herejía de las empresas misioneras. A su lado, con un leyenda actualmente ilegible se encuentra Benito de Palermo, beatificado apenas en 1712, africano que tomó el hábito de los hermanos menores, conocido por sus dotes de taumaturgo. Ligeramente desplazada hacia el fondo se asoma santa Delfina, terciaria que donó sus bienes a los pobres. A la diestra y entre las ramas más altas del árbol, el recientemente canonizado san Pascual mira absorto una custodia, mientras san Pedro de Alcántara, reformador de la orden, sostiene un crucifijo y una calavera.

Arellano construyó a los personajes del primer plano con pinceladas gruesas y cubrientes; el trabajo de las texturas es consistente, el armiño y el terciopelo en las capas reales están bien logrados, así como el brillo metálico de las armaduras y los pliegues de los paños en general. El recurso de la escala fue muy bien explotado en esta pintura, los santos del primer registro se pintaron en escala 1:1; estos personajes, los terciarios, están a la altura del observador, y de la misma manera que en el purgatorio de Ozumba, se ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con ellos y de tomar un lugar dentro de la composición. A partir del segundo registro los personajes se van volviendo gradualmente más pequeños.

El fondo del cuadro se resolvió con tonos fríos, con pinceladas diluidas y figuras abocetadas que a la vez que complementan la composición, también le dan profundidad y complejidad, ya que pequeñas escenas transcurren discretamente en los planos posteriores. En esta obra monumental veo una síntesis de los recursos plásticos y discursivos de los Arellano, que resultaron de la suma de la trayectoria del padre y del hijo; aunque tuvieron una guía visual, formada por dibujos y estampas, complementados por una guía textual en algunos casos, el diseño de composiciones complejas implicó también un ejercicio intelectual de adecuación al asunto tratado. Los cuadros monumentales – el *Retablo de ánimas*, *El árbol franciscano*, *La comunión de los apóstoles*, entre otros – no se pintaron en serie ni siguiendo mecánicamente un repertorio preestablecido, sino que se construyeron con una intencionalidad muy específica, acorde a los requerimientos de los comitentes.

Una pintura de la misma temática fue realizada por Juan Correa para la iglesia parroquial de San Sebastián del Venado, en San Luis Potosí y es considerada una de las composiciones más ambiciosas del pintor.²² Correa siguió la tradicional representación del árbol de Jesé, pero a diferencia de Arellano, colocó a san Francisco recostado en la base del árbol. También en concordancia con las representaciones más habituales, Correa siguió un orden jerárquico, de clara intención didáctica y agrupó a los personajes en tres zonas, en el centro la primera orden, a la izquierda la rama femenina y a la derecha la orden seglar, precedidos por los Papas que autorizaron la constitución de las mismas. Los santos principales de la pintura de Correa son los mismos que representó Arellano: Antonio de Padua, Bernardino de Siena, Felipe de Jesús, Benito de Palermo, Buenaventura, Pedro de Alcántara y Juan Capistrano. Entre los terciarios Correa incluyó a san Luis, pero no a san Fernando; entre las santas mujeres, además de Isabel de Hungría e Isabel de Portugal, incluyó, igual que Arellano, a santa Rosa de Viterbo y a santa Delfina.

Las reiteraciones en la obra de Correa y en la de Arellano, de santos poco conocidos como santa Delfina, atestiguan el arraigo de esas devociones en Nueva España, y es posible suponer que fueron propiciadas mediante recursos panegíricos por los mismos franciscanos. Sin embargo, la presencia de santos ajenos a la orden en la pintura de Arellano indican la adecuación del tema a las solicitudes de los comitentes, y sugieren desde mi punto de vista, un vínculo del patrocinio de la obra con el gremio de los juristas y letrados, a quienes se dedicó una rama completa del árbol.

A finales del siglo XVII hubo un repunte demográfico en varias regiones neogallegas, pero especialmente en Guadalajara; el incremento de la población en conjunción con la bonanza minera constituyeron el motor para la reactivación económica debido a la mayor demanda de alimento, textiles, materiales de construcción y otras manufacturas. Como resultado de esta efervescencia, las relaciones sociales y económicas en la capital del reino paulatinamente fueron adquiriendo la fisonomía de un mercado urbano.²³ En su análisis acerca de la conformación de la sociedad en Guadalajara en el siglo XVII, Thomas Calvo identificó a un grupo de letrados y técnicos de la palabra del que formaban parte los oficiales de la Audiencia y de la Caja real, escribanos y principalmente abogados, cuyo perfil de estudios representaba un signo de prestigio. Probablemente a ese grupo de letrados pertenecían los comitentes de esta obra; y recordemos que Manuel de Arellano ya había tenido otro cliente también vinculado con los letrados de Nueva Galicia, Don Diego de Castañeda, graduado en la facultad de filosofía de la Universidad de México, quien se desempeñó como servidor en la Real Audiencia de Guadalajara, según la cartela ubicada en el retrato de 1708.

²² Vargas Lugo et al., *Juan Correa*, Catálogo, Tomo II, 2a. Parte, 338.

²³ Celina G. Becerra Jiménez y Aristarco Regalado Pinedo, "Tierras, minas y crecimiento demográfico", *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, Edits. Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016), 456-457.

6.2.2 Pinturas de la capilla de la Tercera orden de Ozumba²⁴



Fig. 18. Retablo de la Tercera orden, Santa María de Ozumba. Foto Guillermo Martínez Acebo.

En los albores del siglo XVII, la primitiva iglesia conventual de Ozumba fue derribada para construir una nueva, mientras tanto los retablos fueron desarmados y resguardados en casas particulares según consta en documentos del Archivo Histórico Parroquial de Ozumba.²⁵ En el antiguo edificio existía un colateral de la Tercera orden que fue sustituido durante el siglo XVIII al igual que la mayoría de los retablos de la iglesia. Según el Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden, la construcción del nuevo retablo inició en 1717; en 1718, siendo Hermano Mayor Don Santiago Lascano, se gastaron 112 pesos en los lienzos para el colateral.

²⁴ Este apartado se desarrolló en el Seminario de Análisis de la Imagen y el Discurso, dirigido por Jaime Cuadriello, a quien agradezco su orientación. Agradezco también a mis compañeros del seminario sus valiosos aportes.

²⁵ José Guillermo Arce Valdez, *El convento franciscano de Ozumba: Un estudio histórico-artístico*, Tesis de Licenciatura en Historia, (México: FFL-UNAM, 2005), 28 ss.

En 1721 la Tercera Orden recibió como donación un sitio dentro del convento, allí se construyó una capilla y se instaló “el colateral que ya tenían en blanco”.²⁶ Según consta en un medallón ubicado al lado del retablo, el 17 de marzo de 1724 se dedicó el colateral y capilla a costa de limosnas de la Tercera Orden y de bienhechores.

El retablo dedicado originalmente a San Ivo, está compuesto por un banco, sotabanco, predela, dos cuerpos y remate, todo ello organizado en tres calles verticales delimitadas por pilastras y columnas de fuste helicoidal, con capiteles de orden corintio y entablamiento interrumpido al centro (Fig. 18). La narración sigue la idea de la Escala de Jacob, en la cual se ubican las tres órdenes seráficas, correspondiendo la parte inferior a los hijos terceros, santos seculares conocidos por su santidad, amor a la pobreza y defensa del Evangelio, vínculo entre lo terrenal y lo celestial.²⁷ Siguiendo esta lógica, el primer cuerpo inicia con la *Aparición de San Francisco* (Fig. 19); el santo se “hace presente” como mensajero e intercesor, para inspirar a los miembros de la hermandad a llevar una vida de penitencia y servicio. En la calle de la derecha está *San Luis rey de Francia* (Fig. 20) como modelo humano de humildad y santidad. Guillermo Arce localizó la signatura incompleta de Arellano en *San Luis Rey de Francia*; en mi opinión no cabe duda de que ambas pinturas fueron realizadas por Manuel de Arellano.

Las pinturas del segundo cuerpo son de otro artífice y representan escenas de la vida de María: el *Nacimiento* en la calle izquierda y la *Presentación al templo* en la derecha. El remate es una estructura de medio punto con un nicho central y una escultura de bulto que, junto con una paloma, completan una Santísima Trinidad conocida como *Compassio patris*,²⁸ flanqueada por dos medallones en los que aparecen el jesuita *San Francisco Javier* y *San Francisco de Asís*.²⁹

26 Arce Valdez, *El convento franciscano de Ozumba*, 37 ss.

27 Juan Rodríguez de Sobarco, *Instrucción de los Terceros Hijos de N. P. San Francisco el Grande en su Tercera Orden, en su vida, costumbres y constituciones, en sus muchos y grandes privilegios, indulgencias y jubileos plenísimos que gozan*, (Madrid: Imprenta Real, 1655). La Alegoría de la orden seráfica o Árbol franciscano firmada por Arellano para la Capilla de Aránzazu de Guadalajara, sigue esta misma lógica.

28 En la imagen trinitaria denominada *Compassio Patris*, el padre eterno aparece entronizado sosteniendo en su regazo a Jesucristo yacente. Para más información ver María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* (México: INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006), 121 ss.

29 Cabe la posibilidad de que también sean obras de Manuel de Arellano.



Milagro de la aparición de San Francisco

Ante la atónita mirada de un Papa se yergue san Francisco de Asís sobre una cripta, con el rostro apenas iluminado por una lámpara de aceite pendiente del arco. La luz parece emanar de su propio cuerpo; el sayal con capucha ceñido a la cintura con el cordón franciscano de tres nudos deja al descubierto los estigmas que recibió de Cristo. La “aparición” no es la de un cadáver rígido y putrefacto, sino la de un ser luminoso, conductor de almas como un nuevo Hermes Psicopompos, mensajero del más allá.

Para los miembros de la Tercera Orden franciscana de Ozumba, a cuya costa se erigió el retablo, el vínculo de san Francisco con el más allá era un asunto fundamental debido a que, según la tradición, tenía el don para liberar del purgatorio las almas de los miembros de sus tres órdenes.

Fig. 19. *Aparición de san Francisco*, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 90 x 163. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Los terciarios de Ozumba regularmente celebraban misas de cuerda y cuando morían eran sepultados con mortaja franciscana para que en el purgatorio, el santo los pudiera reconocer y rescatar con su salvífico cordón. En este contexto el santo de Asís no era solamente un intercesor, sino un liberador, como ilustraron Antonio y Manuel de Arellano en el *Retablo de ánimas* (Fig. 75) que pintaron para la nave central de la iglesia.

El Papa, vestido de pontifical, con camauro en la cabeza, observa con pasmo la aparición, y después de levantar el sayo para comprobar mediante la inspección de los estigmas la identidad del aparecido, con el brazo flexionado *iure in pectore*, dio fe de la presencia del santo, con su cuerpo incorrupto, de la misma manera que Santo Tomás acreditó la presencia de Jesucristo entre los apóstoles, metiendo sus dedos en la llaga del costado.³⁰

³⁰ Francisco de Asís murió en 1226 e inmediatamente se comenzaron a difundir escritos sobre su vida; uno de los más antiguos es el de Thomas de Celano, *La vida primera*, realizada por orden del papa Gregorio IX, quien en el año 1229 autorizó su distribución. La vida segunda, también de Celano, publicada casi dos décadas después, reavivó el interés por las intenciones del santo acerca la vida de la orden, pero como Francisco seguía siendo “Regla viva”, cada uno lo seguía a su manera, de ahí la necesidad de establecer una interpretación oficial y única de la vida y el pensamiento del fundador. Fue por eso que el capítulo general de 1260 encargó a san Buenaventura la elaboración de una biografía definitiva que pudiera suplir a los escritos

El Concilio de Trento (1563-1564) puede considerarse un parteaguas para las representaciones del santo de Asís.³¹ Antes de esta época, las imágenes se relacionaban con los escritos de san Buenaventura convertidos en la hagiografía autorizada del santo, los ciclos iconográficos describían las etapas de su vida, los hechos más importantes y los milagros comprobados; el arquetipo de esas representaciones puede reconocerse en el ciclo de 28 frescos que pintó Giotto para la basílica de Asís.³² Los ciclos postridentinos ponen el acento sobre los valores de la vida cristiana, la penitencia y la oración, e intentan fortalecer las similitudes entre Francisco y Jesucristo. La “Aparición del cuerpo incorrupto de san Francisco sobre su cripta” no aparece mencionado en fuentes anteriores al concilio de Trento,³³ por tanto es un tópico postridentino y fue ampliamente representado en la iconografía europea y en la novohispana.

De acuerdo a varias narraciones el Papa Nicolás V se trasladó a Asís para visitar la tumba seráfica, pero el guardián, temeroso de que el ilustre visitante se llevase los restos del santo a Roma, obstaculizó la visita. Finalmente, mediando algunos trámites, acordaron el ingreso a la cripta y cuando abrieron las puertas, un aroma perfumado salió al encuentro. El primero que entró fue el Papa, quien pudo ver al santo de pie, con los ojos abiertos elevados hacia el cielo y las manos cruzadas delante de su pecho. Conmovido se arrojó al suelo entre sollozos; los presentes pudieron verificar que de las llagas aun emanaba sangre fresca. A pesar de los años transcurridos el cuerpo del santo se mantenía incorrupto en la cripta, de pie y con la mirada hacia el cielo, con los estigmas sangrantes, mientras celestiales fragancias emanaban del cuerpo.

En la mayoría de las pinturas novohispanas con esta temática, la escena se simplificó concentrando la atención en el cuerpo del santo ubicado al centro de la composición, rodeado por algunos personajes, acorde a las recomendaciones de Francisco Pacheco.³⁴ Pero hay un elemento en la pintura de Arellano que se desvincula por completo de las pinturas y de las narraciones anteriores: la intromisión de Santo Domingo de Guzmán. En *Instrucción de los Terceros Hijos de N. P. San Francisco*, de Juan Rodríguez Sobarco, publicada en 1655, san Francisco y Santo Domingo son equiparados con los hermanos Jacob y Esaú (Gen., 25, 19-27); menciona el autor que sus “religiones” a veces chocaban en el discurso, pero sus voluntades siempre estaban hermanadas.³⁵ De acuerdo al texto Jacob, el hermano menor, es como San Francisco, cuya religión es de los menores y es menos antigua que la de Santo Domingo.

difundidos hasta el momento y a la tradición oral. En 1263 se presentó ante el Capítulo la Leyenda mayor y en 1266 se le dio carácter oficial, se impuso su obediencia a todos los religiosos y se ordenó la destrucción de todas las biografías anteriores. Varias obras aparecieron después, como las conocidas *Floreillas de San Francisco*, hacia mediados del siglo XIV.

31 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos A-F, Tomo 2, Vol.III (España, Edic. del Serbal, 1997), 547.

32 Las imágenes del ciclo de Giotto se pueden observar online en alta resolución en Directorio Franciscano:

<http://www.franciscanos.org/buenaventura>

33 Una de las obras capitales del periodo fue la de Luca Waddingo Hiberno, *Annales Minorum seu Trium ordinum*, historia de la orden franciscana en ocho volúmenes, publicados entre 1625 y 1654. También merece mención el *Epilogo de la vida, muerte y milagros del serafín llagado y singularísimo patriarca San Francisco*, escrita por Iván de Soria en 1649 y la *Crónica seráfica y vida del glorioso patriarca San Francisco y sus primeros discípulos*, cuatro volúmenes impresos entre 1682 y 1698, de Damián Cornejo.

34 Pacheco, *El arte de la pintura*, 697-700.

35 Juan Rodríguez de Sobarco, *Instrucción de los Terceros Hijos de N. P. San Francisco*, 20.

Otra referencia se encuentra en el *Sermón de los Gloriosísimos Patriarcas San Francisco y Santo Domingo, predicado en la Fiesta del seráfico Padre San Francisco, celebrada en su convento de Oaxaca*.³⁶ El sermón publicado en Puebla, en 1694, es de la pluma de Antonio de Torres y da una referencia precisa sobre la escena en cuestión.³⁷ El texto se centra en la predicación de las glorias de los dos patriarcas, refiriéndose a ellos con estas expresiones:

ya las dos lumbreras de la Iglesia, ya las columnas del Templo, ya los Seraphines del trono; ya los dos pechos de la Yglesia, fus dos manos, fus dos ojos, fus dos brazos [...]

Y los labios de la Iglesia Francisco y Domingo, unidos fon entre fi, y en fus Religiones tan unidos, tan hermosos, tan conformes, tan iguales, que unidos en vinculo de amor fon una cofa mifma [...] Los labios predicadores han de eftar unidos como amigos, confederados como hermanos [...].

Por effo en Asís; donde efa intacto el virgíneo cuerpo de Francifco, efa enfrente otro cuerpo con figura y traxe de San Domingo; como teftifica el Pontifice Nicolao, como teftigo de vifta: dando a entender la fombra de Domingo: que aunque efa en Bolonia fu virgíneo cadáver, no permite fu amor, ni despues de muerto dividirfe.³⁸

La pintura de Arellano es una cita textual del sermón, que seguramente deriva de algún texto que el fraile conocía, en el que se alude al propio Papa Nicolás (Nicolao) testificando la presencia de Santo Domingo en la cripta de Asís. La hermandad entre estos dos fundadores queda patente en escritos europeos, sin embargo no he localizado pinturas europeas de este pasaje en las que se incluya al santo dominico, por lo que sugiero que la representación tiene un carácter local.

³⁶ Antonio de Torres, *Sermón de los Gloriosísimos Patriarcas San Francisco y Santo Domingo, Predicado en la Fiesta del Seraphico Pdre. San Francisco celebrado en su convento de Oaxaca* (Puebla: Imprenta de Diego Fernández de León, 1694), f.163 r.

³⁷ Agradezco a Paula Mues Orts la noticia sobre la existencia de este sermón, y a Karina Flores la localización y transcripción.

³⁸ Antonio de Torres, *Sermón de los Gloriosísimos Patriarcas*, f.180.



San Luis rey de Francia

La nube como presencia de Dios anunciada en el libro del Éxodo (XIV, 22) invade la cámara áulica de Luis IX, Rey de Francia (Fig.100). El monarca revestido con corona real, capa de púrpura y armiño, gorguera y grebas, viste el hábito corto de los terciarios franciscanos, ceñido a la cintura mediante un cordón de tres nudos que recuerda los tres votos de la orden de los hermanos menores. San Luis encarna una metáfora, es un gran rey vestido de mínimo, igual que Jesucristo, quien siendo rey, vivió como el más humilde de los hombres.

En respuesta al llamado que Inocencio IV lanzó a los gobernantes desde el Concilio de Lion, san Luis preparó una nueva cruzada para recuperar los santos lugares. La Virgen María emerge en un desgarrar de cielo, ya no como nubecilla pàrvula sino como *socia belli*, igual que Atenea.

Fig. 20. *Aparición de san Francisco*, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 90 x 163. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Sostiene en brazos al Niño Dios y mira con melancolía la corona de espinas y los clavos como signos premonitorios de los futuros dolores que padecerá su hijo. La Virgen no solo legitimaba la Santa cruzada, sino que se asociaba con la empresa, san Luis la llevaba grabada en oro sobre su pecho cuando en el año de 1248 partió de Marsella con un ejército de más de cuarenta mil hombres, en un viaje del que regresarían sus propios restos convertidos en reliquia. Hierofanía y regiofanía³⁹ confluyen en la misma escena reforzando el vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo invisible y lo visible, entre la empresa terrenal y el patrocinio divino.

Las juras reales en la Nueva España fueron un medio de legitimación y propaganda del poder real, pero al mismo tiempo constituyeron un mecanismo cohesionador que reforzaba las redes de poder desde el centro (la península) hacia la periferia.⁴⁰ El objetivo de estos actos multitudinarios y parafernales era conminar al pueblo a una lealtad juramentada públicamente;

³⁹ Agradezco esta observación a Jaime Cuadriello, en el Seminario de Análisis de la Imagen y el discurso, UNAM, 2014.

⁴⁰ Salvador Cárdenas Gutiérrez, "La imagen del rey en las juras reales de la Nueva España (1556-1814)", *Formas de gobierno en México. Poder político y actores sociales a través del tiempo*, Vol.I, ed. Víctor Gayol (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012), 81-120.

la ceremonia estuvo presente en la vida virreinal a lo largo de tres siglos, durante los que se generaron imágenes de gran contenido simbólico.⁴¹ Durante los años de vida de los Arellano se registraron dos juras reales en la Nueva España: la de Carlos II en 1666 y la de Felipe V en 1701. La victoria del rey Borbón, acaecida en diciembre de 1710, sirvió para reafirmar su reinado y el hecho se celebró en sus dominios con sermones, panegíricos y verbenas. Entre 1711 y 1712 se reimprimieron sermones y relaciones de juras hechas en México en 1701, mientras que la Real y Pontificia Universidad de México celebró un triduo de festividades en 1712.⁴² El interesante relato narra que en la puerta principal de la Universidad se colocó una imagen de Minerva, mientras que en uno de los atrios del edificio se colocaron tres retratos: el del rey de Felipe V, el de Luís XIV, su abuelo, y el del Delfín de Francia, su padre. La aclamación terminaba con una imbricación de dinastías que a todas luces buscaba legitimar al nuevo monarca Borbón, vinculándolo con san Luis de Francia y con san Fernando de Castilla. “El triunfo de las católicas armas”, como reza el título del triduo, anunciaba la asociación casi natural de la imagen de Felipe V, “el animoso”, con la de san Luis, el rey cruzado; en ese panorama también resultaban obvias las menciones a Minerva y su vínculo simbólico con la Virgen María como *socia belli*, de igual manera que en la imagen que estamos analizando.

La inclusión de *San Luis* en un retablo dedicado a los terciarios no es extraña, puesto que el santo profesó la Orden tercera del seráfico padre de Asís, sin embargo considero que en esos años – alrededor de 1718 – la imagen también cumplía un rol político de legitimación del poder del primer monarca francés.

La aparición... recuerda que la vida no concluye con la muerte carnal, asunto que atestigua el propio santo de Asís al presentarse con sustancia matérica; en ese momento su cuerpo se convierte en reliquia. Por su parte, al recuperar las más preciadas reliquias de la pasión de Cristo, san Luis se yergue como príncipe de la cristiandad. La reliquia es el elemento vinculante entre ambas pinturas. Las obras comparten el mismo formato y partido compositivo; los personajes principales están en el centro con la línea de horizonte a la altura de los tobillos, forzando un ángulo de visión contrapicado que obliga al espectador a elevar la mirada. Los personajes están resueltos con rasgos sutiles en el rostro y con pinceladas sueltas que en conjunto transmiten una sensación de serenidad. Predominan tonos pasteles (Fig. 21), con bajo índice de saturación debido a la adición de blanco y de cargas inertes; el único tono saturado que se utiliza en esas pinturas es el rojo, lo que deja patente que un nuevo gusto se estaba instalado en la sensibilidad novohispana.

41 Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La imagen del rey”, 87.

42 Baltasar de Alcocer y Sariñana, *Festivo triduo, debida aclamación a los gloriosos triunfos de las católicas Armas de nuestro invicto rey de las Españas, del Monarca supremo de las Indias, el Señor Don Felipe V (que Dios guarde), debidamente vencedor en los campos de Villaviciosa contra la opuesta liga, que celebró la Mexicana Atenas con su rector y claustro, y consagra a dicha Real Magestad como su patrón y señor*, apud. Cárdenas Gutiérrez, “La imagen del rey”, 114.



Fig. 21. Aparición de san Francisco. Detalles.

6.2.3 Ciclo pictórico de la sacristía de la iglesia de la Visitación de Tepepan

En el año 1721, Manuel de Arellano realizó el programa pictórico completo de la sacristía de la iglesia de la Visitación de Tepepan, que igual que el convento franciscano del que formaba parte, se ubicaba en la cima de un cerro, tal como revela su toponimia.⁴³ Según noticias de Agustín de Vetancurt, durante los últimos años del siglo XVII, tres religiosos con autoridad del ministro de Xochimilco, administraban a trescientas personas, entre los que solamente doce eran españoles y tenían haciendas de labores en las que se sembraba trigo y maíz; en palabras del cronista el convento estaba nuevo, contaba con claustros y celdas, y la iglesia estaba en mejor forma que antes.⁴⁴ Ya entrado el siglo XVIII Francisco de Florencia alabó la amenidad del poblado, especialmente en época estival, la iglesia construida con limosnas de los devotos y favorecidos, estaba entre las mejores de México; por su parte el convento contaba con muy buenas celdas por eso los reverendos padres, comisarios y provinciales, solían retirarse a vivir a este convento.⁴⁵

La ampliación del convento y de la iglesia, que incluyó la construcción de la sacristía y del camarín de la Virgen, data de la penúltima década del siglo XVII; en 1683 se reservó a los naturales de los pueblos de Tepepan, Xochicalco y Xocalco (estos dos últimos eran visitas de Tepepan) de la paga de todo tributo durante dos años debido a la reedificación de su iglesia.⁴⁶ La sacristía está ubicada al norte del presbiterio y se comunica con este mediante una puerta; su planta es rectangular y presenta arcos torales en los muros norte y sur, y arcos formeros en los muros oriente y poniente. La estancia se ilumina a través de dos ventanas con derrames hacia el interior y el exterior, ubicadas en el muro oriente.⁴⁷ Alrededor de veinte años después de la conclusión de la obras de ampliación, se concretó la realización de seis lienzos de diferentes formatos y tamaños para la sacristía; Manuel de Arellano diseñó el programa pictórico de tal manera que cada obra se adaptara exactamente al espacio arquitectónico, de donde derivó la multiplicidad de formatos y tamaños de las pinturas.

El tema es pasionario y sacramental, por tanto está en consonancia con la función del recinto que sería empleado por los sacerdotes justo en los momentos previos a la celebración eucarística. La pasión de Cristo fue narrada en la biblia canónica por los cuatro evangelistas, aunque muchos detalles empleados en las representaciones pictóricas derivan de textos apócrifos. El ciclo inicia con la representación de la Última cena; según Schenone los artistas coloniales imbuidos del espíritu contrarreformista, tuvieron la predilección por representar este episodio en el momento de la institución de la Eucaristía, momento que afirmaba la presencia real de Cristo en la Hostia, desplazando los dos tiempos tradicionalmente más protagónicos de la iconografía occidental: el

43 *Tepepan*: sobre el cerro.

44 Agustín de Vetancurt, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*, 86.

45 Francisco Florencia, *Zodiaco mariano* (México: Imprenta Real y Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755), 126-127.

46 AGN, Real Audiencia, Indios, Cont. 15, Vol. 26, Exp. 196. 7 de abril de 1683.

47 Las pinturas de la sacristía fueron consignadas por Toussaint, *Pintura colonial en México*, 145. Un trabajo más completo corresponde a Rosa María Uribe, *Tepepan, arte e historia*.

anuncio de la traición de Judas y la comunión de los apóstoles.⁴⁸ Teniendo en cuenta lo anterior, la obra de Arellano es atípica en el ámbito virreinal.



Fig. 22. *Comunión de los apóstoles*, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 500 x 400 cm. Iglesia de la Visitación. Tepepan. Foto: AFMT, IIE-UNAM.

Esta pintura está localizada en el muro sur, colindante con el presbiterio de la iglesia. La descripción de Arellano es bastante particular, ya que sigue el relato que realizó sor María de Ágreda en *La Mística Ciudad de Dios*. Para comprender cabalmente la representación es necesario remontarse al momento en el que Jesús se despidió de su madre en Betania; María, sabiendo lo que sucedería la noche siguiente, solicitó a su hijo que la hiciera partícipe del sacramento de su cuerpo y sangre.⁴⁹ La noche siguiente, la santa Virgen desde su retiro contemplaba cuanto sucedía en el cenáculo; así vio como Enoc y Elías, padres de las leyes terrenales, fueron llevados hasta allí por ángeles, ya que el mismo Cristo quiso hacerlos partícipes de cuanto iba a suceder; también pudo ver la aparición del Padre Eterno y del Espíritu Santo.

48 Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina: Fundación tarea, 1998), 169 s.s.

49 Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, Segunda parte, 403.

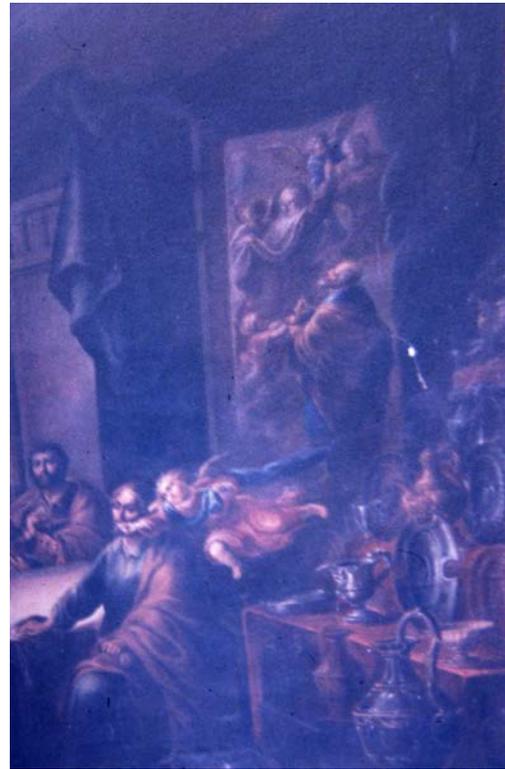


Fig. 23. Izquierda. *Comunion de Maria*. Fig. 24. Derecha. *Pedro dando la comunión a Enoch y Elías*. AFMT, IIE-UNAM.

Según el relato agrediano, una vez que todos estuvieron congregados, Jesús instituyó los sacramentos: el bautismo como puerta de entrada a la nueva Iglesia que se estaba fundando; la confirmación de la fe; la penitencia, atendiendo a la debilidad humana; la unción extrema; instituyó también el orden sagrado del sacerdocio y el matrimonio que legitimaba el vínculo natural de las personas.

Cuando llegó el momento de la consagración del cuerpo y sangre, María, que seguía contemplando desde su retiro, se postró en el suelo; atendiendo al ruego del día anterior, Jesús entregó una parte de las sagradas especies al arcángel Gabriel para que se las llevara a la Virgen (Fig. 23), de tal manera que en el acto de la comunión el Santísimo Sacramento quedara depositado en su pecho como legítimo sagrario y tabernáculo.⁵⁰ Esta escena quedó plasmada hacia el lado izquierdo del cuadro. Después Jesús repartió su cuerpo sacramentado a los apóstoles y les ordenó que hicieran lo mismo entre ellos como puede observarse en la escena principal; enseguida ordenó a san Pedro que tomara una parte de las especies consagradas para dar la comunión a Enoch y Elías (Fig. 24), así los antiguos patriarcas y profetas también serían partícipes del nuevo misterio de la redención. En el primer plano un ángel parece estar ofreciendo la comunión a Judas, sin embargo lo que se representa es otra cosa. De acuerdo al relato agrediano Judas decidió no consumir el cuerpo y sangre de Cristo, sino que ocultarlos para llevarlos luego a los fariseos

⁵⁰ Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, 420.

como una prueba más en contra del maestro; María que en su profunda sabiduría todo lo veía, envió a sus ángeles para que sucesivamente le sacaran al traidor de la boca el pan y el vino consagrado, suceso que también plasmó Manuel de Arellano.⁵¹

El episodio principal se desarrolla alrededor de una mesa rectangular cubierta por un mantel blanco; el servicio ya había sido recogido cuando desde el centro Cristo presidió el sacramento de la eucaristía, sosteniendo la hostia sobre el cáliz dorado. La escena está enmarcada por un intento de arquitectura clasicista, de deficiente perspectiva, pero bien aprovechada para destacar el tema central y añadir en los flancos las dos escenas complementarias: la comunión de María y la de los profetas veterotestamentarios. Hacia el lado derecho se observa un soberbio servicio de plata dispuesto a la usanza de las casas principales del virreinato; la jofaina y el platón utilizados para el lavatorio de los pies se acomodaron en ese sitio con todo el decoro que requería la ocasión. El candelabro de plata suspendido sobre la mesa hace juego con los demás implementos argentíferos y es similar al que aparece en el grabado de Crispin de Passe (*ca.* 1505-1670).



Fig. 25. *La última cena*, Crispin van de Passe, Rijksmuseum, Amsterdam.

Según Benito Navarrete las imágenes grabadas por el holandés Crispin van De Passe tuvieron amplia distribución en los obradores sevillanos del siglo XVII y su arribo al Nuevo Mundo puede constatarse en la serie *Angelorum Icones* que se conserva en la ciudad de Lima, en el monasterio de la Concepción, realizada en un obrador andaluz.⁵² Aunque el candelabro es idéntico en la pintura de Arellano y en el grabado de De Passe (Fig. 25), el resto es diferente: Arellano abrió la composición para adaptarla a un formato apaisado, movió a san Pedro hacia la derecha de Cristo y aprovechó el gesto para convertirlo en sacerdote al momento de ofrecer la hostia consagrada a uno de sus compañeros, además colocó a Judas de perfil y aprovechó la posición para evidenciar el momento en el que el ángel le robaba de la boca las sagradas especies.

51 Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, 421.

52 Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII*, 244.

El cortinaje azul, a manera de dosel flotante, divide la composición para dar lugar a la aparición del Padre Eterno entre nubes, rodeado de pequeños ángeles, que junto con la paloma forma una Santísima trinidad. La pintura de Arellano tiene profundidad, aunque la perspectiva no es técnicamente correcta, logró un adecuado efecto de conjunto. El oscurecimiento del barniz no permite apreciar correctamente los valores cromáticos, sin embargo se alcanza a percibir una paleta reducida, en la que protagonizan los rojos y azules, como si fueran un *leitmotiv* que aporta coherencia visual a todas las pinturas de la serie. La figura de san Pedro es bastante similar a otras representaciones del mismo santo realizadas por los Arellano, su perfil está construido con una sombra fuerte en el perfil izquierdo, tipología bastante característica del obrador.

Como puede notarse en la imagen, Manuel de Arellano siguió el relato de sor María de Ágreda hasta en los mínimos detalles; a diferencia de otros relatos, la religiosa ubicó en este momento la institución de los siete sacramentos, temática que resulta completamente pertinente para una sacristía, sitio en el cual los sacerdotes se preparan espiritualmente para impartirlos en la comunidad, siguiendo el ejemplo de Cristo, por tanto la rememoración inicia en este espacio, antes de que el sacerdote ingrese al presbiterio. Por otra parte es sabido que los franciscanos tuvieron especial predilección por los textos agredianos, de ahí que resulta coherente que el programa iconográfico de su sacristía se apegara a dicha fuente. Existe una pintura semejante a esta en el convento de Guadalupe, Zacatecas, firmada por Antonio de Torres; a diferencia de Arellano, Torres se concentró en la institución de la eucaristía, añadió también las escenas complementarias de la comunión de María y de Enoc, además de una cartela donde consignó una leyenda procedente del texto de sor María de Jesús de Ágreda, pero obvió la traición de judas y la comunión de los demás apóstoles.

Gracias a una leyenda ubicada en la zona inferior del lienzo, sabemos que la obra fue pintada A *DEBOCION DEL LIC D MANUEL MORENO (sic.)*. El bachiller Manuel Moreno de Zúñiga fue presbítero domiciliario del arzobispado de México; en el año de 1701 fue fiador para la realización de la sillería de coro de la iglesia de San Agustín de la Ciudad de México.⁵³ Desafortunadamente nada más se sabe sobre este personaje, solamente que tuvo alguna vinculación con los agustinos que en 1696 le encargaron la realización de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Agustín Meztitlan al maestro Nicolás Rodríguez Juárez,⁵⁴ y en el año 1718 le encargaron a Manuel de Arellano la realización de un colateral para esa misma iglesia.

En el muro oriente se representó el momento en el que Jesús lavó los pies al apóstol san Pedro (Fig. 26). Se trata de una pintura de pequeñas dimensiones, de base recta y desarrollo en forma de arco de medio punto rebajado. Jesús está de rodillas frente a san Pedro, mientras un ángel sostiene la jofaina de plata.

⁵³ "Documentos para la historia de la escultura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen V, No. 17, (1949), 57-59.

⁵⁴ "Documentos para la historia de la escultura en México", 55-56.

Los demás apóstoles están formando un arco por detrás de los dos personajes principales; la escena es sombría, de fuertes contrastes lumínicos. En ese mismo muro y con idéntico formato que el anterior, se pintó la escena *Jesús recoge sus vestiduras* (Fig. 27); según el relato agrediano, mientras estaban azotando los soldados el cuerpo desnudo de Jesús, otro escondió sus vestiduras de manera que el ajusticiado no pudiera encontrarlas. María envió entonces a sus ángeles para que colocaran las prendas en un sitio donde el Salvador pudiera hallarlas.⁵⁵



Fig. 26. *El lavatorio de los pies*, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 210 x 60 cm. Foto: AFMT, IIE-UNAM.



Fig. 27. *Jesús recoge sus vestiduras*, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 210 x 60 cm Foto: AFMT, IIE-UNAM.



Fig. 28. *Jesús recoge sus vestiduras*. Philips Galle, Rijksmuseum, Amsterdam.

De acuerdo a Schenone hubo dos modelos para representar esta escena, uno en el que Jesús está de pie, mientras que en el otro aparece de rodillas en el suelo;⁵⁶ la pintura de Arellano corresponde al segundo modelo, Jesús doliente busca sus ropas en el suelo, el añadido del grupo de ángeles enviado por su madre para socorrerlo deriva del relato agrediano.

⁵⁵ Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, 480.

⁵⁶ Schenone, *Jesucristo*, 228.

Esta composición está relacionada con el grabado de Philips Galle (Fig. 28). Como ya señaló Benito Navarrete en su estudio de fuentes grabadas para la pintura andaluza del siglo XVII, los grabados de Philippe Galle tuvieron amplia difusión en Europa gracias a su propia casa editorial y a su relación con Cristóbal Plantino.⁵⁷ Los pintores no siempre tomaban como modelo las estampas completas, en el caso de Galle los fondos arquitectónicos así como los detalles relacionados con la indumentaria oriental, turbantes, borlas, además de los pliegues sugeridos en los paños, fueron aspectos bien aprovechados por los artistas. Pero la cita es más directa en *Jesús recogiendo sus vestiduras*; ya Emil Mâle, secundado por Schenone, hizo referencia a la estampa de Cornelis Galle basada en un dibujo de Diepeenbeeck (Fig. 28), que representa esta escena, que podría considerarse cabeza de serie de numerosas pinturas americanas, especialmente frecuentes en la región andina.⁵⁸ El mismo tema fue representado por Murillo (Fig. 29) y el sevillano también incluyó a un par de ángeles en la composición; las representaciones escultóricas de esta escena fueron muy abundantes en España.



Fig. 29. *Christ after the flagellation*, Bartolomé Esteban Murillo, Museum of Fine Arts Boston.

⁵⁷ Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII*, 229-237.

⁵⁸ Schenone, *Jesucristo*, 228.



Fig. 30. *Presentación de Jesús ante el pueblo*. Fragmento. Manuel de Arellano, óleo sobre tela. Foto: AFMT, IIE-UNAM.

La siguiente pintura del ciclo es la *Presentación de Jesús ante el pueblo* (Fig.30), también llamada *Ecce Homo* debido a la frase que pronunció Poncio Pilato al presentar al ajusticiado: “Este es el hombre”.



Fig. 31. *Presentación de Jesús ante el pueblo*. Hieronymus Wierix, Rijksmuseum, Amsterdam.

La obra se desarrolla en dos niveles, el superior corresponde al balcón de Pilato donde Jesús, atado de manos y coronado de espinas, mira serenamente hacia la multitud, rodeado por soldados de brillante armadura. Los rasgos del cuerpo y la musculatura de los personajes están correctamente modelados, la luz proviene del ángulo superior derecho, como en la mayoría de las obras de los Arellano, generando zonas altamente luminosas en los rostros y piernas de los personajes; la construcción anatómica tiene deficiencias, las cabezas son pequeñas, pero aun así el efecto de conjunto es consistente.

El rostro de Pilatos está trabajado con gran detalle, el artista lo dotó de carácter expresivo, acentuado por el gesto de la mano con la que señala a Jesús. Los turbantes así como la vestimenta de los soldados se trabajaron con destreza técnica, logrando distinguir las texturas de los diferentes materiales, como las telas y los metales.

La composición de Arellano tiene semejanzas con el grabado de Hieronymus Wierix (Fig. 31) en aspectos como el entorno arquitectónico, la ubicación de Jesús y especialmente en las aristas vivas de la base del balcón, cuyo vértice en la pintura de Arellano, termina apuntando hacia el observador, gracias a ello la escena parece salir del cuadro.

El lienzo es mixtilíneo, su forma se adaptó perfectamente a la zona de la pared en la que sería empotrado, salvando el vano de la puerta, de ahí su forma de escuadra (Fig. 32). Para la escena superior Manuel aprovechó el arco de medio punto arquitectónico, cuyo arranque contorneó el perfil del remate de los capiteles; la parte derecha se proyectó hacia abajo, hasta el antepecho, en forma rectangular, allí se ubicó a la multitud bulliciosa, mientras que en el fondo se desplegó un entorno arquitectónico cerrado en la parte superior por un nuboso celaje. La pintura está rodeada por un marco falso, dorado, pintado sobre el lienzo, que simula la presencia de un marco de madera estofada.

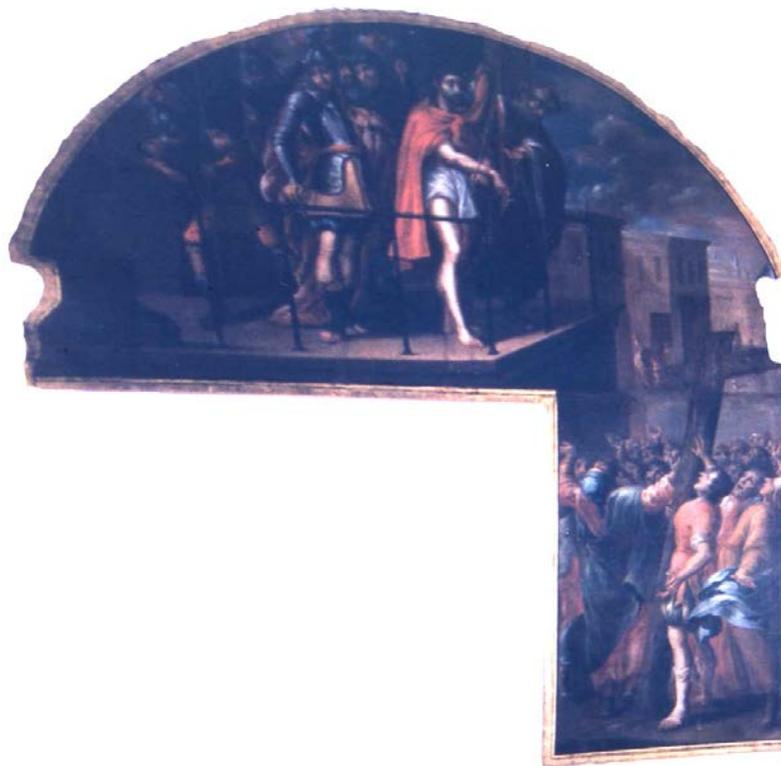


Fig.32. *Presentación de Jesús ante el pueblo*. Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 325 x 290 cm. Foto:AFMT, IIE-UNAM.



Fig. 33. Encuentro de Jesús con su madre, Manuel de Arellano, óleo sobre tela, 200 x 225 cm. Foto: AFMT, IIE-UNAM.



Encuentro de Jesús con su madre (Fig. 33), ubicado en el muro poniente, tiene también un formato mixtilíneo que le permitió adaptarse a la arquitectura; los largueros del bastidor siguen los perfiles de las pilastras y capiteles que flanquean el espacio que ocupa. De acuerdo a la narración de la monja de Ágreda, María pidió al todo poderoso que le permitiera estar a los pies de la cruz, entonces siguió a la multitud camino al Gólgota, atravesó el tropel hasta que se halló frente a su hijo, quien caminaba desfigurado bajo el peso de su cruz, ninguno de los dos emitió palabra, pero se comunicaron con la voz del corazón.⁵⁹

Fig. 34. Encuentro de Jesús con su madre. Crispin van Passe, Rijksmuseum, Amsterdam.

59 Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, 490.

Manuel de Arellano pintó a Jesús de pie, como aparece en la serie realizada por el grabador holandés Crispin van de Passe (Fig. 34). María está de rodillas con los brazos extendidos hacia él, detrás de ella María Magdalena sostiene entre sus manos el unguento que le ofrecerá a Cristo y san Juan observa turbado. Desde el fondo Caifás y Pilato observan el encuentro, mientras un cachorro juguetea entre las piernas de los soldados. La iluminación cenital se derrama sobre los rostros y manos de Jesús y María, destacando la tonalidad clara de las encarnaciones que contrastan con las de los personajes del fondo, que son más oscuras y cálidas; con este recurso el pintor logró establecer un momento de intimidad para la comunicación mental descrita por María de Ágreda. La escena tiene profundidad, esta se consiguió mediante la dosificación de la luz que es mayor en el primer plano y va disminuyendo hacia el fondo; la propia arquitectura favorece la sensación de lejanía debido a que el espesor de las pilastras y el intradós del arco de medio punto crearon una especie de nicho para la pintura. La anatomía de los torsos y piernas desnudos es vigorosa y se modeló con tonos cálidos, cafés y sombras muy pronunciadas, dando como resultado un conjunto de gran dinamismo.

El calvario (Fig. 35), ubicado en el muro norte cierra el ciclo. En la escena aparece Jesucristo crucificado al centro, con la mirada fija hacia el cielo lleno de querubines. A los lados están Dimas y Gestas amarrados a sus cruces en forma de Tao, con las piernas tensas y semiflexionadas, rodeados los tres por un grupo nutrido de angelitos. De pie frente a las cruces están María con el puñal clavado en el pecho, Juan y la Magdalena. Al fondo se aprecian apenas los rasgos de la ciudad. La figura de san Juan es similar a la de un grabado de Jacques Callot sobre composición de Sadeler (Fig. 36); la de María Magdalena es similar a la de Sadeler sobre composición de Marten de Vos (Fig. 37). Los cuerpos de Dimas y Gestas, con las piernas flexionadas y tensas, también aparecen en varios grabados, entre ellos el de la serie de Crispin van de Passe (Fig. 38) que probablemente Manuel conocía, ya que varios detalles de los impresos aparecen en sus pinturas.

La imagen del crucificado es llamativa, puesto que dirige su mirada al cielo en un ángulo muy forzado, con expresión suplicante, lo que indica el momento previo al deceso, en el que pronunció su entrega al padre. El crucificado guarda relación con el grabado de Adriaen Lommelin sobre composición de Abraham Diepeenbeeck (Fig. 39) y con la pintura de Antoni Van Dyck grabada en reiteradas ocasiones. Sin embargo la expresión de éxtasis es más cercana a la del crucificado de Sebastián López de Arteaga, ubicada en el Museo Nacional de Arte, lo mismo que la posición de los brazos y las palmas de las manos. El tono de la pintura está próximo a las representaciones de Charles Le Brun que fueron grabadas hacia finales del siglo XVII, más intimistas, con un lenguaje neoclásico y también muestran el rostro del crucificado mirando hacia las alturas igual que en esta pintura.



Fig. 35. *Calvario*, Manuel de Arellano, Tóleo sobre tela, 400 x 500 cm. Foto: AFMT, IIE-UNAM.



Fig. 36. Izquierda. *Calvario*. Grabado de Sadeler sobre composición de Marten de Vos, Rijksmuseum, Amsterdam.
 Fig. 37. Derecha. *Calvario*. Grabado de Jacques Callot sobre composición de Sadeler, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 38. Izquierda. Calvario. Crispin van De Passe, Rijksmuseum, Amsterdam.

Fig. 39. Derecha. Calvario. Adriaen Lommelin after Abraham Diepeenbeck, Rijksmuseum, Amsterdam.

Cada pintura de Arellano sugiere un momento de meditación, quizá en el fondo se relacionaban con una especie de “composición de lugar”, primer paso de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola en el que se trataba de evocar los espacios de la manera más vívida posible y las acciones acontecidas en ellos, para iniciar el proceso de contemplación.⁶⁰

Según el padre Florencia, la noble imagen de la Virgen de los Remedios venerada en la iglesia de Tepepan fue labrada en una piedra seleccionada por fray Pedro de Gante, quien mandó hacer una copia de la milagrosa imagen original.⁶¹ Esta Virgen pétreo permaneció por mucho tiempo en el convento de San José, de México, hasta que fue trasladada por los indios a Xochimilco y posteriormente a Tepepan. El ciclo pictórico de la sacristía es pasionario, no obstante Manuel de Arellano siguió minuciosamente el relato de sor María de Ágreda, quien narró la pasión y muerte de Cristo de acuerdo a las vivencias interiores que la Virgen María le transmitió. La fuente literaria seleccionada aportó un cierto carácter intimista a las pinturas, y además resulta completamente coherente con la vocación mariana del santuario y con la preferencia que los franciscanos tuvieron por el relato agrediano.

⁶⁰ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (Madrid: Imprenta de D.M. de Burgos, 1833).

⁶¹ Florencia, *Zodiaco Mariano*, 126-127.

Esta obra que fue pintada *A DEBOCION DEL SEÑOR CORONEL DN FRANCISCO AGUIRRE GOMENDIO. SE ACABO A 15 DE MARZO DE 1721 (sic)*. El coronel de caballería don Francisco Aguirre y Gomendio, caballero de la orden de Santiago, era asentista de la Real fábrica de pólvora,⁶² que desde la época del virrey Luis Velasco y hasta casi finales del siglo XVIII estuvo ubicada en Chapultepec.⁶³

En la región de Tepepan habían dos haciendas de labores donde se cultivaba trigo y maíz.⁶⁴ Las relaciones de los franciscanos con los hacendados era tensa, puesto que no veían con buenos ojos que los indígenas acudieran a cumplir sus obligaciones con la iglesia; pero la situación era diferente en la hacienda del capitán Domingo Gomendio, donde cesaban las labores a la hora de la misa y de la doctrina, y una vez finalizadas dichas actividades, se pagaba a los indígenas por el trabajo de la semana.⁶⁵ Los Gomendio tenían negocios productivos en la región y formaban parte de esos “devotos favorecidos” mencionados por Florencia, que aportaron recursos para la ampliación de la iglesia a finales del siglo XVII y que evidentemente siguieron beneficiándola durante las siguientes décadas.

En este ciclo se percibe un lenguaje pictórico en tránsito; las perspectivas no siempre son técnicamente correctas, las proporciones anatómicas así como las escalas tampoco, sin embargo logran un conjunto armónico, dinámico y con potencia emotiva; la quietud reinante en series como *El martirio...* de Toluca ya ha quedado atrás. La paleta pictórica se redujo, casi no hay verdes, naranjas ni morados, y a todos los matices se les suma blanco, tierras o cargas inertes, dando como resultado tonalidades con bajo índice de saturación, de aspecto apastelado; los únicos tonos saturados son el rojo y el azul, que a menudo cumplen funciones simbólicas como evocar la pasión de Cristo o la presencia mariana. Por otra parte el protagonismo de la macha ha desplazado la anterior preeminencia de los contornos que se lograban mediante la aplicación de pantallas opacas; la construcción de figuras mediante el uso de veladuras dio como resultado un nuevo registro gráfico. En mi opinión estas pinturas se dirigen hacia lo que se verá plenamente expresado en las décadas siguientes del siglo XVIII, en las obras de José de Ibarra y de Miguel de Cabrera, caracterizadas por una paleta más reducida y apastelada, y por la construcción de escenas dinámicas, de gran intensidad emotiva.

62 AGN, Indiferente virreinal, Caja 3653, Exp. 17, 1720. Según este documento en 1720, un año antes de patrocinar la pintura, Aguirre y Gomendio presentó una denuncia contra el alcalde mayor de Caderita por comerciar pólvora extranjera.

63 Para destacar la importancia la pólvora en Nueva España, basta recordar que se empleaba para tres asuntos fundamentales, la cuestión defensiva, la minería y la fiesta. Para mayor información véase Tibisay Mañá Alvarenga, “Los problemas de la producción de pólvora en Nueva España en el siglo XVIII: La solución propuesta por el ingeniero militar Miguel Constanzó”, *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, Edit. José Luis Peset Reig (España: CSIC, 1989), 45-54. Véase también Covadonga Villar Ortiz, *La renta de la pólvora en Nueva España, 1569-1717* (España: CSIC, 1998).

64 Vetancurt, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*, 86.

65 Índice de Documentos franciscanos de la Biblioteca Nacional, caja 109, Exp. 1505, *Apud*. Uribe, *Tepepan arte e historia*, 31.

6.3 Luz en las sombras: obras pasionarias firmadas por El Mudo Arellano en Jilotepec

Anteriormente se ha mencionado la serie de *La vida de María* de Juan Correa, localizada en el Museo de la ciudad de Antequera, España, publicado por Elisa Vargas Lugo en *Juan Correa, su vida y su obra*.⁶⁶ La serie conformada por doce pinturas contiene dos cuadros firmados por El Mudo Arellano: *La circuncisión* y la *Dormición de la Virgen*. Además de esas obras resguardadas en el recinto antquerano, existe un grupo de tres pinturas de tema pasionario, firmadas por el Mudo Arellano, ubicadas en la iglesia de Jilotepec: *La crucifixión en el Calvario*, *La deposición* y *Cristo yacente en el sepulcro*.

La crucifixión ... es una pintura de formato cuadrado, mide 3.20 x 3.20 m, mientras que las otras dos son rectangulares y miden 3 x 2 m. Las pinturas de Jilotepec se podrían ubicar entre las últimas obras de Manuel de Arellano, en ellas se nota un lenguaje maduro, con gran la confianza en el manejo de una intensidad lumínica que aporta potencia emotiva a sus escenas.

6.3.1 Cristo yacente en el sepulcro

Esta obra conjunta potencia emotiva e intimismo, pero reúne también los recursos plásticos desarrollados a lo largo de las seis décadas de actividad del obrador de los Arellano. La escena corresponde al momento posterior a la crucifixión y muerte de Jesucristo, los cuatro evangelistas narran el entierro de la misma manera: José de Arimatea se presentó ante Pilato y pidió el cuerpo de Jesús para darle sepultura, al recibirlo, con ayuda de Nicodemo lo envolvió en una sábana limpia y lo llevó a un sepulcro nuevo excavado en la roca, después selló la entrada con una pesada roca circular y se marchó. Pero solamente Mateo explica que al día siguiente los sumos sacerdotes y fariseos acudieron también ante Pilato, recordando que el supuesto Mesías prometió resucitar al tercer día, y previendo que sus seguidores pretendieran robar el cuerpo para fingir el suceso, solicitaron que el sepulcro fuera asegurado; el prefecto envió a sus guardias para vigilar el sepulcro durante tres días (Mt.27, 62-66).

En el arte las escenas del descendimiento, la deposición y el llanto sobre el cadáver de Cristo han sido bastante representadas, las dos últimas tienen en común el cuerpo yacente del Mesías; en Jilotepec se representaron tres escenas, *La crucifixión en el Calvario*, *La deposición* y *Cristo yacente en el sepulcro*.

⁶⁶ Vargas Lugo, Juan Correa., Catálogo, Tomo II, 68.

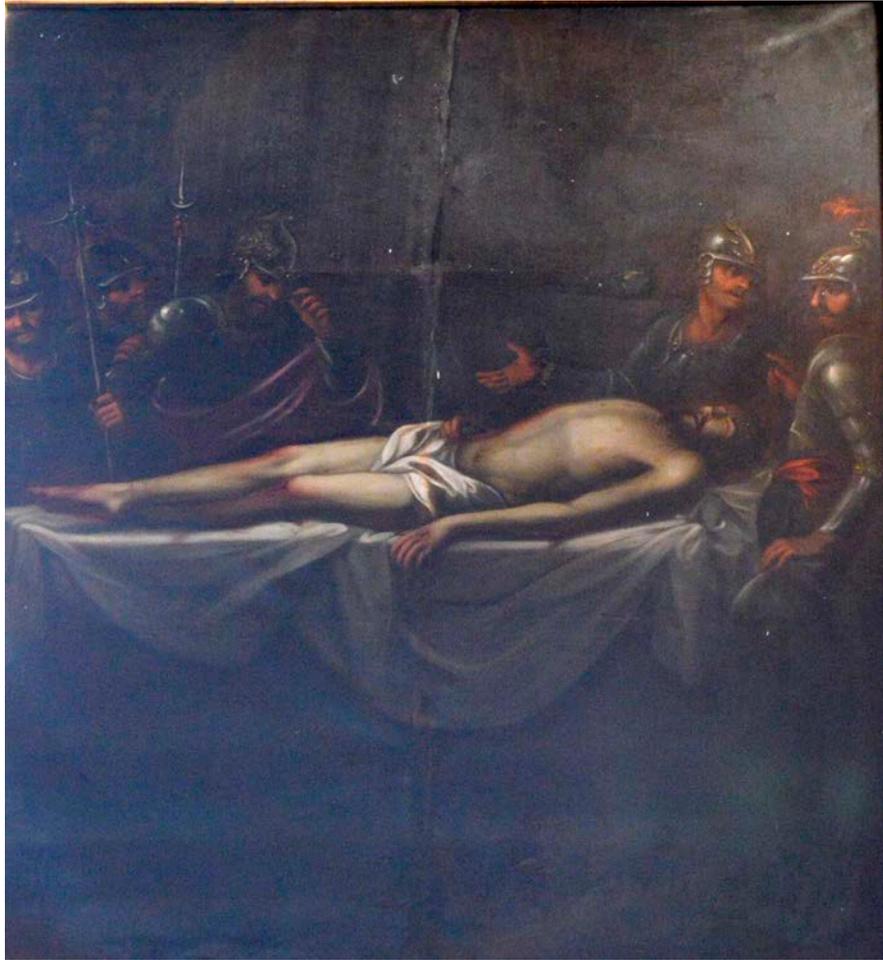


Fig. 40. *Cristo yacente en el sepulcro*, El Mudo Arellano, óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Jilotepec.



Fig. 41. *Cristo muerto*, Paulus Pontius after Abraham Diepenbeek, Rijksmuseum, Amsterdam.

La deposición tuvo lugar en el monte Calvario, donde el cuerpo fue liberado de la cruz y depositado sobre las sábanas, esta escena en cambio se desarrolla en un ambiente oscuro e interior, el cuerpo de Jesús no está colocado sobre el suelo sino que está más elevado, lo que sugiere que se encuentra en el sepulcro; del hecho de que esté rodeado por soldados y no por ángeles, se infiere que se representó el momento en el que Pilato envió a la guardia para verificar que cadáver estuviera en sus sitio.

La pintura (Fig. 40) guarda relación con el grabado de Paulus Pontius sobre composición de Abraham Diepenbeek (Fig. 41) en la posición de los brazos y las manos y en el cruce de las piernas, aunque Arellano trasladó el cuerpo a un ambiente sombrío, en el que Cristo recibe y concentra la iluminación cenital que lo cubre y lo separa de la oscuridad. La fuente de luz también se aprovechó para labrar los pliegues bastante naturalistas de la sábana que cuelga sobre la base pétrea que sostiene al cadáver y su paño de pureza. El plexo solar está demasiado tenso y vital para un cadáver; la cabeza, como es habitual en Antonio y Manuel de Arellano, es pequeña para el cuerpo, y el cuello es inexistente; a pesar de estas deficiencias en la construcción anatómica, la obra en conjunto logra gran impacto.

La cabeza de Jesús es similar a la de *San Andrés* en el Martirio de Toluca, tiene la boca entreabierta, barba oscura y ojos cerrados; en la manera de sombrear el costado izquierdo del rostro y de ubicar las luces en la mejilla izquierda, la punta de la nariz y los párpados superiores, podemos identificar un recurso plástico que permaneció vigente a lo largo del tiempo en el obrador. En los soldados se pueden identificar las cualidades plásticas que afianzó Manuel en las últimas décadas: el efecto metálico de las armaduras, cascos y alabardas se logró empleando un tono gris azulado, esto mismo puede notarse en *Jesús ante pueblo*, de Tepepan; la gestualidad de los soldados y el movimiento de los personajes también son muy característicos de Manuel.

Indudablemente estas obras requieren un estudio más profundo, aparejado al abordaje sistemático de su materialidad. Si bien no podemos aportar mayor evidencia en este momento, la idea de que el autor de esta obra es Manuel de Arellano parece bastante plausible a la luz de la observación de los rasgos formales y de la similitud grafológica existente entre su firma y la de el Mudo Arellano.

La revisión de obras representativas de las seis décadas de trabajo de los Arellano, permiten vislumbrar un trabajo que desembocó en la consolidación de recursos plásticos característicos del obrador. Con estos insumos realizaremos en el siguiente capítulo un acercamiento a la dimensión material, con la finalidad de integrar ambos análisis.

7. El obrador de los Arellano: materialidad y tradición tecnológica

No hay escapatoria: entender un objeto significa transformarlo, sacarlo de su medio natural e insertarlo en un modelo, en una teoría o en un relato poético del mismo.

Paul Fayerabend

El monopolio comercial que ejerció Sevilla funcionó como filtro en la elección de los componentes europeos que serían exportados al Nuevo Mundo, determinando en gran medida lo que Brown denominó la “transferencia de la cultura visual europea a Nueva España”.¹ Pero no sólo lo visual como capital fundante de las expresiones artísticas formaba parte de ese bagaje, sino también un amplio repertorio de técnicas, materiales y conocimientos asociados a él. El contenido del bagaje era complejo ya que las fuentes de la transferencia – Sevilla y Madrid como cabezas comercial y política respectivamente – eran en sí mismas el resultado de profundas hibridaciones artísticas y culturales.² Esa “Europa portátil” incluía elementos del vasto repertorio visual y tecnológico de la monarquía de los Austria, aunque sus componentes mayoritarios provenían de Sevilla, de Madrid y de Amberes, que junto con la ciudad de México conformaban, en términos de Brown, una misma área cultural vinculada por la religión, por el gobierno y por la cultura visual resultante de esas relaciones.³ En el macro-contexto de esta monarquía pluricéntrica se desarrollaron movimientos artísticos más o menos vinculados entre sí, que conservaron características propias procedentes no sólo de las convicciones artísticas sino de la posición geográfica, del comercio, de las condiciones de patrocinio, de la complejidad racial y social e incluso de los materiales disponibles en cada región.

Lo anterior se pone de manifiesto en el caso paradigmático de la pintura andina, estudiada por Gabriela Siracusano, donde se demostró hasta qué punto las condicionantes contextuales contribuyeron en la configuración de la producción artística.⁴ La conformación de una tradición visual, sustentada a su vez en una tradición tecnológica particular se hizo posible gracias al aprovechamiento de saberes y materiales procedentes de la metalurgia, la farmacopea y la

1 Jonathan Brown, “De la pintura española a la pintura novohispana, 1550-1700”, en *Pintura en Hispanoamérica*, 104.

2 John H. Elliott, “Un rey, muchos reinos”, en *Pintura de los reinos*, Tomo , 41-83.

3 Jonathan Brown, “De la pintura española a la pintura novohispana, 1550-1700”, en *Pintura en Hispanoamérica*, 104. Brown casi no se refiere a Madrid, pero especialmente en el aspecto tecnológico creo que se debe considerar como una de las fuentes de los rasgos que influyeron en el arte de Nueva España. Igualmente cabe destacar la importancia que tuvieron las regiones italianas de la monarquía, tanto en la elaboración y comercialización de materiales pictóricos, como en la producción artística propiamente dicha. El texto de Alcalá y Brown propone acercamientos teóricos (como el concepto de “área cultural”), que permite analizar de forma sincrónica el arte desarrollado en diferentes regiones de la Monarquía hispánica, evidenciando relaciones interesantes. El concepto de área cultural ya fue planteado anteriormente por Brown en “La antigua monarquía española como área cultural”, en *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, ed. Joaquín Bérchez (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), 19-25. También Thomas DaKosta Kauffman desarrolló la idea de campo cultural en “Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural”, en *Pintura de los reinos*, 87-135.

4 Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI -XVIII* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

medicina, que fueron reutilizados por los artistas para crear nuevos sistemas de sentido. Ese conjunto de recursos materiales y tecnológicos asimilados y transformados para crear unidades significantes, hoy constituye una dimensión velada de las obras y a primera vista inaccesible, pero como apunta Siracusano, probablemente en su momento fue una de las instancias más transparentes dentro del proceso de representación.⁵

Para el caso de Nueva España varios autores coinciden al afirmar que hacia mediados del siglo XVII la pintura ya tenía cierta independencia de los referentes europeos; si bien los modelos iconográficos y plásticos procedentes de Europa siguieron formando parte del repertorio de los artífices novohispanos, estos se mezclaban y manipulaban para recrear nuevas composiciones, más acordes a las necesidades y preferencias del contexto.⁶ Además, las obras creadas en estas tierras servían también como modelos para los artistas locales. La identidad pictórica novohispana fue analizada por Sigaut bajo el concepto de “tradición local”, entendida como un complejo en el que se empalman dos tradiciones: una concerniente a la imagen y otra relativa a los recursos plásticos y tecnológicos necesarios para materializarla. Tomo como base la idea de Sigaut: al hablar de tradición artística local no nos referimos a un sistema cerrado e inmóvil, sino al manejo de un *corpus* original heredado y “las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva trasmisión dadas en el *continuum* de la historia”.⁷

A lo largo de mi investigación traté de identificar genealógicamente a los Arellano y de establecer sus coordenadas cronológicas y geográficas para poder ubicarlos en el marco de una práctica artística colectiva, influenciada por condiciones sociales, políticas, demográficas y económicas. Lo anterior me permite ahora estudiar los aspectos materiales asociados a un contexto específico, debido a la convicción de que para entender cómo una generación de pintores desarrolla y madura sus recursos técnicos, plásticos y expresivos, es preciso conocer sus antecedentes, identificar los rasgos heredados y la manera en que se adaptaron para satisfacer las demandas de su propio momento histórico. La forma de preparar las telas, de fijarlas a un bastidor, de sellarlas y acondicionarlas para recibir la pintura, la selección de las materias colorantes, el templado de los pigmentos, la adición de sustancias secativas o de cargas, la preparación y aplicación de barnices, fueron prácticas arraigadas en los talleres familiares y transmitidas de generación en generación. Tomando un préstamo de la arqueología podemos decir que la prospección y análisis de las evidencias materiales de estas prácticas, puede revelar los delicados hilos con

5 Siracusano, *El poder de los colores*, 17.

6 Sigaut, José Juárez, 68; Rogelio Ruiz Gomar, “Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica”, en *Pintura de los reinos*, 543-641; entre otros.

7 Véase Sigaut, José Juárez, 70. Sigaut desarrolla el concepto de tradición en varios textos para analizar aspectos vinculados al desarrollo pictórico novohispano. Véase “La tradición de estos reinos”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y Sociedad*, eds. Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno, Fernando Quiles (Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2004), 477-498; “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, eds. Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004), 207-253.

los cuales se entretejió la tradición. Trabajos ejemplares en esa línea son los de Elsa Arroyo sobre el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su arraigo en la pintura novohispana,⁸ y sobre la desaparecida Virgen Perdón de la Catedral de México.⁹

Para convertir la materialidad en una dimensión significativa, legible y útil, y llegar a establecer tal vez relaciones temporales y geográficas, considero que es necesario ampliar el estudio de obras firmadas y fechadas, que permitan identificar y organizar los hallazgos en un sistema coherente. Las publicaciones que abordan la materialidad de la pintura de Nueva España, asociados a estudios monográficos, son realmente escasas, en especial para la pintura desarrollada desde finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII.¹⁰ Afortunadamente las investigaciones y hallazgos van en aumento, y a ello contribuyen significativamente los análisis que se realizan como parte del proceso de diagnosis previo a las restauraciones.¹¹ No obstante la articulación de las investigaciones dentro de un sistema estructurado que sugiera un modelo o al menos una vía de interpretación para el desarrollo tecnológico de la pintura novohispana, sigue siendo tarea pendiente. Para lograrlo es preciso ampliar el universo de obras analizadas, vinculadas a una época y región específica e integrar los resultados derivados de la caracterización material a bases de datos referenciales compartidas entre instituciones e investigadores, que paulatinamente vayan cubriendo las grandes lagunas de conocimiento que aun tenemos en la materia.

Con estas salvedades, aprovecharé las escasas pero valiosas publicaciones precedentes para aplicar un método comparativo mediante el cual trataré de poner en diálogo las pinturas de José Juárez, Baltasar de Echave y algunos otros con las de Arellano, a partir de la imagen y de la materialidad.

8 Elsa Minerva Arroyo Lemus, *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España*, Tesis Doctoral (México: UNAM, 2015)

9 Elsa Minerva Arroyo Lemus, *Del perdón al carbón. Biografía cultural de una ruina prematura*, Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2008).

10 Los estudios son más abundantes para el siglo XVI, entre los que destacamos Amador Marrero, Pablo *et. al.* "Y hablaron de pintores famosos de Italia." Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (2012): 49-83; Elsa Minerva Arroyo Lemus, *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España*, entre otros.

11 Especial destaque se merecen los trabajos que desde hace décadas se desarrollan en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, actualmente integrado al Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). Una semblanza del trabajo sostenido puede consultarse en Sandra Zetina Ocaña, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Tatiana Falcón Álvarez y Eumelia Hernández Vázquez, "La dimensión material del arte novohispano", en *Revista Intervención*, Año 5, No.10 (2014): 17-28. Los informes de restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO) constituyen valiosas fuentes de estudio también en la materia.

7.1 El obrador de los Arellano: casos de estudio y metodología

Los Arellano estuvieron activos desde 1660 hasta 1722; a lo largo de seis décadas el obrador pasó por cuatro momentos distintos, como se sugirió en el capítulo tercero.¹² El primero abarcó desde 1660 hasta 1690 aproximadamente, durante esos años Antonio de Arellano encabezó el obrador, con la participación de su hijo Manuel como aprendiz y luego como oficial. A esta etapa corresponde la factura del desaparecido colateral del Hospital de Jesús Nazareno, el *Martirio de los apóstoles* de Toluca-Ixtlahuaca y las dos pinturas de *Escenas de la sagrada familia*, del Museo Regional de Querétaro. Entre 1690 y 1711 aproximadamente, Antonio y Manuel trabajaron de manera independiente; a esta etapa corresponden las pinturas firmadas con nombre y apellido por ambos, además de las imágenes de la Virgen de Guadalupe que se encuentran en México, España y Estados Unidos. En ese periodo Antonio de Arellano pintó *La Anunciación* de la Catedral de Zacatecas (ca.1690) y un *Jesús Nazareno*, de colección particular. Manuel de Arellano realizó el *Exvoto* del Museo de la Basílica de Guadalupe en 1700 y la *Virgen de Guadalupe* de El Puerto de Santa María, (Cádiz, España), además del *Retrato de Don Diego Francisco Castañeda* en 1708. También a este periodo corresponden el *Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe*, realizada alrededor de 1709 y las cuatro pinturas de géneros raciales de 1711. La tercera etapa se ubica entre 1712 y 1714, fecha de la muerte de Antonio de Arellano; en este lapso padre e hijo tuvieron nuevamente un breve periodo de colaboración y realizaron el *Retablo de ánimas* de Ozumba. A la muerte de su padre, Manuel quedó a la cabeza del obrador y desarrolló una intensa actividad artística.

Voy a articular este capítulo alrededor del análisis de nueve pinturas representativas de las cuatro etapas mencionadas. Del primer periodo del obrador analizaré *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* y *La dormición de la Virgen* del Museo Regional de Querétaro,¹³ *San Simón* del apostolado de Toluca-Ixtlahuaca¹⁴ y *La Anunciación* de la Capilla de la Tercera Orden de la iglesia franciscana de Huamantla. De la segunda etapa se estudia *La Anunciación* de la Catedral de Zacatecas firmada por Antonio de Arellano. Se incluye también el análisis de la *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, también conocida como *Retablo de ánimas* de la iglesia de Santa María de Ozumba, correspondiente al periodo de colaboración entre padre e hijo. De la última etapa se analizan *Aparición de san Francisco* y *San Luís Rey de Francia* del Retablo de los terceros de la misma iglesia y *San Cristóbal*, que se resguarda en el claustro alto de la casa parroquial de Ozumba.

¹² Todas las referencias a las obras mencionadas pueden consultarse en los capítulos anteriores de este trabajo.

¹³ Agradezco a la Mtra. Rosario Bravo, Restauradora perito del Centro INAH-Querétaro su invitación a trabajar en el estudio científico de la Serie de Escenas de la Sagrada Familia, lo que me facilitó el acceso a estas dos pinturas.

¹⁴ Agradezco al Monseñor Lic. Guillermo Fernández Orozco, Rector de la Catedral y al párroco de la iglesia de San Francisco de Asís el acceso a las pinturas.

El conjunto de obras analizadas es reducido pero representativo, sin embargo las interpretaciones se apoyaron también en la inspección directa de un grupo mucho mayor de pinturas. La metodología analítica incluyó técnicas de imagen, estudios no invasivos de caracterización elemental y análisis de muestras, aunque no siempre se pudieron llevar a cabo todos los análisis debido al restringido acceso a las obras. Las fotografías con luz visible se realizaron con cámara reflex digital Nikon 3200; para el registro fotográfico se contó en algunos casos con la colaboración de Guillermo Martínez Acebo y de Hozcani Arellano Vargas.¹⁵ La observación de la fluorescencia inducida por ultravioleta se realizó con una lámpara UVP Black-Ray® B-100 AP/100 W/365 nm. Para las tomas en el espectro infrarrojo se utilizó una cámara digital Phase One® P40+ BACK con sensor hasta 2100 nm y filtro UV/Vis cut, el procesamiento de imágenes se realizó con CaptureOne®.

El análisis *in situ* por métodos no invasivos no se aplicó en todas las obras; en los casos realizados se empleó un equipo de fluorescencia de rayos X portátil (FRX) Niton XL3T Gold+, de Thermo Scientific®. El análisis de muestras se realizó en laboratorio; se registraron con microscopio estereoscópico Leica® EZ4HD, posteriormente fueron incluidas en resina acrílica y pulidas. La observación se realizó con microscopio óptico Leica® DM 4000M con cámara DFC 450 C. Las micrografías se procesaron con el software Leica Application Suite 4.0.

Para la caracterización química elemental se utilizó un microscopio electrónico de barrido JEOL® JSM6390LV/LGS con espectrómetro de energía dispersiva Oxford® LK-IE250. Los resultados se procesaron con el software INCA Suite 4.08. Para la identificación de los materiales orgánicos se empleó un espectrofotómetro infrarrojo por transformada de Fourier Perkin Elmer Frontier acoplado a microscopio Spotlight 200 (Micro FTIR).

Todos los análisis fueron realizados en el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio de El Colegio de Michoacán A.C., siguiendo metodologías analíticas previamente validadas.¹⁶

¹⁵ Agradezco a Guillermo Martínez Acebo su apoyo para el registro de las pinturas Ozumba, Huamantla y el Convento franciscano de Zapopan y a Hozcani Arellano Vargas el registro de las pinturas del Museo Regional de Querétaro y su colaboración en la puesta a punto de la metodología para la reflectografía infrarroja.

¹⁶ Agradezco el apoyo del equipo de LADiPA para la realización de los análisis: fibras textiles a Diego Quintero Balbás y Alejandro Meza Orozco, microscopía electrónica de barrido a Esteban Sánchez, Micro FTIR a María Castañeda Delgado y Alejandro Meza Orozco, Espectroscopía Raman a Ana Velia Coria Téllez y Dhirendra Kumar Tiwari, Espectrofotometría de Masas a Luis Miguel Rojas Abarca y Microscopía Confocal a Emanuel Bojórquez Quintal. El procesamiento de muestras, la microscopía óptica, la fluorescencia inducida por UV y la reflectografía IR fueron realizados por la autora.

7.2 La técnica y los materiales

Entre las escasas investigaciones materiales sistemáticas, vinculadas a la producción de un pintor local, se encuentra el estudio sobre José Juárez realizado por Javier Vázquez Negrete y Tatiana Falcón en el marco del trabajo desarrollado por Nelly Sigaut.¹⁷ Los aspectos materiales y tecnológicos de la pintura de José Juárez constituyen referentes de gran relevancia para mi investigación por varios motivos. En primer lugar, en el contexto de lo que considero una tradición pictórica consolidada, creo que la forma de pintar de José Juárez es representativa de la forma de pintar del momento, al menos en los rasgos más generales. Pero más importante aun resulta el hecho de que considero que Antonio de Arellano recibió la influencia de José Juárez al menos a través de uno de sus principales discípulos, su yerno Antonio Rodríguez, esto hace aun más interesante la contrastación técnica entre pinturas de José Juárez y de los Arellano.

Otro aporte muy valioso que tomaré como referente, es el estudio realizado por Elsa Arroyo, Manuel E. Espinoza, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, en el que se analizan cinco obras de diferentes periodos para hacer un estudio comparativo de la forma de aplicar pigmentos azules.¹⁸ Entre las obras analizadas que son pertinentes para esta investigación debido al horizonte temporal en el que fueron realizadas, se encuentran la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave, *La Virgen entrega el Niño a san Francisco* y *La adoración de los pastores* de José Juárez, *La Virgen y el Niño* de Sebastián López de Arteaga y *La Virgen de los Dolores* de Juan Correa.

A estos estudios sumaré otros artículos publicados, además de referencias analíticas publicadas acerca de pintura española y análisis inéditos realizados en LADiPA.

¹⁷ Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez: la técnica del pintor”, en *José Juárez*, Sigaut, 283-309. Vázquez y Falcón estudiaron seis pinturas de José Juárez: *La Virgen entrega el niño a san Francisco* (Cat.32), *Adoración de los pastores* (Cat.25), *El martirio de san Lorenzo* (Cat.41), *La última comunión de san Buenaventura* (Cat.44), *Santos Justo y Pastor* (Cat.40), *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín* (Cat.34).

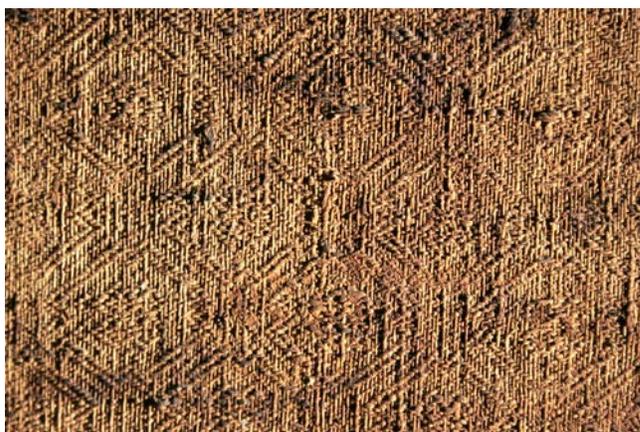
¹⁸ Elsa Arroyo, Manuel E. Espinoza, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No.100, (2012): 85-117.

7.2.1 Los soportes

En la época de José Juárez ya se estaba generalizado el uso del lienzo como soporte para la pintura. Sigaut recogió el testimonio de un contrato del año de 1648 para la realización de un retablo dedicado a San Antonio, en el que se especificaba la hechura de 6 tableros de ayacahuite, que lo haría Pedro Ramírez, mismos que serían cubiertos por pinturas hechas sobre mantel alemanisco, por Josef Xuarez o el Padre Diego Becerra.¹⁹

El mantel alemanisco era un tipo de tejido especialmente recomendado para pinturas de gran formato ya que su ancho era mayor que otros tejidos más corrientes y se podía evitar la unión de trozos de tela mediante costuras. Los manteles alemaniscos corresponden a las llamadas “telas adamascadas”; Armenini se refería al Damasco como una tela de seda que antiguamente se producía en esa ciudad,²⁰ pero posteriormente la misma denominación se mantuvo para telas de lino, tejidas de modo similar.²¹ El adamascado presenta diseños geométricos u orgánicos compuestos a partir de un ligamento simple combinado para crear las figuras.

De acuerdo con Bruquetas, en España el uso del mantel como soporte para la pintura al óleo se difundió a partir de las obras que realizó para El Escorial el Mudo Navarrete y para Toledo El Greco; manteles alemaniscos fueron empleados por Alonso Vázquez en *El tránsito de San Hermenegildo* en 1603;²² por su parte Francisco Pacheco usó telas adamascadas en *Aparición de la virgen a San Ramón nonato* y en *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*,²³ solo por mencionar algunos casos registrados.



En LADiPA Patricia Acuña identificó este tipo de soporte textil en *San Jerónimo penitente*, firmado por Baltasar de Echave en 1619 (Fig. 1).

El uso de manteles decayó a mediados del siglo XVII en España, incluso en pinturas de gran formato, aparentemente lo mismo sucedió en Nueva España.

Fig. 1. Soporte textil. *San Jerónimo penitente*, Baltasar de Echave, 1619. Catedral de Zamora.

¹⁹ Sigaut, José Juárez, 58.

²⁰ Giovanni Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura* (Madrid: Visor Libros, 1999), 167.

²¹ Ana Calvo, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 92.

²² Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 237-242.

²³ María del Valme Muñoz Rubio, “Francisco Pacheco: Teoría y práctica”, en VVAA, *Pacheco. Teórico, artista, maestro* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2016), 54.

De acuerdo al estudio estadístico que realizó Rita Sumano González en un universo de 200 obras restauradas en la ENCRyM, todas las correspondientes a los siglos XVII y XVIII emplearon tejido de tafetán.²⁴ Como se ha expresado anteriormente, existen obras novohispanas del siglo XVII que emplearon manteles alemaniscos, pero lo más frecuente fue el uso de tafetanes sencillos. En concordancia con los datos reportados por Sumano González, todas las obras de Arellano inspeccionadas de forma directa, realizadas en el siglo XVII y en el XVIII, están constituidas por un tejido de tafetán simple. En las obras de formato mediano los soportes están constituidos por fibras de lino (Fig. 2); este aspecto también es coincidente con el estudio de Sumano.²⁵ Por otra parte, el ancho de estas obras de Arellano no supera los 90 cm, es decir la vara y sesma habitual de los brines mencionados en tratados y transacciones comerciales. Por lo general los hilos son de grosores irregulares y presentan nudos.

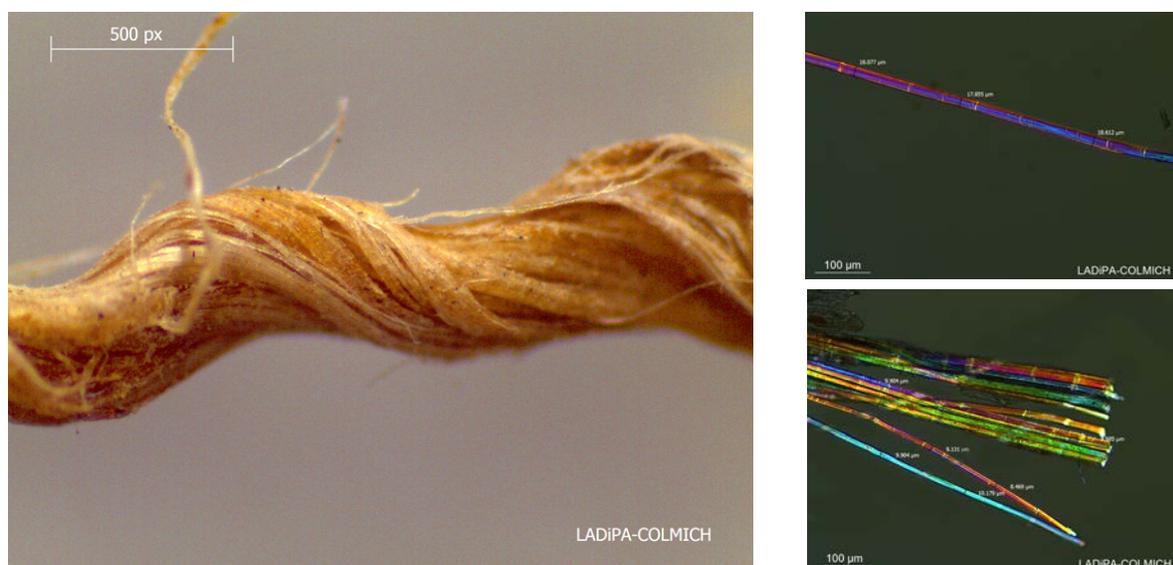


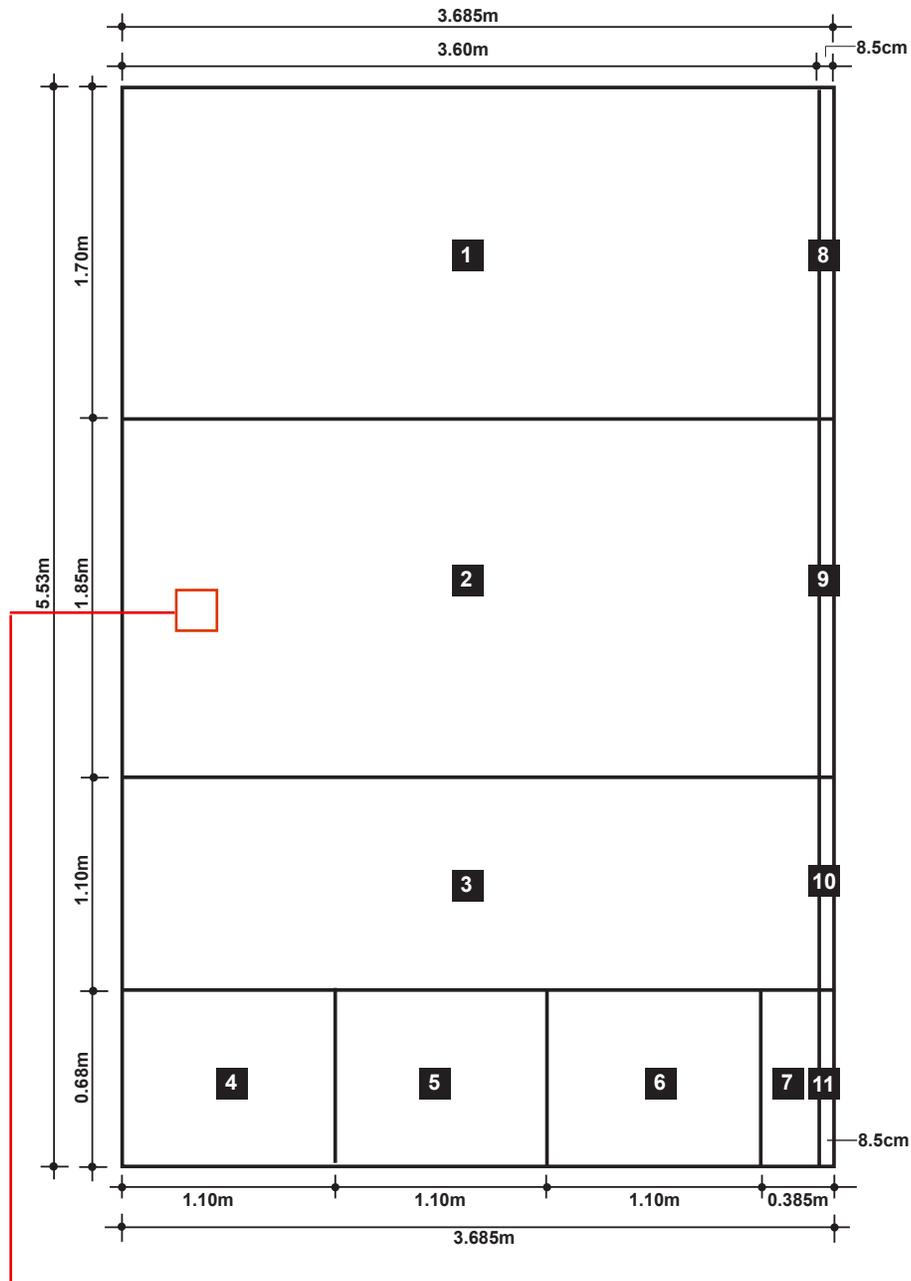
Fig. 2. Fibras textiles de las pinturas del Retablo de la tercera orden de Ozumba. Izq. Hilos de lino compuesto por un paquete de fibras con torsión en “S”. Derecha: Fibra y paquete de fibras. MO, luz transmitida y polarizada.

En el *Retablo de ánimas*, se unieron varios trozos de tela para lograr el tamaño deseado (Fig. 3). El cuadro está conformado por 11 trozos de lienzo que en conjunto conforman una superficie de 20.3 m² (3.685 x 5.53 m). Los dos miembros superiores ubicados de manera horizontal miden 1.85 m de ancho, medida que supera los anchos convencionales de vara y sesma, vara y cuarta o vara y tercia que se comercializaban. El tercer miembro mide 1.10 m de ancho, aproximadamente vara y tercia, tamaño que coincide con el de los telares convencionales. En el estudio de Rita Sumano González solamente se identificaron dos pinturas de Juan Correa con miembros textiles cuyo ancho excedía los 1.13 m.²⁶

²⁴ Rita Sumano González, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: Estudio estadístico e histórico”, en *Intervención* Vol. 2, No. 3 (2001): 47.

²⁵ Sumano, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas...”, 44.

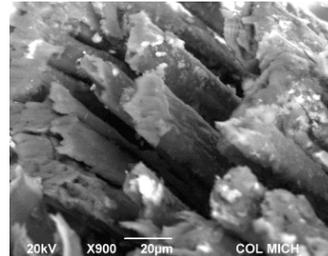
²⁶ Sumano, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas...”, 48.



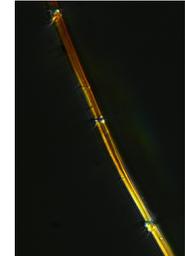
Tejido en tafetán 1x1.
Trama cerrada.
Densidad 10 x 11 / cm².



Hilo visto en ME, 35x.



Haz de Fibras de lino. SEM, 900x.



Fibra de lino
MO-Pol, 50x.

Fig. 3. Estudio del soporte textil del *Retablo de ánimas*, Ozumba.

En el *Retablo de ánimas* los trozos de tela se unieron de dos maneras: con el “punto de sábana”, uniendo los orillos y cosiendo ambas telas a la vez y con “punto por encima”, es decir, montando levemente los bordes uno sobre otro. Ambas costuras están referidas por Antonio Palomino (1655-1726). Sobre las costuras se adhirieron tiras de papel de 2 cm de ancho para ocultar las uniones y lograr una superficie continua para recibir la base de preparación. Estos tipos de costuras y el tratamiento con papel sobre las uniones también es frecuente en pinturas de menor formato, como las del Retablo de los terceros de Ozumba, lo que demuestra que se aprovechaban hasta los retazos más pequeños de tela para conformar los soportes.

El ligamento es de tafetán, de trama cerrada, regular, de 10 x 11 hilos por cm². El textil está conformado por una mezcla de fibras de lino y cáñamo (Fig. 3);²⁷ la mezcla de fibras también fue identificada en el estudio de Sumano, en el soporte de obras del siglo XVIII.²⁸ En ocasiones se usaban fibras de cáñamo en la urdimbre para hacerla más resistente, puesto que esos hilos debían resistir el urdido de la trama. La diferencia entre la composición del soporte de las pinturas del Retablo de la tercera orden, que contienen solamente lino y la del *Retablo de ánimas*, que contiene una mezcla de lino y cáñamo, puede estar relacionada con el tamaño de la obra, la adición de cáñamo da como resultado un textil más resistente.

Los soportes de tela se fijaron a bastidores de madera; en la mayoría de los casos la presencia de marcos impidió la inspección de la forma de unión de los textiles a los bastidores, e incluso la revisión de los bastidores.²⁹ En el ciclo pictórico de la iglesia de la Visitación de Tepepan hay tres obras de gran tamaño con formatos irregulares y mixtilíneos; los bastidores se adaptaron al perfil de los capiteles de las pilastras y a los arcos ciegos de la sacristía. Es evidente que los artífices diseñaron los bastidores conociendo las particularidades arquitectónicas del recinto; el ensamblaje de formas tan complejas habrá requerido gran destreza en la ejecución, lo mismo que la sujeción de los soportes textiles. Otra peculiaridad de este ciclo pictórico fue la adición de “marcos fingidos” a las obras ubicadas en los muros oriente y poniente; Manuel de Arellano añadió hoja de oro en el perímetro de las pinturas simulando un marco de madera moldurada y dorada, que funcionó como un verdadero trampantojo. Solamente las obras de mayor tamaño, ubicadas en los muros norte y sur, tienen marcos de madera real.

27 Diego Iván Quintero Balbás, “Identificación de fibras textiles del soporte del Retablo de ánimas de Santa María de Ozumba”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán: (2012).

28 En las obras estudiadas por Sumano se identificó la mezcla de fibras de lino y yute; también un soporte hecho completamente de yute. Sumano, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas...”, 44.

29 Para un reconocimiento de general acerca de bastidores en pintura novohispana véase Elizabeth Bite Hernández, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*. Tesis de Licenciatura en Historia (México: UNAM, 2016).

7.2.2 Los estratos preparatorios

Algunas de las principales diferencias tecnológicas entre las pinturas de la primera mitad del siglo XVII y las del último tercio se encuentran en los estratos preparatorios. Existe cierta ambigüedad en la denominación de las capas que conforman esta parte de la pintura y de ella se han hecho eco varias investigadoras.³⁰ Para mi análisis voy a utilizar la terminología propuesta por María Dolores Gayo y Maite Jover:³¹ el término “Capa o base de preparación” se empleará como término genérico para referir el conjunto de procesos destinados a preparar la superficie sobre la que se va a pintar, creando una interfase para reducir los efectos derivados de los movimientos mecánicos del soporte, mientras que “aparejo” e “imprimación” se emplearán de manera más específica.

El “aparejo” es un término derivado del proceso de “dejar parejo” es decir de alisar la superficie, se trata de una capa o sucesión de capas que tienen la función de aislar el soporte, generalmente iniciaba con un sellado sobre el cual se aplicaban otros estratos compuestos por materiales de carga como yeso o carbonato de calcio. El aparejo también podía rematarse con una capa de cola o de aceite secante para limitar la absorción y volver la superficie menos porosa. Sobre el aparejo se aplicaba la imprimación, capa generalmente coloreada, aglutinada con aceite secante, que recibiría la pintura propiamente dicha.

San Jerónimo penitente, pintura sobre lienzo de Baltasar de Echave firmada en 1619 (Fig. 4), se aparejó con tres y a veces cuatro manos de una capa de color blanco amarillento según el reporte de Oscar García y Nora Ramos Ponce,³² el estrato alcanza un espesor total cercano a las 100 μm . La capa está compuesta por sulfato de calcio, verificado mediante análisis SEM-EDS.

En “Variaciones celestes...” Arroyo *et. al.* también estudiaron una pintura de Baltasar de Echave, del año 1620, la *Tota Pulchra*,³³ cuya preparación es en líneas generales similar a la analizada en LADiPA y la matriz es de yeso. De manera consistente con lo anterior, en las pinturas de José Juárez, Vázquez y Falcón reportaron que las bases de preparación están compuestas “principalmente por hematita, tierras de sombra, yeso, partículas de carbón, cuarzo y arena”.³⁴

30 Rocío Bruquetas Galán, “Aparejos e imprimaduras. La preparación de la pintura según las fuentes históricas”, en *As preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI*, eds. Serrao, V. M., Antunes, V., Seruya, A. I. (Lisboa: Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, 2013), 27-37; María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”, en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVIII, No.46 (2010), 39-59.

31 Gayo y Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones”, 39.

32 Oscar García y Nora Ramos Ponce, “Reporte del estudio estratigráfico de la pintura San Jerónimo penitente”, Guadalajara, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente: (2012). El estudio de esta obra se realizó en conjunto entre la ECRO, el Instituto de Física de la UNAM, el Centro de Investigaciones en Óptica de León y El Colegio de Michoacán A.C.

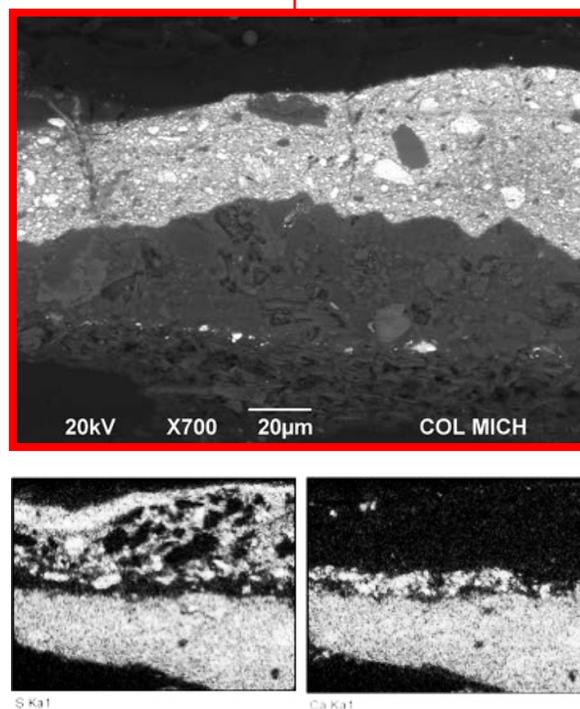
33 Las autoras mencionan que Abelardo Carrillo y Gariel vio plasmado en la pintura el año de creación, aunque cuando se realizó la inspección de la pintura ya no estaba visible. Para mi trabajo tomo la fecha propuesta por Carrillo y Gariel. Elsa Arroyo *et. al.*, “Variaciones celestes”, 105.

34 Falcón y Vázquez Negrete, “José Juárez”, 306.



Fig. 4. *San Jerónimo penitente*, Baltasar de Echave, 1619. Óleo sobre tela. Catedral de Zamora. Foto: Oscar García.

Fig. 5. Sup. Corte estratigráfico, micrografía SEM, 700x. Inf. Mapeo elemental correspondiente al azufre (S) y al calcio (Ca) que denota la composición del aparejo de yeso.



Me llama la atención que a mediados del siglo XVII José Juárez siguiera usando una preparación de sulfato de calcio (yeso). Las preparaciones de yeso son menos flexibles que las de carbonato cálcico, por eso están relacionadas preferentemente con soportes de madera que experimentan menores movimientos mecánicos y variaciones dimensionales que los soportes textiles. Para poner en contexto esta discusión voy a retomar el trabajo de Gayo y Jover, en el que se estudió la evolución de las preparaciones para pintura sobre lienzo en España, tomando como base el análisis de setenta pinturas del Museo del Prado, a partir de las que reconstruyeron un desarrollo que atravesó varias etapas.³⁵

Según las autoras cuando el uso de soportes de lienzo comenzó a imponerse a la tabla, los aparejos utilizados para uno y otro soporte eran muy similares, la solución más inmediata ante la incompatibilidad de los gruesos aparejos de yeso con el nuevo soporte, más ligero y flexible, fue simplemente la disminución del número y grosor de capas, empleando aun los mismos materiales. Pero los cambios que estaba experimentando la pintura española en ese momento no se limitaban a aspectos técnicos y materiales, como el cambio de soportes y materiales de

³⁵ Gayo y Jover de Celis, "Evolución de las preparaciones", 39-59

preparación, sino que se inscribían en opinión de Gayo y Jover, en una estética en transición hacia nuevos valores lumínicos y cromáticos, es por eso que además de la búsqueda de un aparejo más compatible, se le dio gran importancia a la experimentación con nuevas imprimaciones coloreadas.³⁶ En ese periodo que técnicamente se puede considerar aun cercano a la tradición de la pintura sobre tabla, se ubican las obras que a finales del siglo XVI realizaron Alonso Sánchez Coello (1531-1588) y el toledano Blas Prado (1555-1599), pintadas sobre lienzo con aparejos de yeso; también el Greco, incluso en obras ya del siglo XVII seguía utilizando aparejos de yeso.³⁷

Finalmente el cambio cristalizó en dos direcciones. Por un lado se generalizó durante la primera mitad del siglo XVII el uso de las imprimaciones coloreadas que los pintores del norte de Italia ya usaban desde la centuria anterior;³⁸ en la escuela sevillana eran de tonalidades pardas formadas por tierras y carbonato cálcico, con bajas concentraciones de carbón vegetal y albayalde, mientras que los aparejos se fueron reduciendo de grosor hasta convertirse en una fina capa de cola, sola o con cargas. Los pintores de Madrid, en cambio, usaron frecuentemente aparejos de carbonato cálcico aglutinados con cola como capa previa a la imprimación rojiza, que variaba de tonalidad pero estaba compuesta siempre por arcillas ferruginosas y pequeñas cantidades de albayalde. Como resultado de este largo proceso los aparejos disminuyeron de tamaño hasta casi desaparecer, aparentemente la función que cumplían se trasladó a las imprimaciones que se volvieron más gruesas y complejas en composición, y con el tiempo el yeso dejó de usarse por completo en la pintura sobre lienzo española.³⁹

El abandono del yeso como material para aparejar lienzos respondió a una cuestión pragmática, la necesidad de compatibilidad mecánica entre los estratos preparatorios y el soporte; Vasari advertía que el yeso se resquebrajaba,⁴⁰ Pacheco también decía que “los aparejos de yeso, de harina o de ceniza se humedecen y pudren el propio lienzo con el tiempo, saltando las costras de pintura”, por eso no lo recomendaba.⁴¹ Armenini, Vasari y Pacheco recalcan que si las pinturas sobre tela iban a moverse, transportarse o plegarse no debían emplearse preparaciones de yeso, puesto que se romperían y botarían la pintura debido a su escasa flexibilidad.⁴² Francisco Pacheco fue fiel a sus predicamentos, ya que en sus pinturas sobre lienzo analizadas recientemente, datadas entre 1615 y 1625, no se reportó el uso de yeso.

36 Gayo y Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones”, 39.

37 Gayo y Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones”, 42.

38 Para mayor información sobre el uso de imprimaciones coloreadas en Italia véase David Bomford, Jill Dunkerton, Dilliean Gordon y Ashok Roy, *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995).

39 Gayo y Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones”, 44-49.

40 Calvo, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, 99.

41 Pacheco, *El arte de la pintura*, 481.

42 Ana Villarquide, *La pintura sobre tela. Historiografía, técnicas y materiales* (España: Nerea, 2004), 214.

En la pintura sevillana de finales del siglo XVI y principios del XVII convivían aun soportes de tabla y lienzo, como lo demuestra el trabajo del propio Pacheco, sin embargo los aparejos para uno y otro soporte estaban bien diferenciados. *Retrato de dama y caballero* y *Retrato de dama y caballero orantes ancianos*, ambas pintadas sobre tabla alrededor de 1623, tienen preparaciones de sulfato de calcio, mientras que *San Francisco con el crucifijo* (ca.1615-1625) y *Los desposorios místicos de santa Inés* (1628), pintadas sobre lienzo, están aparejadas con carbonato cálcico.⁴³

A mediados del siglo XVII en Nueva España también coexistían soportes de madera con soportes de tela, aunque los primeros tendían a usarse cada vez menos. Para Arroyo *et. al.* el lienzo de la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave constituye un parteaguas tecnológico, puesto que “la base de preparación está a medio camino entre las bases blancas de yeso de las tablas de finales del XVI y del material rojizo que imperó durante los siglos XVII y XVIII”.⁴⁴ Comparto completamente la opinión de que la tecnología de Echave entre 1619-20 corresponde a un periodo de transición entre las preparaciones para tabla y para lienzo en Nueva España, y añado que el periodo de transición se extendió hasta unas décadas después de la mitad del siglo, puesto que José Juárez seguía usando preparaciones de ese tipo. Aunque a la fecha no se ha realizado un estudio estadístico sobre la composición de los aparejos en la pintura virreinal, semejante al realizado por Sumano para el caso de los soportes de tela, considero que con estas evidencias se puede sugerir que la presencia de sulfato de calcio (yeso) en los aparejos de pinturas sobre lienzo novohispanas, es indicativa de la cercanía de la obra a la mitad del siglo XVII.

Pasando a la revisión de pinturas firmadas por Arellano es notable que en las dos obras que se resguardan en el Museo Regional de Querétaro, *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* (Fig. 6) y *La Dormición de la Virgen*, el aparejo está compuesto por sulfato de calcio, igual que en las pinturas de Baltasar de Echave de 1619-1620 y que en las de José Juárez.⁴⁵

43 Muñoz Rubio, “Francisco Pacheco: Teoría y práctica”, 54 ss.

44 Arroyo *et. al.*, “Variaciones celestes”, 105-106.

45 En las micrografías se observa la textura y el hábito fibroso del mineral, el estrato alcanza unas 186 µm de espesor. El mapeo elemental confirmó la composición química mostrando coincidencia en las concentraciones de calcio y azufre en este estrato; los análisis semi cuantitativos realizados mediante EDS muestran una proporción calcio-azufre cercana a 1:1 en porcentaje atómico y el análisis por Micro FTIR muestra las bandas características de los sulfatos.

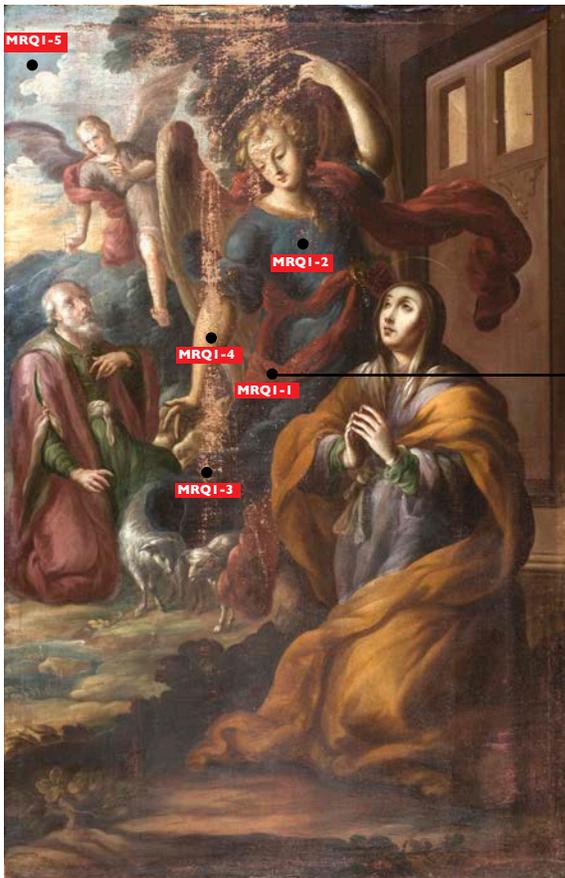


Fig. 6. La anunciación a santa Ana y san Joaquín Museo Regional de Querétaro. Foto Hozcani Arellano.

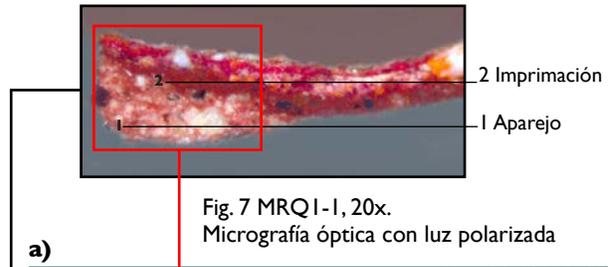


Fig. 7 MRQI-1, 20x. Micrografía óptica con luz polarizada

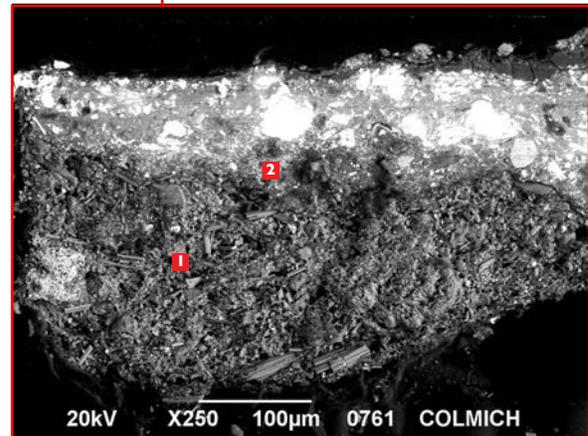


Fig. 8. MRQI-1. a) Micrografía SEM, 250x. En la capa I (aparejo) se identifica el hábito fibroso del yeso b) Mapeo elemental.

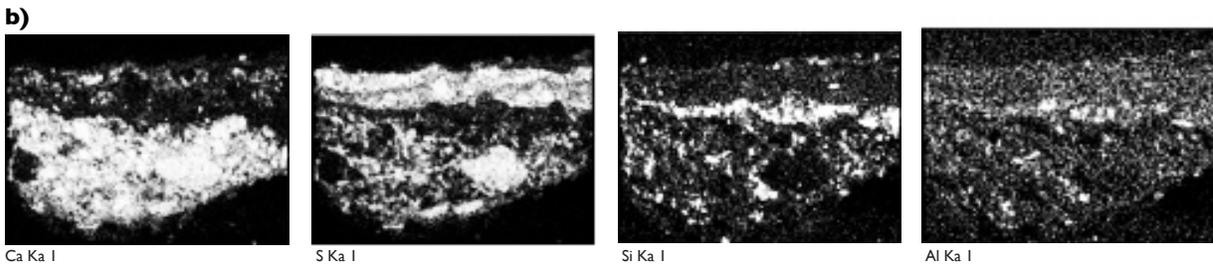


Fig. 9. MRQI-1. Mapeo elemental Ca, S, Si, Al.

En términos generales el aparejo de estas pinturas es una capa de color blanco rojizo, la matriz blanca es semi translúcida y en ella se observan partículas blancas y rojas dispersas, además de otras partículas negras redondeadas y angulosas (Fig. 19). La tonalidad ligeramente anaranjada está dada por partículas de óxido de hierro (FeO) derivadas de la adición de tierras rojas.⁴⁶ La presencia de sílice (Si) y aluminio (Al), además de magnesio (Mg) y potasio (K) en bajas concentraciones hace referencia a la presencia de aluminosilicatos hidratados de magnesio y potasio en la matriz, derivados del uso de una arcilla. La presencia de fósforo (P) en bajas concentraciones se relaciona probablemente con la adición de ceniza.

⁴⁶ Esto se confirmó mediante SEM-EDS y Micro FTIR.

Debido a la presencia de una matriz de yeso (Figs. 8 y 9), creo que estas son las pinturas más tempranas del obrador de Arellano registradas hasta el momento y muestran una filiación con las preparaciones empleadas por José Juárez. Antonio de Arellano se casó por primera vez en 1657, a los 19 años, para ese momento ya debía poder mantener a su esposa, ganándose la vida como pintor. Por estas razones ubico la factura de estas obras entre 1660 y 1670.⁴⁷

En todas las otras obras analizadas, firmadas por Arellano, que considero posteriores, los aparejos están compuestos por una matriz de carbonato cálcico, como se observa en *San Simón*, de la Catedral de Toluca (Figs. 10, 11 y 12).

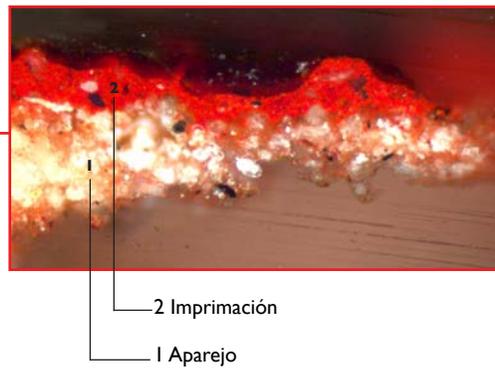


Fig. 10. ATSi 3, 20x.
Micrografía óptica con luz polarizada

Fig. 11. *San Simón*, Catedral de Toluca.

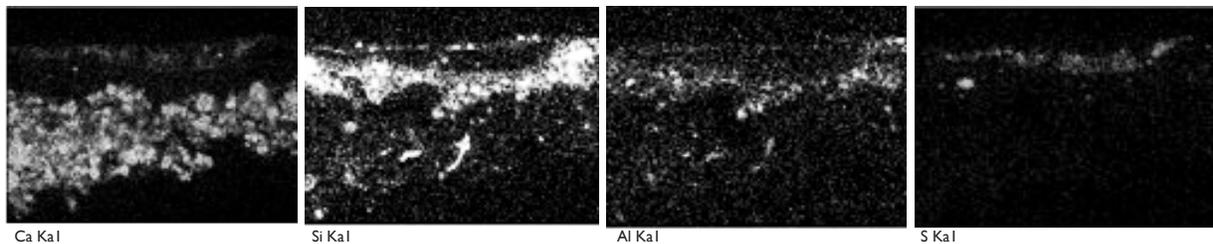


Fig. 12. ATSi-3. Mapeo elemental Ca, Si, Al, S. El aparejo presenta gran concentración de calcio y ausencia total de azufre, mientras que sílice y aluminio están dispersos en la matriz.

⁴⁷ En realidad podía ganarse la vida como oficial en el obrador de otro pintor; pero en ese caso no estaría firmando las pinturas, por esta razón doy un marco de 10 años a la elaboración de estas obras: 1660-1670.

Estos aparejos se relacionan con las recomendaciones de Francisco Pacheco, e incluso con lo que se ha reportado recientemente en los estudios materiales de sus obras. Para Pacheco “la mejor imprimación y más suave se hace con este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza”.⁴⁸ El lusitano Felipe Nuñez,⁴⁹ recomendaba realizar este mismo tipo de aparejo con cualquier tierra local y posiblemente era lo que estaban haciendo los artistas de Nueva España.

En los aparejos de las obras de Arellano aparentemente se empleó una arcilla tipo margas, se trata de una roca formada por arcilla y carbonato cálcico en proporciones más o menos iguales aunque en este caso la ligera predominancia de arcilla indicaría que se trata más propiamente de una lutita calcárea,⁵⁰ templada con aceite de linaza a la manera de Pacheco; la presencia de aceite se comprobó mediante análisis por Micro FTIR.



Fig. 13. *Aparición de san Francisco*, Retablo de la tercera orden, Ozumba. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

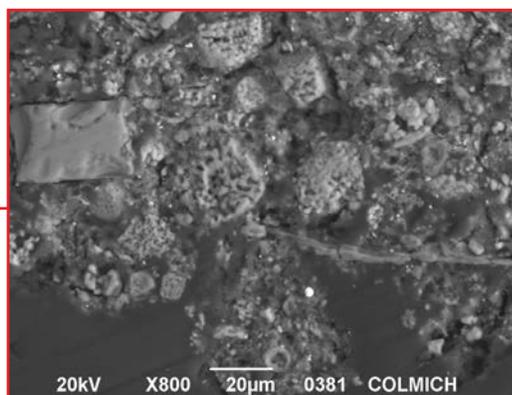


Fig. 14. OZI-2. Micrografía SEM del aparejo. Se observan morfologías propias de algas calcáreas, además de filossilicatos dispersos.

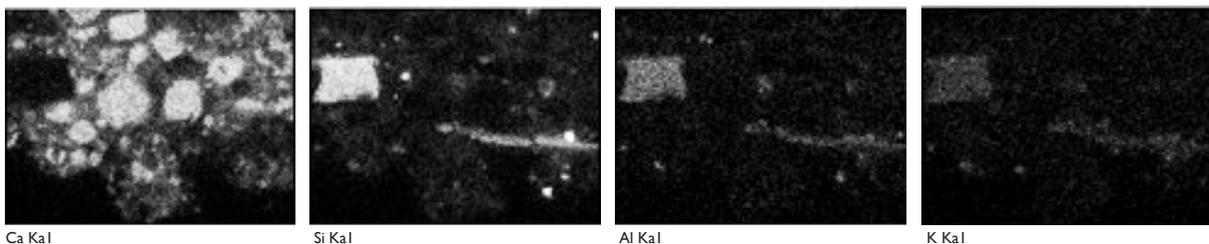


Fig. 15. OZI-2. El mapeo elemental del aparejo evidencia la composición elemental de las partículas negras dispersas en la matriz de carbonato cálcico. Están compuestas por sílice (Si), aluminio (Al) y potasio (K).

48 Pacheco, *El arte de la pintura*, 481. Pacheco usa indistintamente el término imprimación y aparejo, aunque es claro que en este caso se está refiriendo al aparejo.

49 Felipe Nuñez, *Arte da pintura, symetria y perspectiva* (Lisboa: 1615). Junto con el de Pacheco, Sevilla, 1649, constituyen los primeros manuales publicados en la península.

50 Esta hipótesis podría confirmarse mediante el estudio de patrones cristalográficos por DRX.

Dos tipos de partículas negras se observan en el aparejo; las partículas angulosas y filiformes son micas, es decir filosilicatos, los mismos que han sido identificados en las preparaciones de pinturas sevillanas. En las pinturas del Retablo de la Tercera orden de Ozumba (Fig. 13) el mapeo elemental ilustra la presencia de este mineral (Figs. 14 y 15); no se puede afirmar si fue adicionado por los pintores o si procede del yacimiento del material.

Las otras partículas negras, de menor tamaño y forma redondeada, se relacionan con la presencia de bajas concentraciones de fósforo (P) en todos los aparejos estudiados (tanto en los de sulfato de calcio como en los de carbonato cálcico) y sugieren el uso de ceniza, recomendación frecuente en la tratadística europea que no había sido confirmada experimentalmente hasta el año 2012, en el que investigadoras del Museo del Prado profundizaron en el tema. Jover y Gayo analizaron cenizas procedentes de maderas y además reprodujeron el procedimiento descrito por Palomino, en el que se trata la ceniza con lejía; como resultado identificaron que los contenidos de P, Mg, Na, K, Cl, Ca y Fe presentes en numerosos aparejos de pinturas madrileñas (Velázquez, Maíno, Cajés, Carducho, Mazo, Rizzi, van der Hamen, Escalante y Luca Giordano, entre otros), derivan de la adición de ceniza tratada con lejía, aunque a menudo eran erróneamente interpretados como negro vegetal.⁵¹

El carbonato de calcio empleado en los aparejos de Arellano presenta partículas cúbicas con microtúneles en las caras (Fig. 14), morfología identificada en todas las muestras analizadas que sugiere el origen biológico del material; Zetina Ocaña *et. al.* propusieron que estas morfologías derivan de algas calcáreas filamentosas.⁵²

El uso y persistencia de este tipo de aparejo en las pinturas de Arellano y en otras pinturas del siglo XVIII analizadas en LADiPA (Diego de Cuentas, 1706, Miguel de Cabrera y José de Páez) muestra, en líneas generales, una similitud con la pintura madrileña. El grado de estandarización que se observa al analizar estas pinturas en un arco temporal de aproximadamente 60 años, denota la eficiencia técnica alcanzada en los talleres novohispanos; sin embargo también podríamos pensar que, de la misma manera que en Madrid, en México existían establecimientos que se dedicaban a la preparación y venta de lienzos ya aparejados.

51 Maite Jover de Celis y Dolores Gayo, "This they use in Madrid: The ground layer in paintings on canvas in 17th. century Madrid", en *Making and transforming art. Technology and interpretation*, eds. Helene Dubois et.al. (London: Archetype Publications, 2015), 42-46.

52 S. Zetina, E. Arroyo, T. Falcón, E. Hernández, J.L. Ruvalcaba, M.E. Espinosa, V. Aguilar, D. Ramírez, V. Santos, F. Riquelme, "The mobility of imitation: An analysis of 18th. Century chinese style furniture with IR-UV Imaging, Portable XRF an SEM, en *LASMAC, 2nd. Latin-American Symposium of Physical and Chemical Methods in Archeology, Art and Cultural Heritage Conservation* (Cancún: 2009), 18.

Imprimación

En *San Jerónimo penitente* de Balastar de Echave (Fig. 4), estudiada por Oscar García, la imprimación es parda-rojiza, con partículas negras dispersas. El porcentaje de sílice, aluminio y calcio es alto, pero no tanto el de Fe, lo que descarta el empleo de rojo de almagre. Para las pinturas de José Juárez, Vázquez y Falcón reportaron el uso de preparaciones coloreadas que fluctúan del rojo al café, compuestas por hematita, tierra de sombra, yeso, partículas de carbón, cuarzo, arena y a veces pequeños fragmentos de ocre; las bases de preparación están dispuestas en dos o hasta tres capas que pueden variar en su coloración.⁵³

Las imprimaciones coloreadas comenzaron a usarse en Italia en el siglo XVI y se extendieron por Europa el siguiente siglo; en Sevilla su utilización ya estaba generalizada en el XVII como atestiguan estudios realizados en pinturas de Velázquez, Zurbarán y Pacheco.⁵⁴ El uso de este tipo de imprimaciones también se impuso en Nueva España y aparentemente se estandarizó en el último tercio del siglo XVII.

En “Variaciones celestes...” Arroyo *et. al.* también analizaron una obra del sevillano Sebastián López de Arteaga, cuya técnica, según las autoras, se diferenciaba de la forma en la que estaba pintando José Juárez en ese momento.⁵⁵ Además de las diferencias en la capa pictórica que explicaré más adelante, Arteaga usó una imprimación más saturada que Juárez, roja, compuesta por óxidos de hierro, bajo contenido de albayalde, negro de carbón e impurezas de sílice y aluminio.⁵⁶ Para el año de 1642 Arteaga ya estaba vecindado en la ciudad de México y muy poco se sabe sobre su actividad previa;⁵⁷ si bien las autoras consideran atípica su técnica en el contexto novohispano, desde mi punto de vista es más cercana a lo que se ve en los pintores del último tercio del XVII, al menos en Correa, reportado por ellas mismas, Arellano y Cuentas estudiados en LADiPA.

Además de Arteaga, el valenciano Pedro García Ferrer y el flamenco Diego de Borgraft pasaron a Nueva España entre 1640 y 1649,⁵⁸ con lo que la tradición local nuevamente habrá recibido estos importantes influjos foráneos; si bien es necesario proseguir el estudio para fortalecer las evidencias, esto nos permitirían inferir una de las razones del cambio tecnológico experimentado en las imprimaciones.

53 Falcón y Vázquez Negrete, “José Juárez”, 306.

54 María José González López, “La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas”, en *PH-Boletín del IAPH*, No. 19 (1997): 51-57.

55 Arroyo *et. al.*, “Variaciones celestes”, 112.

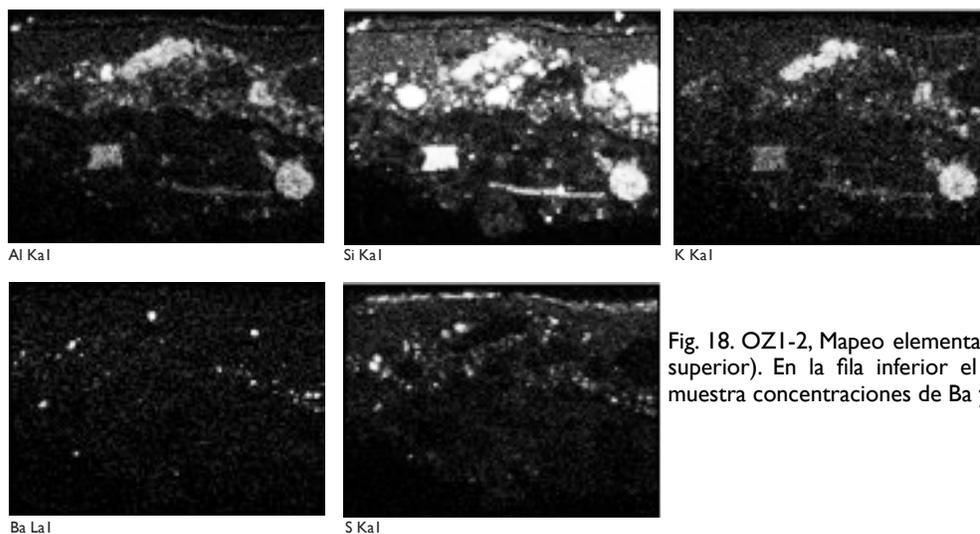
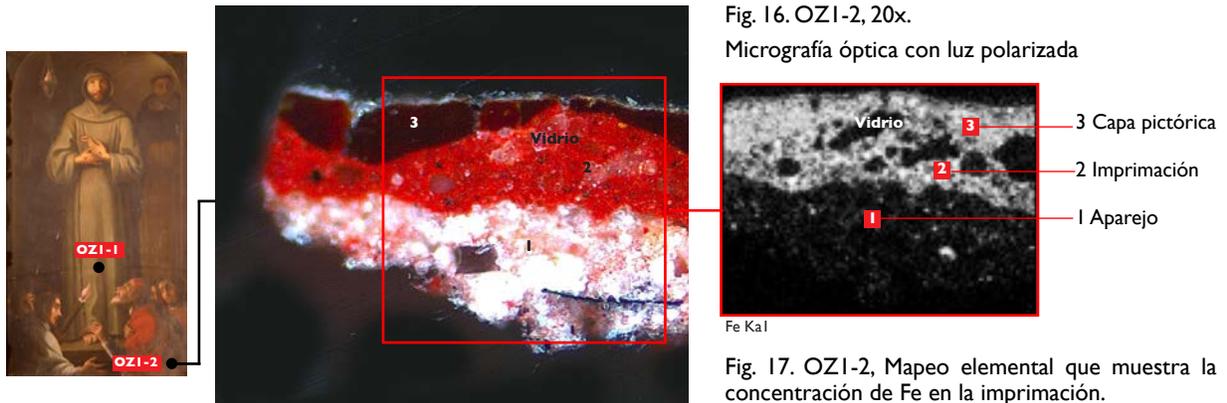
56 Presumiblemente Arteaga trabajaba en la región de Andalucía, aunque poco se sabe de su actividad antes de su arribo al Nuevo Mundo, sin embargo las imprimaciones de tonos rojizos eran en aquella época más comunes en la pintura madrileña que en la sevillana.

57 Xavier Moyssén, “Sebastián de Arteaga, 1610-1652”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 15, No. 59 (1988): 17-34.

58 Ruiz Gomar, Rogelio, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, No. 53 (1983): 65-73

Todas las imprimaciones analizadas en las pinturas de Arellano son rojas, con contenidos de óxido de hierro, sílice y aluminio (Figs. 16 y 17), de manera similar a las imprimaciones de Arteaga y de otros pintores de Sevilla y en especial de Madrid. Esta característica cromática y material, como bien lo señalaron Arroyo y su equipo, se separa de la tradición novohispana de mediados del XVII, en donde se estaban empleando imprimaciones coloreadas que variaban entre tonalidades ocre, pardas y rojizas.

En líneas generales las imprimaciones de Arellano consisten en una capa compacta de tonalidad rojiza, lo que sugiere el empleo de una arcilla ferruginosa del tipo conocido comúnmente como almagre. En la matriz se observan partículas negras angulosas y filiformes, además de otras angulosas y transparentes.



En *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* y *La Dormición de la Virgen*, además de la arcilla roja, la imprimación contiene bajo contenido de yeso como en José Juárez, pero en las pinturas posteriores este material desaparece por completo del estrato. Partículas compuestas por altos contenidos de sílice fueron identificadas como vidrio molido, igual que en otras pinturas (Figs. 18, 19 y 20); este material fue usado probablemente como secativo.

Los mapeos elementales evidenciaron la presencia de partículas de barita (sulfato de bario), lo que podría relacionarse con el yacimiento arcilloso de procedencia. El análisis con Micro FTIR determinó que el aglutinante de esta capa es oleoso; se identificaron las señales características del aceite secante envejecido.

En las pinturas posteriores se mantienen en líneas generales las mismas características, aunque es notable la disminución en el contenido de plomo; creo que esto es inversamente proporcional al aumento en la cantidad de partículas de vidrio molido que estarían cumpliendo la función de secativo.

El uso de micas también sigue siendo constante en este estrato; las micas son filosilicatos de composición variable de acuerdo al porcentaje de impurezas. Los mapeos elementales ilustran la presencia de este mineral disperso en la matriz; no podría afirmar si fue adicionado por los pintores o si procede de los yacimientos de materiales utilizados. Se mantiene constante también la presencia de partículas de barita (Fig. 18); este compuesto generalmente aparece asociado a sulfuros y óxidos de hierro y manganeso, por tanto como se señaló anteriormente, podría proceder del mismo yacimiento arcilloso que el almagre. Sin embargo no descarto la posibilidad de que la barita o “espato pesado” se adicionara intencionalmente para hacer la mezcla más fluida, lo que facilitaría la aplicación e incluso serviría para economizar material. El mismo compuesto se localizó en una pintura de Diego de Cuentas de 1709⁵⁹ y en una obra firmada por Cabrera que se encuentra en la Hacienda de Ciénega de Mata.⁶⁰

El uso de vidrio molido como secativo también es una constante (Figs. 19 y 20), esto aparece en numerosos escritos como el de Mayerne, Nuñez, Pacheco y Palomino, en estos escritos se mencionan diversas formas de aplicación, desde el templado junto con el aceite en caliente, hasta su aplicación directa en paleta; lo que me extraña es que todas las recetas europeas se refieren al uso de vidrio molido como secativo en las capas pictóricas, sin embargo aquí aparece en la imprimación.

59 Octavio Alejandro Meza Orozco, “Discursos articulados en torno de la virgen Mercedaria”, en *Cultura y arte de gobernar en espacios y tiempos mexicanos*, eds. Nelly Sigaut y Thomas Calvo (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015).

60 Nora Ramos Ponce y Esteban Sánchez, “Estudio de secciones estratigráficas en una pintura de Miguel de Cabrera”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio”, El Colegio de Michoacán: (2012).

El LDOA-UNAM y Adriana Cruz Lara identificaron vidrio molido en la imprimación de la serie pictórica del Museo Regional de Guadalajara atribuida al sevillano Esteban Márquez.⁶¹

En términos plásticos, la transición de imprimaciones claras (blancas, grises o pardas) a imprimaciones oscuras (rojas) implica un cambio importante en el procedimiento pictórico. Cuando se parte de preparaciones claras las figuras se construyen agregando sombras, pero cuando se parte de imprimaciones oscuras se construye desde tonos medios y agregando luces. En obras con imprimaciones rojas es frecuente ver las llamadas “zonas de reserva” en las que la imprimación queda a la vista para formar parte de la composición, acentuando la profundidad de los tonos oscuros. El trabajo con veladuras, tan común en la pintura al óleo, permite que esta base oscura y cálida participe en el efecto global de la pintura.

Los pigmentos viajan, pero las preparaciones no, ya que para su realización se aprovechaban materiales obtenidos en yacimientos más cercanos, por eso en los aparejos e imprimaciones podemos encontrar posiblemente la mayor cantidad de rasgos locales; los materiales empleados para las preparaciones debían ser económicos y de fácil acceso, por eso los pintores se adaptaban a lo que abunda en el mercado o a los yacimientos de material cercanos.



Fig. 19. *San Luis rey de Francia*.
Foto: Guillermo Martínez Acebo.

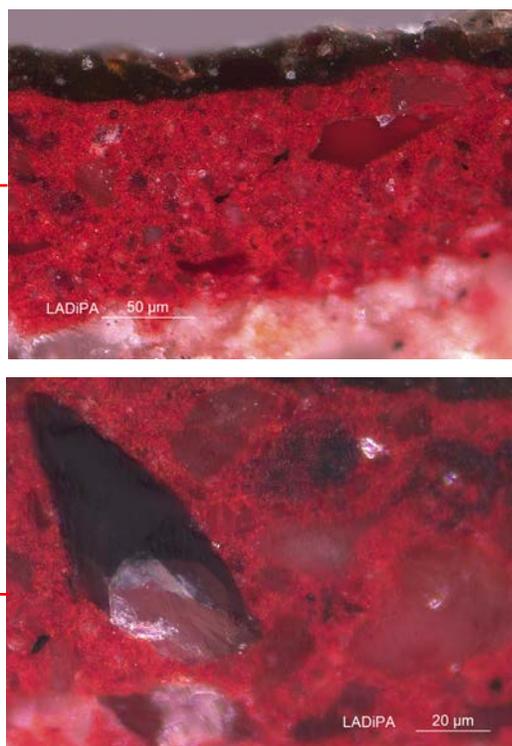


Fig. 20. OZ2-2, Micrografía óptica de luz polarizada. Sup 50x, inf 100x.
Se distinguen las partículas de vidrio molido.

⁶¹ Adriana Cruz Lara Silva, *De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte (México: FFL-UNAM, 2014).

7.2.3 La capa pictórica

Un nuevo aglutinante para la pintura al óleo: el aceite de chía

En un documento localizado en el Archivo General de la Nación, el comerciante Francisco Lázaro Faxardo, solicitó una lista de materiales para pintar;⁶² aunque más tarde retomaré este documento, aquí sólo mencionaré que al final del mismo aparecía la rúbrica del pintor Juan Correa.⁶³ El documento no está fechado, para tener un horizonte temporal más certero indagué acerca de los datos genealógicos del comerciante, quien en el año de 1714 bautizó a su hijo Juan, en Campeche,⁶⁴ gracias a este dato ubico el documento alrededor del año 1700. Entre muchos otros productos, todos vinculados al arte de la pintura, en la lista se pidió “Una botijuela de aceite de linasa y otra de chía, y si no hay linasa sean dos de chía.”

La chía fue un cultivo mesoamericano muy extendido;⁶⁵ no son pocos los cronistas que mencionan datos acerca de su uso.⁶⁶ El Códice Florentino así como el Badiano mencionan sus aplicaciones medicinales, pero especialmente interesante para este estudio es la descripción de Fray Juan de Torquemada, al referirse a los mercados de la ciudad de México:

Así eran estos mercados muy vistosos; porque todas las cosas en el estaban puestas por mucho orden, y concierto; porque en un aparte se vendía el pan en mazorca, que llaman el centli, y en el grano, y cerca de esta otras semillas, así como frijoles y chian, que es como zaragotana, y sacan de ella un aceite como de linaza.⁶⁷

El aceite de chía proviene de la *Salvia hispánica L.* y posee cualidades secativas similares a las del aceite de linaza. Los aceites secantes son sustancias grasas, con propiedades secativas resultantes de la presencia de ácidos grasos insaturados que contienen uno o más dobles enlaces de Carbono (C=C) que al romperse se enlazan con el oxígeno generando una retícula sólida. Entre los ácidos grasos, el linoléico es el que posee mayor número de dobles enlaces (3) y es el que aporta mayor capacidad secativa al aceite, seguido del linoleico (2).⁶⁸

62 “Razón de los géneros de pintura que pide Lasaro Francisco Faxardo”, AGN, Indiferente virreinal, Industria y Comercio, Expediente 024.

63 Durante la realización de esta investigación, tuve la noticia de que en la ENCRyM se estaba desarrollando una tesis que tomaba como insumo este mismo documento. Recientemente tuve la oportunidad de conocer el trabajo de Deditée Moreno Silva, que constituye sin duda un aporte fundamental para el estudio de los materiales y herramientas empleados por los pintores de Nueva España. Tratándose de investigaciones paralelas las coincidencias son numerosas y los hallazgos complementarios, a pesar de que los objetivos iniciales son diferentes. Véase Deditée Moreno Silva, *Entre pinceles y tompiates. Los materiales del pintor novohispano a partir de un documento de 1715: Estudio de caso*. Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles (México: ENCRyM, 2016). El documento también fue mencionado por Sandra Zetina Ocaña et. al., “La dimensión material del arte novohispano”, *Intervención*, No. 10 (2014), 23.

64 “México bautismos, 1560-1950,” database, FamilySearch (<https://familysearch.org/>), Lazaro Francisco Faxardo in entry for Juan Ygnacio Faxardo Yzquierdo, 04 Oct 1714; citing Campeche, Campeche, Mexico. Moreno Silva precisó aun más la fecha. Véase Moreno Silva, *Entre pinceles y tompiates*, 78-83.

65 Ricardo Ayerza y Wayne Coates, *Chía. Redescubriendo un olvidado alimento de los aztecas* (Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2006).

66 Francisco Cervantes Salazar, *Crónica de la Nueva España*, Libro I, Cap.VI (1554).

67 Torquemada, *Monarquía indiana*, Vol. II, Libro IV (1615).

68 Ana Villarquide, *La pintura sobre tela*, Vol.I, 325.

El aceite de chía tiene un porcentaje más elevado de ácidos grasos insaturados que el aceite de linaza, como se muestra en el cuadro siguiente.⁶⁹

Ácido graso	Aceite de linaza	Aceite de chía
Linolénico	52,7	62,7
Linoleico	15,9	20,2
Oleico	19,9	7,8

Entre los aceites secantes conocidos en Europa, el de linaza era considerado el más secativo pero también el más coloreado. La tratadística europea era específica en cuanto a la elección del aceite secante para pintar al óleo, discriminando entre los que por su transparencia eran más recomendables para pintar colores claros, como el blanco o el azul de los cielos. De Mayerne, por ejemplo, describía un aceite muy blanco que utilizaban los pintores de los países bajos para obras delicadas que requerían mayor viveza y sugería especialmente el aceite de adormideras, que aunque “no seca fácilmente por sí mismo, [...] se muele con vidrio de Venecia”.⁷⁰ Este mismo tratadista recomendaba el aceite de nueces para los blancos. Creo que hasta ahora no habíamos problematizado el asunto de los aceites secantes en la pintura novohispana, cuando es lógico suponer que se requería más de un tipo de aceite para lograr diferentes efectos plásticos. La escasez de aceite de linaza o su carestía, pudieron haber inducido al aprovechamiento de aceite de chía como producto alternativo para pintar al óleo. Probablemente los pintores novohispanos buscaron un aceite secante alternativo para lograr efectos en tonos delicados o incluso para pintar las veladuras que se convirtieron en un efecto plástico bien aceptado en el gusto del último tercio del siglo XVII.

A partir del establecimiento del gremio de pintores en la Ciudad de México a mediados del siglo XVI, se trató de ejercer control sobre los materiales que debían emplearse en la pintura, según consta en las ordenanzas.⁷¹ Suponíamos que las ordenanzas se cumplían estrictamente, sin embargo a menudo se vulneraban. El comercio informal de chía como material para pintores debió ser tan importante, que en la cuarta década del XVIII se tomaron medidas para regularlo. En 1744 Francisco Ferrer Mucientes pagó impuestos para obtener la licencia para fabricación y venta de colores, destacando el minio o azarcón y el aceite de chía.⁷² El año siguiente se emitieron bandos prohibiendo la fabricación y venta de aceite de chía y azarcón, en virtud de la concesión otorgada al asentista, a quien además se le dio la atribución de visitar las tiendas de tlapaleros, boticas, carrocerías y pinturerías para verificar que así sea. Se ordenó también a todos los productores de plomo y de semilla de chía que vendieran sus productos al asentista a

⁶⁹ Los datos fueron extraídos de Ricardo Ayerza y Wayne Coates, *Chía*, 21.

⁷⁰ *Le manuscrit de Turquet de Mayerne* (1620-1646), Lyon, citado por Ana Villarquide, *La pintura sobre tela*, 331.

⁷¹ Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 220-223.

⁷² AGN, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda, Exp. 73, 1744.

un precio justo.⁷³ Ese mismo año se creó el Real Estanco de aceite de chía y azarcón.

La paleta cromática

La paleta cromática novohispana está compuesta por un número limitado de pigmentos, cuyo uso se mantuvo constante a lo largo de los siglos del virreinato, con muy escasas excepciones; sin embargo la forma de aplicar los colores, relacionada directamente con los efectos plásticos buscados, fue cambiando de manera considerable.

La selección de los materiales pictóricos estaba sujeta al menos a tres variables: la importancia simbólica del tema representado, el efecto plástico buscado por el artista y el costo y disponibilidad de los materiales. Las dos primeras variables están dentro del plano artístico. Para pintar los mantos de la Virgen se gastaban los mejores azules; el oropimente y el rejalgar, materiales sulfurosos y venenosos, se usaron para simular las llamas del purgatorio y el bermellón se reservaba para el frescor de las mejillas jóvenes. Para lograr profundidades y desvanecer paisajes lejanos se usaban gamas de colores menos cubrientes dispuestos sobre capas blancas que neutralizaban la vibración cálida de las imprimaciones. Pero lo cierto es que el comercio también determinaba fuertemente la selección de uno u otro material, ya que a veces escaseaban o se volvían muy caros.

Hernán Cortés se asombró de la cantidad de colores que podían obtenerse en Nueva España, materiales que se empleaban en estas tierras desde tiempos prehispánicos y que aparentemente fueron suficientes para cubrir las demandas artísticas durante los primeros años de la evangelización. Sin embargo el arribo de pintores europeos y principalmente las peculiaridades tecnológicas de la pintura al óleo, requirieron el empleo de pigmentos procesados por métodos artificiales, de ahí que España se convirtió en proveedora de materiales para los pintores novohispanos.⁷⁴ Para comprender cómo se desarrollaba el comercio de pigmentos y demás materiales artísticos hay que considerar dos componentes: los centros productores y las rutas de comercio. Venecia ejerció prácticamente el monopolio mercantil de materiales pictóricos hasta el siglo XV, época en la que los circuitos comerciales se ampliaron, los portugueses explotaron sus vínculos con oriente mientras los españoles se movían en el Atlántico con los productos americanos; a finales del XVI ingleses y holandeses también ingresaron a la escena.⁷⁵

73 AGN, Indiferente virreinal, Exp. 013, 1745.

74 Rocío Bruquetas, "Colores de artificio: comercio y producción en España hasta 1800", en *Fatto d'Archimia*, VVAA (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), 74.

75 Un estudio exhaustivo se encuentra en J. Kirby, S. Nash y J. Cannon (Eds.), *Trade in artists materials. Market and commerce in Europe to 1700* (London: Archetype, 2010). Para el contexto español varios textos de Rocío Bruquetas, "Colores de artificio: comercio y producción en España hasta 1800", en *Fatto d'Archimia*; "Colores locales y colores importados: la Carrera de Indias y el abastecimiento de pigmentos en la Nueva España", en *The Codice Fiorentino of Bernardino de Sahagún. Colors Between Two Worlds*, eds. Gerhard Wolf y Joseph Connors (Villa I Tatti/ Florencia: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut, 2011), 283-299. Para el caso de Nueva España en el siglo XVI, véase José María Sánchez y María Dolores Quiñónez, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95 (2009): 45-67.

Según Bruquetas en el siglo XVI el protagonismo de Amberes fue contundente, allí llegaban productos de Asia a través de Lisboa y de Venecia, además de los materiales americanos que llegaban por la vía de Sevilla; en la centuria siguiente Holanda surgió como una potencia debido a su poderío comercial y también al desarrollo de nuevas tecnologías para la fabricación de pigmentos artificiales, sin embargo el bloqueo comercial impidió que estos nuevos materiales invadieran el mercado español.⁷⁶

En el contexto español Madrid y Sevilla dominaron la escena. En el siglo XVII Sevilla fue el centro neurálgico del comercio ya que el flujo de productos americanos congregaba a mercaderes de varias regiones, generando un intenso intercambio mercantil en varias direcciones. Los clásicos productos americanos que se introducían a Europa vía Sevilla eran la azurita, la grana cochinilla y el añil; la cochinilla mexicana se concentraba en Puebla, de ahí viajaba a Veracruz para embarcarse a Sevilla o Cádiz, desde donde se distribuía a los principales centros textiles europeos. Por otra parte la azurita procedente de Santo Domingo era preparada y purificada en Sevilla, desde donde se exportaba a diferentes regiones de Europa.⁷⁷

En Nueva España, las Ordenanzas de 1686, en su Ítem octavo establecía lo siguiente:

Otrosí, que ninguno pinte en lienzos viejos, ni otras materias de lienzo de china, si no fuere lienzo crudo de Castilla nuevo, ni mal aparejado, pena de perder la pintura aplicado como va referido, y esto porque los que las compren no vayan engañados por malos materiales y asimismo, que ninguno dore ni estofe, si no fuere con muy buenos materiales de Castilla, pena de veinte pesos por cada vez que lo contrario hiciere, aplicado por tercias partes como dicho es.⁷⁸

El imperativo de emplear materiales de Castilla también aparece como condición en algunos contratos, pero de acuerdo con Bruquetas, hay que entender que la expresión hace referencia a productos que generalmente eran importados de otros lugares de Europa, ya que los materiales pictóricos de origen puramente español eran muy pocos: el bermellón de Almadén, almagre y algunas tierras locales.⁷⁹

76 Bruquetas, "Colores de artificio", 71.

77 Bruquetas, "Colores de artificio", 73-74.

78 Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 224.

79 Bruquetas, "Colores de artificio", 75.

Los azules

Uno de los colores más interesantes de la paleta es el azul, tonalidad de importante valor simbólico en la iconografía cristiana y de gran protagonismo naturalista en los siempre recorridos celajes y cuerpos de agua. En el caso de la *Tota Pulchra* estudiada en el LDOA del IIE que se ha venido tomando como referencia, Echave usó dos tonalidades para marcar zonas de luz y de sombra, para las primeras empleó una mezcla de azurita con albayalde y para las segundas azurita y pardo, pero antes de su aplicación entonó de violeta las zonas que recibirían el matiz más luminoso y de pardo rojizo las de sombra.⁸⁰ En las zonas oscuras la superposición de capas fue más compleja, ya que aplicó resinato de cobre, laca roja, tierras y negro de humo.

El matiz verdoso que empleó Balastar de Echave para pintar los mantos de la Virgen es un rasgo que persiste en las pinturas de José Juárez, quien en general labró sus azules a base de azurita, añadiendo albayalde y yeso para lograr tonos más claros y pigmentos de tierra e índigo para los tonos oscuros. En *Martirio de san Lorenzo* la zona más oscura del azul está formada por cristales grandes de azurita, blanco de plomo, yeso y añil; según los autores esta es la única muestra donde se identificó añil.⁸¹

Una de las grandes diferencias entre la pintura de mediados del XVII y la de finales, es el grosor de las capas pictóricas y eso puede constatarse justamente en el caso de los azules; en las obras de José Juárez estudiadas por Vázquez y Falcón las capas azules superan las 100 μm , mientras que en las pinturas de Arellano rondan como máximo las 40 μm . El espesor de las capas de pintura influye también en la cualidad del matiz y en la capacidad cubriente de las capas.

Los azules de Arellano

El azul fue sin duda uno de los colores protagónicos en la paleta de los Arellano, variando desde tonos intensos con un ligero matiz magenta, hasta los azules cenizos y los delicados celajes. En *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* (Fig. 21), del Museo Regional de Querétaro, se ve una importante diferencia de matiz entre el atuendo del arcángel, de un azul firme y vigoroso, el vestido de santa Ana, que tiende a tonos violáceos y el paisaje de fondo donde se nota un matiz cerúleo de escaso poder cubriente. El vestido de santa Ana se formó mediante la superposición de dos tonalidades, un azul medio de base sobre el cual se aplicó una laca carmesí, dando como resultado una mezcla óptica de matices perceptibles como un morado claro.⁸²

80 Arroyo et.al., "Variaciones celestes", 106-107.

81 Falcón y Vázquez Negrete, "José Juárez", 291.

82 Esta técnica recuerda el único añadido novohispano que se le hizo al tratado "Arte maestra" del italiano Francisco Lana: "Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en estos Reynos de las Indias, duró muchos años la destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juárez, el Villalpando y Aguilera, famosissimos en sus pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroyco esta cansada timidez introduciendo las mezclas de los colores de los pinceles al lienzo". Esto es justamente lo que hizo Arellano. Véase Paula Mues Orts, *El arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006), 102.



A simple vista las diferencias de matiz entre la túnica del arcángel, el vestido de santa Ana y el cielo son notorias, por tanto supuse en primera instancia que se trataba de pigmentos diferentes.

En los análisis realizados mediante SEM-EDS no se detectaron iones metálicos indicativos del uso de un pigmento mineral, como la azurita, lo que sugería el empleo de un material de origen orgánico.

Análisis posteriores mediante Micro FTIR comprobaron que el azul intenso de la túnica del arcángel (Fig. 25) así como el del cielo y el vestido de santa Ana se pintaron con añil.

Fig. 21. *La anunciación a santa Ana y san Joaquín*. Museo Regional de Querétaro. Foto Hozcani Arellano.

El índigo o añil fue utilizado como material tintóreo desde la antigüedad; en pintura de caballete también se utilizó desde tiempos remotos especialmente en la técnica al temple, como lo expresaron Cennini, Pacheco, Carducho y Palomino. Desde el siglo XVI se importaban grandes cantidades de añil asiático a Europa, los principales comerciantes fueron los portugueses a través de sus rutas marítimas hacia oriente y en la centuria siguiente holandeses e ingleses a través de la Compañía de las Indias Orientales.⁸³ América se convirtió rápidamente en exportadora de añil.

Para obtener añil las hojas del vegetal se maceraban en tinas llenas de agua, posteriormente el líquido se dejaba fluir a otra tina donde se batía con unos remos de madera, allí mismo se dejaba sedimentar el colorante y el resto del líquido se evacuaba. Del fondo de esta tina el material se recolectaba y purificaba. A pesar de la gran ambigüedad reinante en la terminología referente a materiales pictóricos, sabemos que de añil americano habían cuatro denominaciones que hacían referencia a la calidad: “corte” era el de menor calidad, “sobresaliente” era el intermedio, “flor” era superior al anterior y se obtenía macerando por más tiempo las hojas del vegetal; finalmente “flor tizate” era el de mayor calidad.⁸⁴ Es probable que las diversas calidades de añil estuvieran relacionadas con la cantidad de impurezas y el grado de refinamiento del producto

⁸³ Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura*, 139.

⁸⁴ Una completa semblanza sobre el beneficio del añil en Guatemala y El Salvador véase en Manuel Rubio Sánchez, *Historia del añil o xiquilite en Centro América*, Vol. I (San Salvador: Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, 1976).

final. No podemos afirmar que los pintores novohispanos utilizaron la producción local de añil, sin embargo creo que es muy probable.

Las investigaciones del Grupo Tarea, en Argentina, demostraron que el índigo fue el azul más empleado en la pintura en el virreinato de Perú,⁸⁵ en cambio en las pinturas novohispanas estudiadas en “Variaciones celestes...” aparece poco y nunca es el material que confiere el tono, sino que, en términos de las autoras, se usa como complemento.⁸⁶ Contrariamente, en la mayoría de las obras de Arellano que estudié, el índigo es el material azul predominante.

Ciertamente habían razones para usar el índigo como un pigmento secundario, de la manera descrita por Arroyo *et. al.*; la primera era la dificultad para lograr capas cubrientes, de tono firme e intenso y la segunda era que se decoloraba fácilmente, por ello algunos tratadistas sólo lo recomendaban de manera complementaria. Sin embargo no podemos pasar por alto las opiniones de Cennini y de Palomino. La obra de Cennini es de finales del siglo XIV, por tanto se refiere especialmente a pintura sobre tabla y pintura mural; aun en ese contexto tecnológico resulta interesante su descripción “De cómo hacer colores parecidos al azul de Alemania”:

(...) Toma índigo de Bagdad y muélelo a conciencia con agua; mézclalo con un poco de albayalde para tabla, y con blanco de San Juan para muro. Se vuelve semejante al celeste. Se temple con cola.⁸⁷

Más importante aun resultan las minuciosas descripciones que aportó Antonio Palomino (1655-1726), pintor y tratadista contemporáneo a Antonio y Manuel de Arellano; su libro *Museo pictórico y escala óptica*,⁸⁸ publicado alrededor de 1715, recogió y describió las prácticas y conocimientos comunes de la pintura de las últimas décadas del siglo precedente, por tanto resulta un referente fundamental acerca de la técnica y los materiales pictóricos de la época. Palomino comienza explicando que los azules se pueden labrar de diferentes colores; el primero que explica se hace a base de esmalte y el siguiente:

(...) de añil, sin más mixtura que el albayalde, uno y otro con aceite de nueces (...) y es bellissimo color, y muy dulce de labrar; pero tiene también sus condiciones.⁸⁹

Y aquí viene lo más interesante; Palomino recalca tres aspectos que debían tomarse en cuenta para lograr el tono dulce y persistente del añil: primero, que los claros no sean demasiado claros porque fácilmente aflojan, por tanto sugería labrar el color siempre subido; segundo, que no se gaste muy aceitoso; y tercero, que era necesario preparar o purificar el añil antes de usarse.

85 Alicia M. Seldes *et. al.*, “Blue pigments in South American Painting (1610-1780), *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol.38, No.2.(1999): 100-123. Véase también Siracusano, *El poder de los colores*, 78-83.

86 Arroyo *et. al.*, “Variaciones celestes”, .99.

87 Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Ediciones Akal, 2002), 104-105. “Azul de Alemania” es azurita.

88 Antonio Palomino Velasco, *El Museo pictórico y Escala Optica*. Tomo Segundo. Práctica de la pintura (Madrid: Por la viuda de Juan García Infançon, 1724).

89 Palomino Velasco, *El Museo pictórico*, 46.

Sobre la preparación previa ofrecía también tres alternativas que partían siempre del añil molido en aceite de linaza. La primera opción era envolverlo en papel de estrasa para después hornearlo durante toda la noche; la segunda manera de purificarlo era cociéndolo en agua durante una hora, luego eliminar el agua sucia y renovarla, repitiendo el proceso tres veces o hasta que el agua saliera clara; el tercer método consistía también en hervir el añil en agua, pero agregándole alumbre, posteriormente escurrir el agua, agregarle espíritu de vino o aguardiente y prenderle lumbre hasta que se consuma el fuego. La otra clave para potenciar el añil era usar algún tipo de secativo, por ejemplo esmalte ⁹⁰ o simplemente vidrio remolido, vidrio molido en aceite de linaza o una puntica de cardenillo.⁹¹

Me resulta evidente que los Arellano conocían tanto las limitaciones como las potencialidades del añil y que encontraron las estrategias técnicas apropiadas para mitigar su transparencia y lograr un tono intenso, opaco y persistente. Las variaciones en la composición elemental de los estratos compuestos por añil sugieren que la estrategia variaba de acuerdo al efecto que se buscaba en cada caso. En *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* para el azul del pecho del arcángel (Fig. 22) usó el añil mezclado con carbonato cálcico y albayalde para lograr la luminosidad deseada; como secativo se empleó vidrio molido. En la micrografía (Fig. 23) se aprecia la matriz formada por albayalde y carbonato cálcico prácticamente teñida por el añil; en el extremo de la muestra se observa un gran conglomerado azul compuesto por índigo. En otras zonas de esta misma prenda (MRQ1-3), sobre la capa de añil-albayalde, Arellano aplicó otra delgadísima capa (8-10 μm) a manera de baño, empleando un tono más intenso de índigo en un sustrato de yeso (Fig. 24).

⁹⁰ Esmalte es otro azul compuesto por vidrio de cobalto molido.

⁹¹ Palomino Velasco, *El Museo pictórico*, 46.

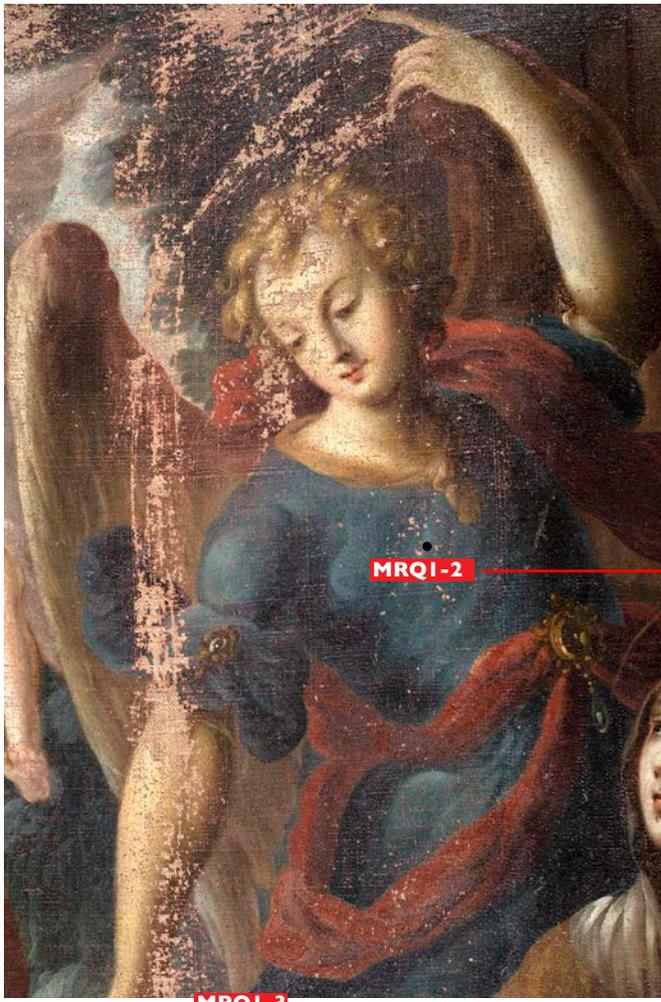


Fig. 22 *La anunciación a santa Ana y san Joaquín*. Detalle.
Foto Hozcani Arellano.

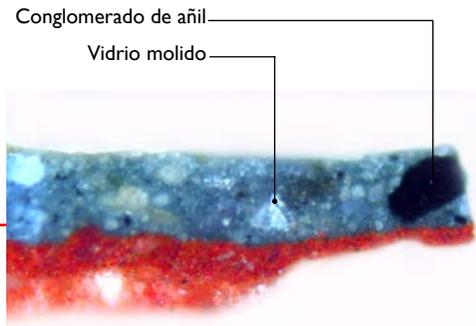


Fig. 23. MRQI-2. 50x.
Micrografía óptica de luz polarizada.

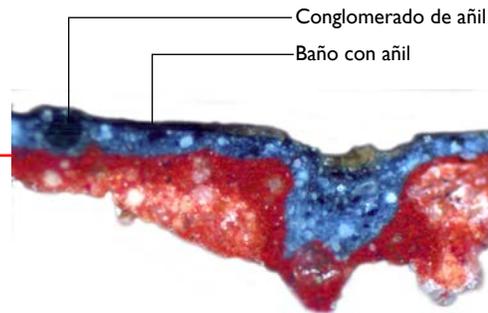


Fig. 24. MRQI-3. 20x.
Micrografía óptica de luz polarizada.

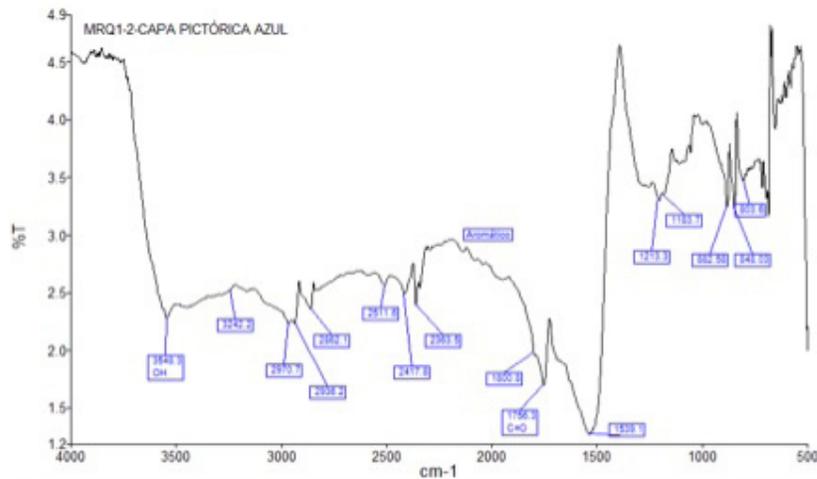


Fig. 25. MRQI-2. Espectro Micro FTIR de la capa pictórica azul del pecho del arcángel. Se identificaron bandas características del azul índigo a 3242.2, 1213.3, 1183.7, 1126.94, 1080, 882.58, 862.83 - 848.03 y 759 cm⁻¹.



Para pintar el cielo usó albayalde con una mínima cantidad de añil. Para el vestido de santa Ana (Fig. 26) la estrategia de Arellano coincide con la sugerencia de Palomino:

Puédese también labrar de añil y blanco el paño que ha de ser morado; y en estando seco, bañarle todo con buen carmín, bien unido.⁹²

En *San Simón* de Ixtlahuaca y en las pinturas del Retablo de la Tercera Orden de Ozumba, todos los azules y la mayoría de los verdes están compuestos exclusivamente por añil y mantienen su vivacidad y matiz característico hasta nuestros días. El color fuerte y vigoroso logrado por el artista con el índigo denota pericia técnica y conocimiento de los materiales pictóricos.

Fig. 26. *La anunciación a santa Ana y san Joaquín. Detalle.* Foto Hozcani Arellano.

En “Razón de los géneros de pintura” el comerciante solicitó “Media libra de añil calcinado del que usan allá los pintores fino, y con secante”; en la foja siguiente del documento, donde aparentemente el pintor Juan Correa rindió cuentas de la compra al solicitante, hay una anotación que dice “El secante que se le echa al añil no se le echa si no es cuando se pinta”.

El término “calcinado” quizás hace referencia a uno de los procesos descrito por Palomino; aparentemente los pintores compraban el añil en estado sólido (en panes) y ellos mismos lo templaban con el aceite secante; la anotación relativa a “el secante que se le echa al añil” recuerda nuevamente una de las indicaciones de Palomino:

habiendo de hacer algún secante para azules y blancos, se puede hacer con aceite de nueces en una ampollita de vidrio, echándole vidrio molido a proporción, y un poco de litarge y albayalde molido con el mismo aceite y un poco de azarcón, como una onza de cada cosa, a media libra de aceite de nueces (...).⁹³

92 Palomino Velasco, *Museo pictórico*, 47.

93 Palomino Velasco *Museo pictórico*, 38.

Según el tratadista este secante se podía colocar directamente en la paleta para mezclarlo con los colores al pintar. En los índigos de Arellano se identificaron partículas de vidrio molido (Fig.34), lo que resulta muy consistente con estas recomendaciones.

En *La Anunciación* de Huamantla el manto de la Virgen presenta un tono intenso con un ligero matiz magenta (Fig.38); el manto que conserva sus cualidades cromáticas de brillo y vigor en muy buen estado hasta nuestros días, se pintó con azul de esmalte.

El azul de esmalte fue usado desde la antigüedad, a veces se mezclaba con laca roja para obtener un matiz violáceo semejante al del ultramar. En la tratadística europea generalmente aparece asociado al añil. Retomo la descripción de Palomino:

Los azules se pueden labrar de diferentes colores; el más común es el esmalte, el cual se bosqueja mezclado algo con añil, para que tenga cuerpo y cubra bien el lienzo, y sin más mixtura que el blanco, más o menos para el claro y obscuro; y en estando seco, se labra solo con esmalte fino y blanco, uno y otro templado con aceite de nueces (...).⁹⁴

El azul de esmalte es un vidrio de cobalto molido cuyo origen se relaciona con la fabricación de cristal.⁹⁵ Igual que la mayoría de los materiales vítreos, posee un índice de refracción bajo, de donde deriva su escaso poder cubriente. Las partículas de esmalte son fáciles de identificar al microscopio óptico debido a su fractura angulosa, concoidal o subconcoidal; la molienda suele ser intencionalmente burda ya que el mayor tamaño de las partículas incrementa la intensidad del matiz.⁹⁶ La rápida y frecuente decoloración o agrisamiento del esmalte está relacionada con el contenido de potasio (K), la degradación es mayor en un medio graso y mientras más cercano esté a la superficie.⁹⁷

En *La Anunciación* de Huamantla (Fig. 27) los cristales son de granulometría heterogénea, los de mayor tamaño superan las 30 μm , posiblemente esta es la razón por la que la tonalidad es tan intensa (Figs. 28, 29 y 30). Para lograr esa intensidad Arellano extendió dos capas de color; el tono base es un azul conformado por cristales de esmalte mezclados con muy baja cantidad de albayalde (probablemente adulterado con carbonato de calcio); para modular las luces y las sombras del paño aplicó otra capa, mucho más delgada que la anterior, formada por una mezcla de añil con albayalde finamente molido. Cabe la posibilidad de que esta capa delgadísima de añil y albayalde (8-10 μm) aplicada a manera de baño por encima del esmalte, hubiera actuado como una barrera protectora que influyó en la conservación de las cualidades cromáticas perceptibles en la actualidad.

94 Antonio Palomino, *Museo pictórico*, 45.

95 Margarita San Andrés, Natalia Sancho y José Manuel de la Roja, "Alquimia: Pigmentos y colorantes Históricos", en *Anales de Química*, Vol. 106, No. 1, (2010):58-65.

96 Marisa Gómez, Ruth Chércoles, y Margarita San Andrés, "Los azules de cobalto", en *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, 278.

97 Gómez et.al., "Los azules de cobalto", 282-283.

Fig. 27 *La Anunciación*. Óleo sobre tela, 97 x 155 cm. Capilla de la Tercera Orden, Iglesia de San Francisco, Humantla. Foto Guillermo Martínez Acebo.

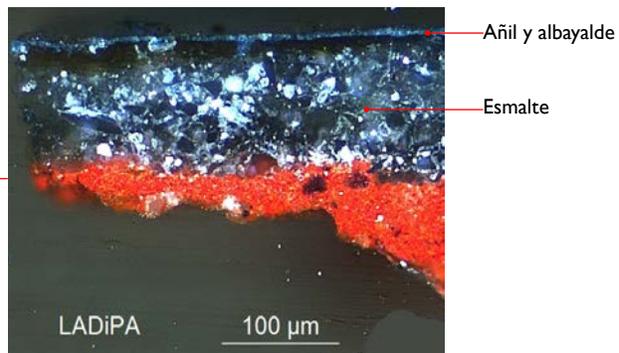


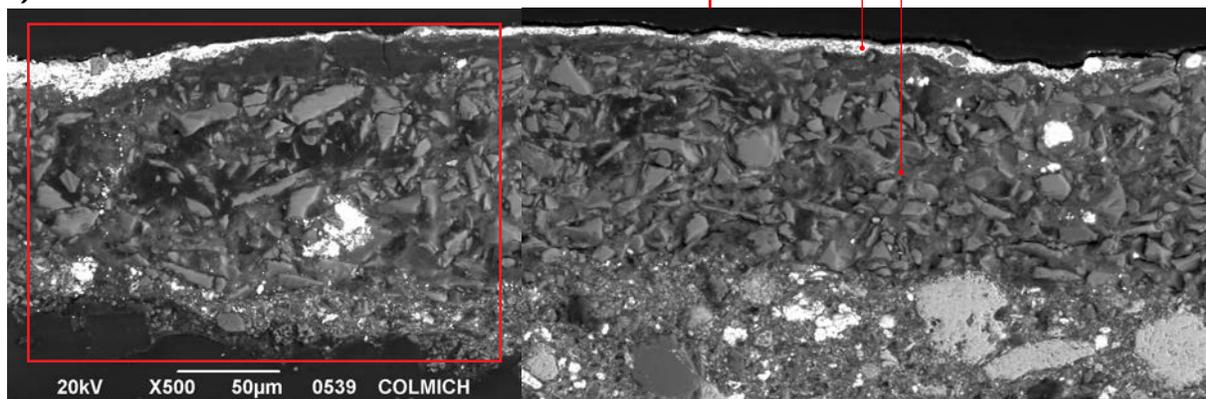
Fig. 28. Hul-3. 20 x. Micrografía óptica de luz polarizada.



Fig. 29. Hul-3. 10 x. Micrografía óptica de luz polarizada.



a)



b)

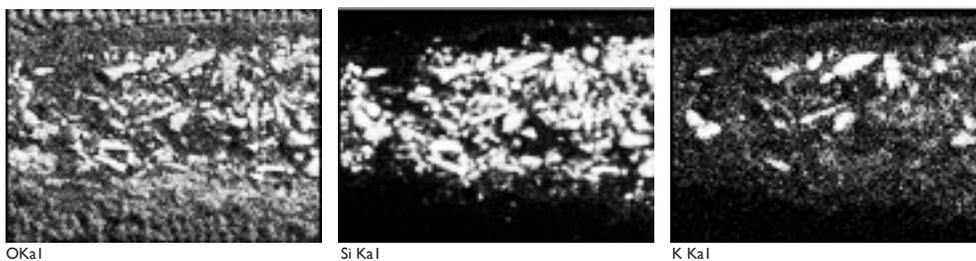


Fig. 30. Hul-3. **a)** Micrografía SEM, 500x. Se observa la capa de esmalte de 103μm, y la delgada capa superficial compuesta mayoritariamente por albayalde, que fluctúa entre 8 y 18μm. **b)** Mapeo elemental que muestra las concentraciones de O, Si y K en la capa de esmalte.

Italia y Flandes rivalizaban en la producción de esmaltes de buena calidad; en las vidrierías de Murano era frecuente la fabricación de vidrios sódicos, mientras que en Flandes y Alemania se producían vidrios potásicos.⁹⁸ Los altos contenidos de potasio (K) evidentes en el mapeo elemental (Fig. 30b) y en los microanálisis EDS sugieren el origen flamenco o germánico del pigmento, mientras que las trazas de arsénico (As) se relacionan con el mineral de origen: la cobaltita.⁹⁹ En *La Anunciación* de la Catedral de Zacatecas el manto de la Virgen también se pintó con una mezcla de añil y esmalte en baja proporción, sin embargo la capa se oscureció, alterando el matiz de manera notable.

En “Variaciones celestes...” se identificó esmalte en el manto de la Virgen de una obra de Juan Correa, contemporáneo de Antonio de Arellano; la autoras se preguntan cuál sería la razón del uso de ese pigmento, suponiendo razones económicas, ya que el esmalte era más barato que la azurita. En “Razón de géneros de pintura”, el único pigmento azul mencionado era el añil.



Fig. 31. **a)** Fotografía con luz visible **b)** Fotografía infrarroja. El fondo gris oscuro, sugiere que el cortinaje está pintado con un pigmento de cobre. En el atuendo del arcángel y el vestido de María, el tono gris -claro deriva de la reflexión del blanco de plomo.

98 Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura*, 149.

99 Podían utilizarse dos minerales diferentes para la elaboración del esmalte, la cobaltita y la esmaltita, y la tonalidad del azul está relacionada con el uso de uno u otro. La cobaltita presenta bajos contenidos de arsénico (As), elemento identificado también en las muestras de Huamantla. Véase Gómez, et. al., “Los azules de cobalto”, 227.

El azul era un pigmento problemático en aquella época; de acuerdo con Jo Kirby a finales del siglo XVII las opciones de pigmentos azules eran restringidas, el azul ultramarino era difícil de obtener y muy costoso, la azurita no era fácil de usar, además se volvió muy cara y su comercio decayó a finales del siglo, el esmalte se degradaba fácilmente y el índigo era poco considerado por los artistas europeos.¹⁰⁰

La azurita tuvo un franco protagonismo en la pintura novohispana como demostraron Arroyo *et al.*, y lo mismo sucedió en la pintura española hasta el último tercio del siglo XVII, pero su uso decayó dando paso a otros pigmentos: el esmalte, el índigo y más adelante el azul de Prusia.¹⁰¹ Habían importantes yacimientos de azurita en la península ibérica y su calidad era bastante reconocida, además la que se extraía en la isla La Española rápidamente ganó presencia en el comercio europeo; una de las razones de la decadencia de la azurita, además de las dificultades técnicas para su empleo y la variación tonal hacia los verdes, fue el abandono de la explotación de las minas en La Española, cuyo comercio estuvo vigente por casi dos siglos.¹⁰²

Aunque el índigo y el esmalte se usaron en la pintura española de manera secundaria, generalmente para los fondos que se terminaban de labrar usando azurita o ultramar, en las obras de Arellano la presencia de ambos pigmentos es prácticamente exclusiva. No identifiqué azurita en ninguna de las muestras azules analizadas, ni en los análisis mediante FRX portátil. Al contrario, la combinación de añil con esmalte fue lo más común, aunque con predominancia de uno u otro, según el efecto plástico deseado.

En las pinturas del Museo Regional de Querétaro, las más antiguas del *corpus* en estudio, el índigo es el material predominante; la adición de ínfimas cantidades de esmalte se infiere por los conteos de cobalto (Co) detectados mediante microanálisis p-FRX. La espectroscopía de fluorescencia de rayos X (FRX) es sumamente sensible a los metales y su límite de detección se reduce a trazas. Mediante microscopía óptica se identificaron las típicas partículas concoidales y subconcooidales azules del esmalte de manera muy aislada, lo que demuestra el tamaño extremadamente fino de las partículas que tienden a volverse transparentes y la baja cantidad presente en la mezcla, lo anterior sugiere que en estas pinturas se empleó más bien como secativo, a la manera de Palomino “remolido en aceite de nueces”. En casi todas las matrices se detectaron también partículas de vidrio transparente molido, que pudo haber sido aplicado directamente en la paleta para mezclarlo con el color justo en el momento previo a la aplicación.

100 Jo Kirby, “Fading and Colour Change of Prussian Blue: Occurrences and Early reports”, en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 14 (1993): 63-71, p.63.

101 Rocío Bruquetas, “Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española”, *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alonso E. Pérez Sánchez*, VVAA (Madrid-Sevilla: Museo Nacional del Prado – Fundación Focus Abengoa, 2007), 148-157.

102 Bruquetas, “Azul fino de pintores”, 14.

Los verdes

Contrariamente al caso de los azules, para los verdes Arellano usó dos pigmentos de cobre: malaquita y cardenillo. La malaquita es un hidroxicarbonato de cobre que aparece en los yacimientos asociada a la azurita y a la crisocola.¹⁰³ El *verdete*, *verdigrís* o cardenillo, un pigmento artificial obtenido a partir de sales de cobre que también aparece en “Razón de los géneros de pintura”; es un acetato básico de cobre,¹⁰⁴ conocido desde la antigüedad debido a sus aplicaciones medicinales, que ganó importancia como pigmento a partir de la Edad Media.¹⁰⁵



Fig. 32 *La Dormición de la Virgen*, Museo Regional de Querétaro
Foto Hozcani Arellano.

Fig. 33. MRQ8-3, 50 x.
Micrografía óptica de luz polarizada.

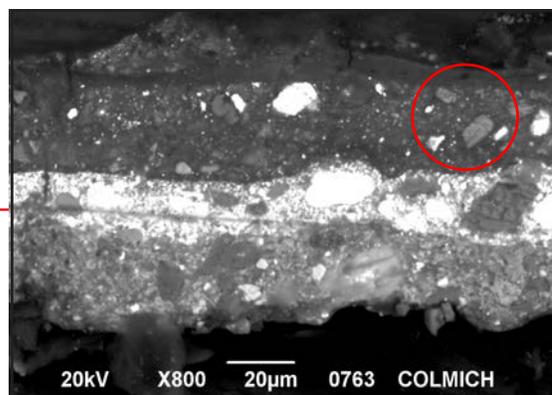
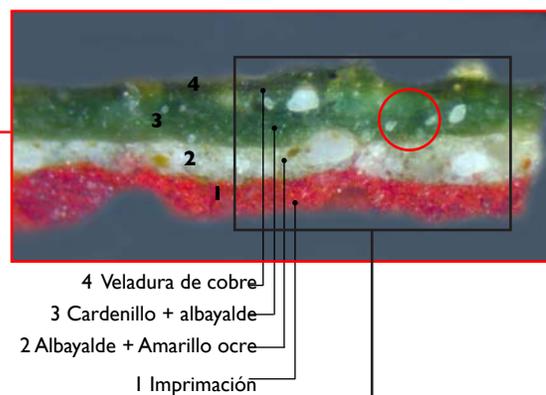


Fig. 34. MRQ8-3, Micrografía SEM 200x. Las zonas blancas corresponden a blanco de plomo. En un círculo se identifican partículas con alto contenido de cobre para comparar con el material de referencia.

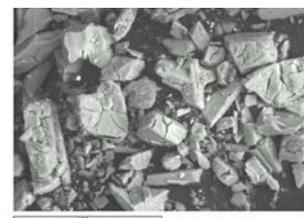


Fig. 35. Cardenillo, Micrografía SEM Material de referencia
cameo.mfb.org

¹⁰³ Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura*”, 151-152.

¹⁰⁴ Enciclopedia online, Materials database, cameo.mfa.org

¹⁰⁵ Margarita San Andrés, et.al., “Alquimia...”, 58-65.

En *La Dormición de la Virgen* (Fig. 36a), la túnica de san Juan está elaborada con pigmentos de este tipo. El cardenillo es un material poco cubriente, por esa razón se trabajaba sobre una capa previa que aportara la opacidad necesaria, en este caso el verde se labró mediante veladuras sobre una capa blanca de albayalde ligeramente entonada con laca carmín y ocre (Fig. 33); en la pierna derecha del santo puede verse que a pesar de la intensidad del tono, este se logró mediante capas semitransparentes. Por encima del primer estrato verde se extendió otro más delgado (de apariencia orgánica) para oscurecer el tono nuevamente a manera de veladura, usando cierta cantidad de barniz.¹⁰⁶ En las micrografías se identificaron partículas de gran tamaño con altos contenidos de cobre (Figs. 33 y 34) y fueron comparadas con un material de referencia (Fig. 35); es posible que algunas de estas partículas sean de malaquita. Esta forma de crear paños verdes es bastante similar a la que reportaron Vázquez y Falcón para pinturas de José Juárez.¹⁰⁷



Fig. 36. **a)** Fotografía con luz visible **b)** Fotografía infrarroja.
Se observa la típica absorción de los pigmentos de cobre en la túnica de san Juan.

106 A menudo se ha asociado el cardenillo con el resinato de cobre empleado para crear veladuras. Sin embargo es claro que el cardenillo podía emplearse como pigmento exclusivo para labrar paños verdes, siempre que se aplicara sobre una capa opaca previa, y estando seco el sustrato, usando otros pigmentos solo para la elaboración de las gradaciones tonales. Para el caso del "resinato de cobre", Bruquetas advierte que actualmente se toma con mayor cautela su identificación, ya que estudios recientes demuestran que el cardenillo puede reaccionar naturalmente con resinas y aceites formando resinatos u oleatos, y de hecho la aparición de una receta que indique su preparación recién aparece en el siglo XVII. Véase Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura*, 154.

107 Falcón y Vázquez, "José Juárez", 295-296.

La fotografía infrarroja (Fig. 36b) denota la absorción característica de los pigmentos de cobre en la túnica de san Juan, que se observa en gris muy oscuro, en cambio el azul de la capa de la Virgen y de la túnica de san Pedro se ve más claro debido a que están realizadas con añil; la tonalidad tan clara de gris se debe a que el material orgánico (añil) se vuelve prácticamente transparente ante la radiación infrarroja, permitiendo que blanco de plomo la refleje la radiación.

Sin embargo la mayoría de los verdes se formaron mezclando añil con amarillo ocre u otros amarillos, como la gualda o ancorca; esto también coincide con las recomendaciones de Palomino, quien mencionaba que “También se puede hacer otro verde baxo con ancorca y añil”. En *San Simón* (Fig. 37a), el verde correspondiente al follaje del paisaje de fondo se pintó sobre el azul del cielo, como puede verse en la micrografía óptica (Fig. 37c). La comparación entre la imagen visible y la de infrarrojo (Figs. 37a y 37b) muestra que tanto los verdes del fondo, como el paño azul sobre el cual el santo apoya la rodilla, se vuelven transparentes ante la radiación infrarroja debido a la presencia de un pigmento orgánico, el añil. Mediante análisis de caracterización química elemental no se identificaron pigmentos de cobre para los verdes ni para los azules en esta serie.

Fig. 37. *San Simón*, Catedral de Toluca **a)** Fotografía con luz Visible **b)** Fotografía infrarroja, detalle **c)** Micrografía óptica de luz polarizada, 10x.

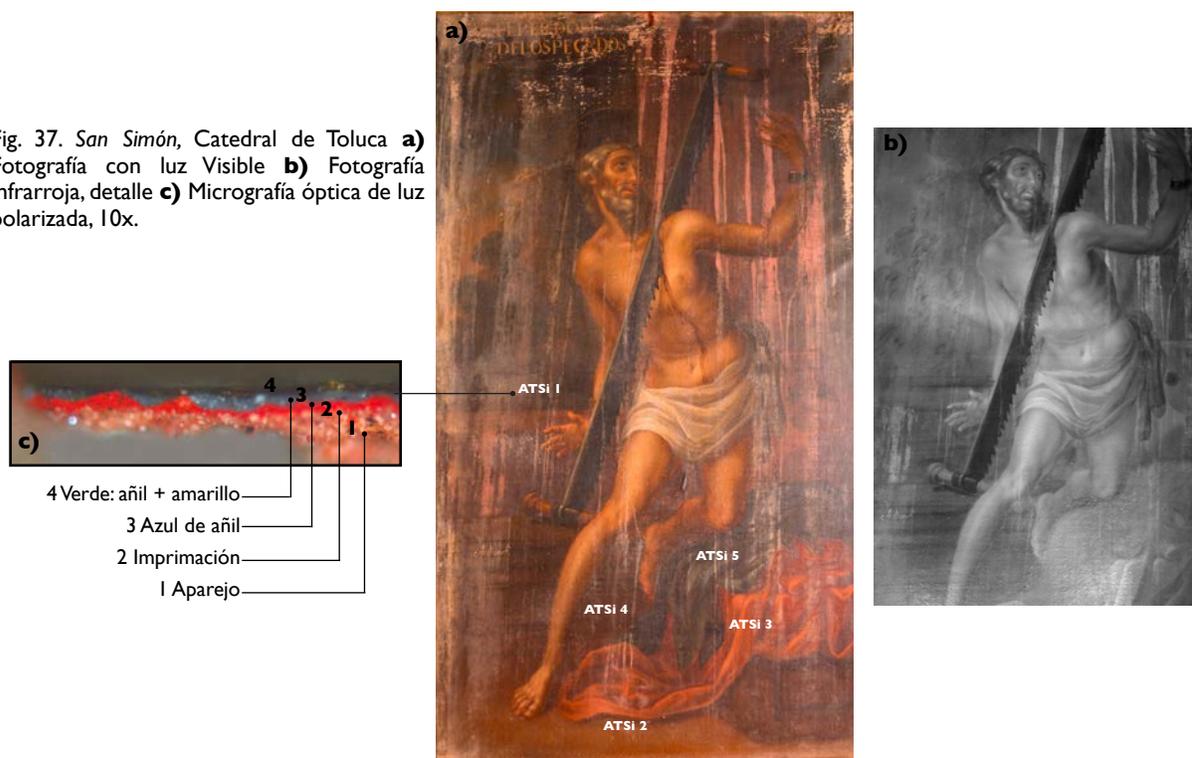




Fig. 38. *La Anunciación*, Catedral de Zacatecas.
a) Fotografía con luz visible **b)** Fotografía infrarroja. Nótese la absorción en las zonas verdes de la túnica del arcángel y el cortinaje del dosel, denotando el uso de pigmentos de cobre; los azules, en cambio, se pintaron con pigmentos naturales.

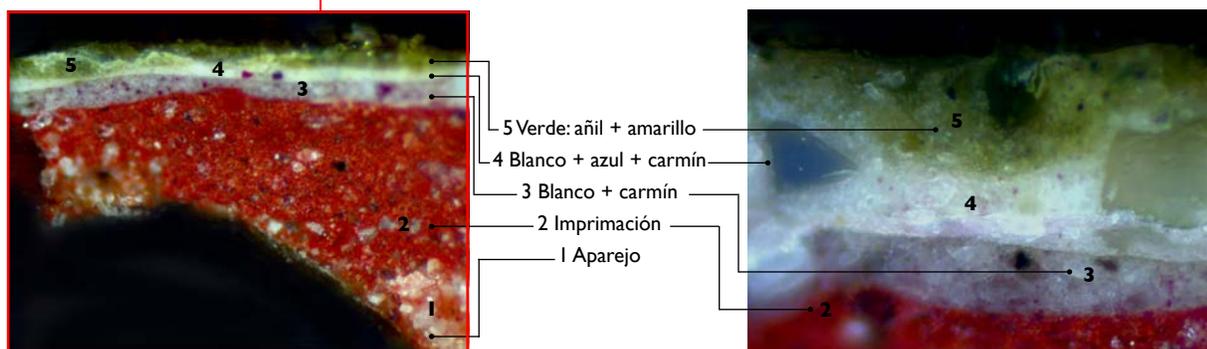


Fig. 39. Zac 4, 20x.
 Micrografía óptica de luz polarizada.

Fig. 40. Zac 4, 100x. Micrografía óptica de luz polarizada.
 Nótese una partícula de vidrio azul.

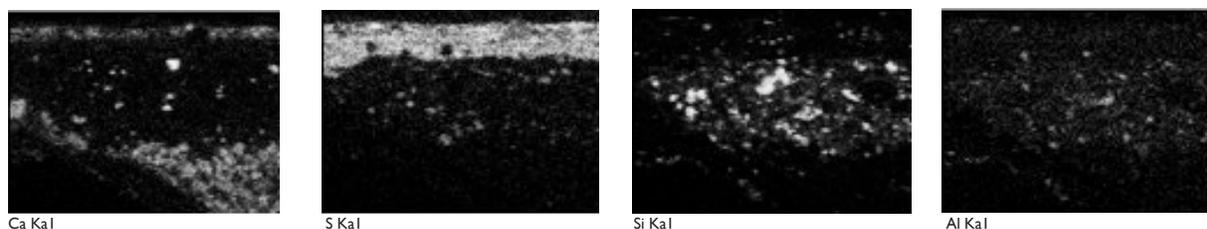


Fig. 41. Zac 4. Mapeo elemental que denota la presencia de yeso en el estrato superior; el yeso y el óxido de aluminio (alumbre) se usaban como base inerte para colorantes orgánicos. Las partículas ricas en sílice en la capa superior muestran la distribución de finos fragmentos de vidrio azul.

Otro caso interesante es el azul verdoso del rompimiento de gloria en *La Anunciación* de Zacatecas (Fig. 38).

En esta zona de la pintura tampoco se usaron pigmentos de cobre. Sobre la imprimación roja se extendió un tono ligeramente rosa formado por blanco mezclado con laca carmín; sobre esta se extendió otra capa blanca mezclada con finísimas y escasas partículas de azul de esmalte y carmín, dando como resultado un tono violeta muy claro (Figs. 39 y 40). Sobre estas capas se pintó el azul verdoso, formado por añil, evidente en los pequeños conglomerados azules dispersos en la matriz, mezclado con ocre y amarillo de plomo estaño tipo II, conocido con el nombre coloquial de *giallorino* o *genuli*, identificado por los contenidos de plomo y estaño.

El *giallorino* está relacionado con la producción de cristal amarillo en Florencia y Bohemia, fue muy utilizado en la pintura veneciana,¹⁰⁸ y su adición para lograr hermosos verdes también se relaciona con las recomendaciones de Palomino.

108 David Bomford, et. al., *La pintura italiana hasta 1400*, 38-39.

Rojos, amarillos y anaranjados

La gama de rojos empleados por los Arellano abarca desde las tonalidades intensas empleadas en el purgatorio, pasando por los vivaces paños que ornamentan el atuendo de los arcángeles y de otros personajes, hasta el tenue rosa de los vestidos de la Virgen.

El bermellón, sulfuro de mercurio obtenido por métodos artificiales, sólo fue identificado en dos prendas de vestir, en el paño del arcángel de *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* (Fig. 42) del Museo Regional de Querétaro y en el caudo de *San Luis rey de Francia* (Fig. 44) del Retablo de los terciarios de Ozumba, que son las pinturas más temprana y más tardía respectivamente.

En *La anunciación a santa Ana y san Joaquín* hay dos capas superpuestas. Directamente sobre la imprimación se aplicó una mezcla de bermellón y albayalde; son notables algunas partículas de color naranja intenso, matiz habitual del azarcón, no sabemos si su adición fue intencional o si constituye una adulteración del bermellón (Fig. 43). Por encima de esta se observa una capa de aspecto resinoso, posiblemente una laca carmín empleada a manera de baño para modular las sombras.

Fig. 42. *La anunciación a santa Ana y san Joaquín*
Foto Hozcani Arellano.

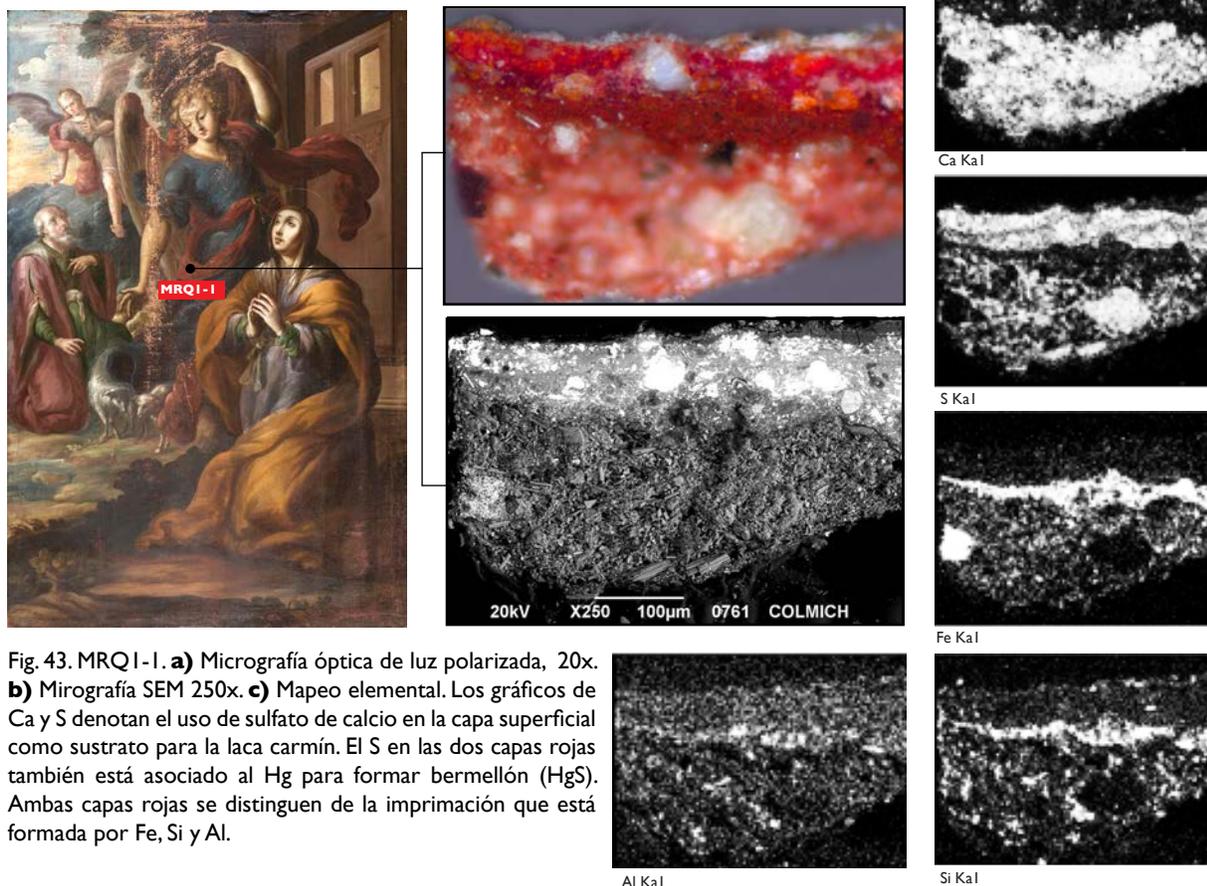


Fig. 43. MRQ1-1. **a)** Micrografía óptica de luz polarizada, 20x. **b)** Micrografía SEM 250x. **c)** Mapeo elemental. Los gráficos de Ca y S denotan el uso de sulfato de calcio en la capa superficial como sustrato para la laca carmín. El S en las dos capas rojas también está asociado al Hg para formar bermellón (HgS). Ambas capas rojas se distinguen de la imprimación que está formada por Fe, Si y Al.

En Ozumba, el caudo de *San Luis* (Fig. 44) se logró superponiendo tres capas rojas. La primera se aplicó directamente sobre la imprimación y está compuesta por azarcón y tierra roja; la siguiente es bermellón mezclado con yeso y negro de humo, y la tercera es un baño de laca carmín en un sustrato de yeso, mezclado con pigmentos de tierra (Figs. 45 y 46).



Fig. 44. *San Luis rey de Francia*. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

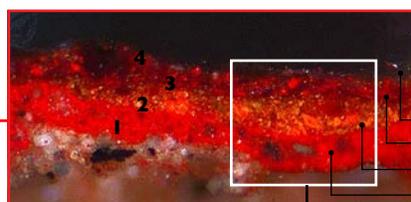


Fig. 45. OZ2-4. Micrografía óptica de luz polarizada, 20x.

- 4 Carmín + yeso + tierra
- 3 Bermellón + yeso + negro
- 2 Azarcón + tierra roja
- 1 Imprimación

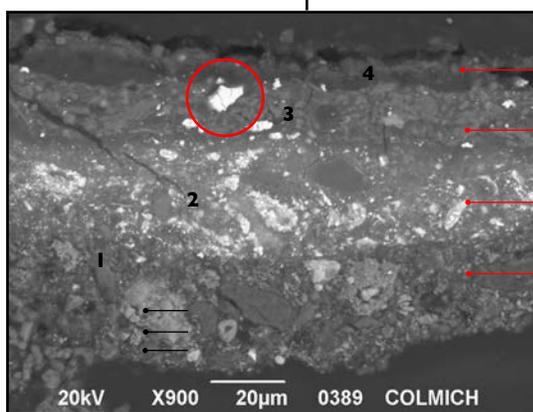


Fig. 46. OZ2-4. Micrografía SEM 900x.

- 4 Carmín + yeso + tierra
- 3 Bermellón + yeso + negro
- 2 Azarcón + tierra roja
- 1 Imprimación

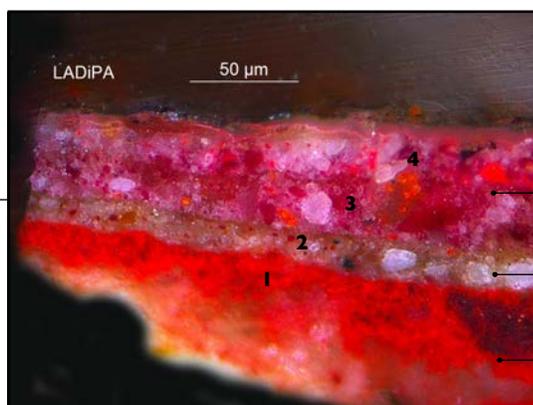


Fig. 47. OZ2-1. Micrografía óptica de luz polarizada, 50x.

- 3-4 Carmín + yeso + azarcón
- 2 Café fondo
- 1 Imprimación

El bermellón fue uno de los pocos pigmentos explotados y producidos en España, principalmente en las minas de cinabrio de Almadén, si bien es cierto que el principal beneficio del yacimiento, de gran rédito económico para la Corona, era la explotación de azogue.¹⁰⁹

Cenino Cennini advertía que el cinabrio (nombre con el que también se denominaba al sulfuro de mercurio o bermellón) se adulteraba con minio (azarcón) y con ladrillo machacado, por eso recomendaba que se comprara siempre entero, nunca triturado o molido.¹¹⁰ En el siglo XVII el bermellón se vendía en España en piedra o molido; el bermellón en piedra era más puro y de mejor calidad, se obtenía mediante la sublimación de piedras con alto contenido de mercurio envueltas en azufre, el otro era de menor calidad ya que una vez molido se le agregaba azarcón.¹¹¹ A partir de 1727 la Corona española controló la producción y comercialización de este pigmento en sus dominios, lo que aparentemente ocasionó que la calidad del producto decayera notablemente, en especial la del bermellón en polvo que se producía en Madrid, al que se le agregaba cada vez mayor porcentaje de azarcón.¹¹²

En “Razón de los géneros de pintura” Faxardo solicitó “1 libra de azarcón más 4 onzas de bermellón o seis en piedra”. Aparentemente el comerciante le daba opciones al pintor, pedía mayor cantidad de azarcón, un rojo más barato que emplearía no solamente como pigmento sino también como secativo; en cuanto al bermellón pedía 4 onzas en polvo –entendiendo que era un material de menor calidad – o 6 piedras, que serían molidas y templadas en el propio taller.

El azarcón o minio es un tetraóxido de triplomo que se obtiene al calcinar el blanco de plomo, casi no se usaba como único pigmento rojo sino en combinación con otros o como secativo; se ha considerado desde la antigüedad como el mejor secante para las lacas y otros materiales de difícil secado, Pacheco aconsejaba elaborar un “aceite graso de azarcón” para las lacas rojas.¹¹³

Aparentemente el mercado informal de azarcón fue notable en Nueva España; en 1745 se emitieron bandos prohibiendo su fabricación y venta en virtud de la concesión otorgada a Francisco Ferrer Mucientes; se ordenó también a todos los productores de plomo que vendieran sus productos al asentista a un precio justo;¹¹⁴ ese mismo año se creó el Real Estanco de aceite de chía y azarcón, lo que una vez más demuestra el aprovechamiento de la materia prima local.

El otro rojo muy empleado en las obras de Arellano es la laca roja, probablemente derivada de la grana cochinilla, mezclada con pigmentos rojos de hierro y de plomo. En la capa roja del soldado que aparece en *San Luis rey de Francia* (Fig. 47) sobre la imprimación roja se aplicó

109 Rocío Bruquetas, “El bermellón de Almadén: de Plinio a Goya”, en *Fatto d’Archimia*, 172. El bermellón es un sulfuro de mercurio (HgS) de color rojo brillante.

110 Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Akal ediciones, 2002), 68.

111 Bruquetas, “El bermellón de Almadén”, 176. El azarcón, también llamado minio, es un tetraóxido de plomo de color rojo.

112 Bruquetas, “El bermellón de Almadén”, 176.

113 Pacheco, *El arte de la pintura*, 485.

114 AGN, Indiferente virreinal, Exp. 013, 1745.

una capa café correspondiente al piso sobre el cual se pintó al soldado. Sobre ella se aplicaron dos capas de idéntica composición, de entonación carmesí. Las concentraciones de hierro son muy bajas en esos estratos, por tanto el material responsable de la coloración es laca carmín, anclada a un sustrato de sulfato de calcio. La laca carmín, al igual que otros derivados orgánicos naturales, solía emplearse a manera de baños y veladuras aplicadas sobre un tono más opaco, pero aquí aparece como el material responsable del cromatismo.

Desde el siglo XVI se importaban de América varios tintes como el índigo, el palo de Campeche y la grana cochinilla, este último sin duda fue el más significativo en términos comerciales.¹¹⁵ Los colorantes carmines obtenidos de insectos procedentes del este de Europa y de varias regiones de Asia se usaban primordialmente para la tinción de tejidos, sin embargo también se emplearon en la elaboración de pigmentos para pintura. El costo de los pigmentos carmines era alto en Europa durante los siglos XV y XVI, donde se conocía y comerciaba la grana procedente de Armenia y Polonia.¹¹⁶ De las especies de insectos productores de tinte en América, Europa y Asia se obtenía un producto similar en términos generales, la principal diferencia radicaba en que el *Dactylopius coccus*, la especie americana, producía mayor porcentaje de ácido carmínico, sustancia química responsable del color; además la especie americana era más fácil de cultivar y cosechar, por tanto resultaba más eficiente y económica que las otras especies conocidas, lo que la convirtió rápidamente en un producto comercial muy competitivo para España.¹¹⁷

Para poder utilizar este material tintóreo como un pigmento era necesario convertirlo al estado sólido, lo que se lograba precipitando el colorante en un sustrato inerte; los sustratos empleados eran muy variables: carbonato de calcio de diferentes orígenes como el polvo de mármol o creta, yeso, caolín o alúmina.¹¹⁸ El método de extracción del colorante para pintura era indirecto, es decir que se obtenía de los tejidos teñidos y no directamente del insecto; según Kirby la extracción indirecta producía un color más limpio y brillante que el extraído del material crudo, aunque posiblemente también a ello se debía el costo tan alto del producto.¹¹⁹

La evolución tecnológica de la laca carmín empleada como pigmento en la pintura europea ha sido profusamente estudiada por J. Kirby. La investigadora explica que la cochinilla se usaba habitualmente para crear capas semitransparentes, sin embargo en varias pinturas del siglo XVIII, como por ejemplo en las de Canaletto, las capas elaboradas con cochinilla tienen un color muy intenso; los artistas lograron mitigar la translucidez de la laca agregando engrudo de harina, que

115 Un profundo y completo estudio sobre los usos y comercio de la cochinilla en América y Europa puede consultarse en Carmella Padilla y Barbara Anderson (Eds), *A red like no other How cochineal colored the world. An epic story of art, culture, science, and trade* (New York: Skira Rizzoli New York-Museum of International Folk Art, 2015).

116 El capítulo de Jo Kirby analiza el empleo de la cochinilla e la pintura europea; es particularmente interesante su investigación acerca de la evolución tecnológica de esta laca carmín. Véase J. Kirby, "One of the most beautiful reds. Cochineal in european painting", *A red like no other*, 174-189.

117 J. Kirby, "One of the most beautiful reds", 176.

118 David Bomford, *La pintura italiana hasta 1400*, 34.

119 J. Kirby, "One of the most beautiful reds", 176.

a diferencia del blanco de plomo, se volvía translúcido en el medio oleoso aportando la opacidad necesaria a la laca.¹²⁰ Pero la mayor revolución tecnológica aun estaba por llegar, sucedió en el siglo XVIII, posiblemente en Alemania, cuando se empezaron a usar sales de estaño para precipitar el colorante, de esta manera se obtuvo un vívido y opaco tono escarlata.

El carmín también formaba parte de los materiales solicitados en “Razón de los géneros de pintura”. Otro dato interesante deriva del testamento de Manuel de Arellano, en el que dejó constancia de que Manuel Mejía de León le entregó carmín a cuenta de un trabajo, a 4 pesos la libra el común y el superior a 5.

En las obras de Arellano el análisis de las reflectografías infrarrojas y los resultados de caracterización elemental mediante EDS sugieren que el uso de una laca roja de origen orgánico fue muy extenso. Es notorio que con ellas se obtuvieron capas muy cubrientes y colores fuertes, de la misma manera que con el índigo para el caso del azul.

Vázquez y Falcón reportaron el uso de los mismos pigmentos rojos para las pinturas de José Juárez,¹²¹ sin embargo se nota que la forma de aplicarlos fue cambiando en la pintura de los Arellano, las capas densas y cubrientes de Juárez se sustituyeron por estratos delgados trabajados a manera de veladuras, en las que a veces solamente se usó una laca, como puede notarse en la capa del soldado en *San Luis rey de Francia*.

120 J. Kirby, “One of the most beautiful reds”, 180

121 Falcón y Vázquez Negrete, “José Juárez”, 293-294.

Amarillos y anaranjados

En cuanto a los amarillos y anaranjados los más destacables son los registrados en el purgatorio del *Retablo de ánimas* de Ozumba (Fig. 48); los matices son intensos, opacos y cubrientes. Los materiales identificados en el purgatorio de Arellano coinciden con la recomendación de Pacheco:

“Jalde u oropimente para los amarillos (...). Haráse naranjado, o con el mismo jalde quemado o revuelto con azarcón de la tierra, o con bermellón.¹²²”

Jalde u oropimente es un trisulfuro de arsénico que estaba incluido en “Razón de los géneros de pintura”; pero en el *Retablo de ánimas*, además de oropimente identificamos otros dos amarillos, ambos elaborados a base de plomo: el *giallorino* y el amarillo de Nápoles (Figs. 49 y 50).



Fig. 48. *Retablo de ánimas*, Ozumba. Foto: Proyecto de Restauración del Retablo de ánimas CNCPC-INAH.

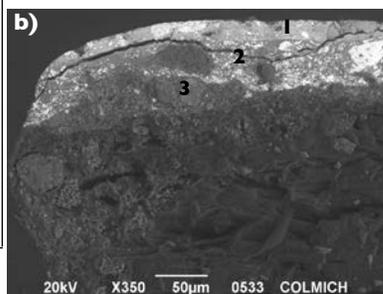
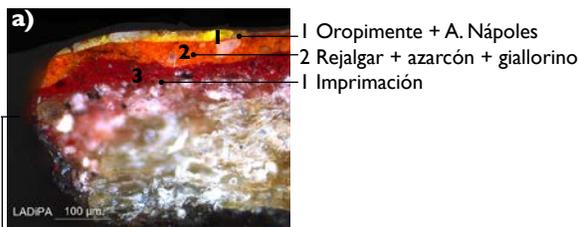
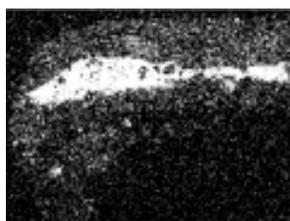
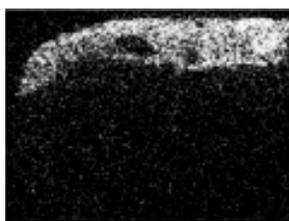


Fig. 49. AR-P. **a)** Micrografía óptica de luz polarizada, 20x. **b)** Micrografía SEM 350x.



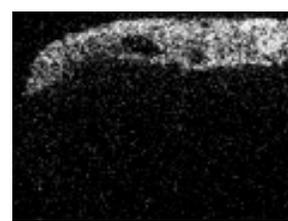
Fe Kα1



As Kα1



S Kα1



Pb La1

Fig. 50. AR-P. El mapeo elemental muestra la concentración de los elementos principales: Fe en la imprimación, Pb correspondiente al azarcón presente en el naranja y en el amarillo, y As en el oropimente (amarillo) y en el rejalgar (naranja).

¹²² Pacheco, *El arte de la pintura*, 484.

El *giallorino* es un amarillo de plomo estaño derivado de la fabricación de cristales amarillos, mientras que el amarillo de Nápoles es un antimonio de plomo asociado a los esmaltes usados en la cerámica.¹²³ El *giallorino* y el oropimente sólo fueron identificados en esta pintura, mientras que el amarillo Nápoles se identificó también en *La anunciación* de Zacatecas, mezclado con añil para formar un verde. La mayoría de los amarillos fueron elaborados con ocre, empleando albayalde y tierras para las gradaciones tonales.

Para completar la gama de tonos cálidos se emplearon también materiales orgánicos, uno de ellos posiblemente ancorca, encorza o Ancorca de Flandes, una mezcla de yeso mate con gualda empleada frecuentemente con el añil para formar verdes y con el ocre para los paños amarillos. En “Razón de los géneros de pintura”, en la última línea de la cuenta de gastos se anotó: “La Incorca no se encuentra en ninguna parte de México, ni una onza”. Aparentemente este material también se volvió escaso en Nueva España.

¹²³ Un estudio completo puede consultarse en Claudio Seccaroni, *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica. Dal “vetrijo giallo per padre nostro o ambre” al “giallo di Napoli”* (Roma: De Luca Editori, 2006).

Pardos

Los pardos de Arellano cubren una amplia gama de tonalidades que van desde los más oscuros hasta los verdosos o agrisados. Para lograr estos tonos se usaron pigmentos de tierra, aunque en varias zonas muestreadas se localizó una delgada capa de sulfato de calcio, asociada al uso de colorantes de origen vegetal.

En *San Cristóbal* de Ozumba (Fig. 51), para pintar la tira del pecho se usó una mezcla de pigmentos de tierra, formados por arcillas y óxidos de hierro, con azarcón y albayalde. La capa superior está compuesta también por pigmentos de tierra y azarcón pero mezclados con yeso, lo que sugiere la adición de un colorante orgánico (Figs. 52 y 53).

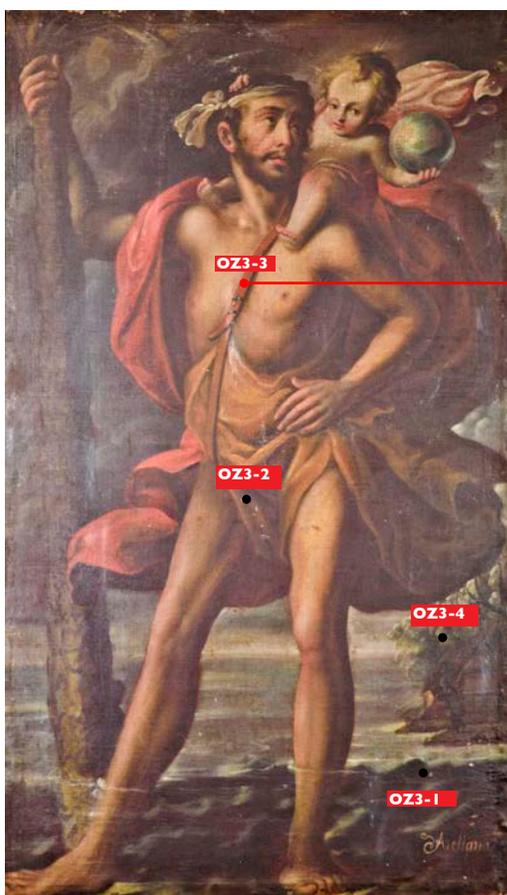


Fig. 51. *San Cristóbal*, Óleo sobre tela, 108 x 183 cm, Ozumba. Foto: Guillermo Martínez Acebo.

Fig. 52. OZ3-3. **a)** Micrografía óptica de luz polarizada, 10x
b) Micrografía óptica de luz polarizada 50x.

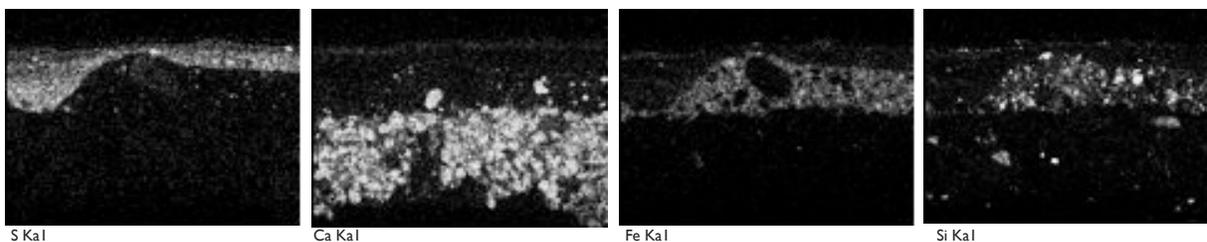
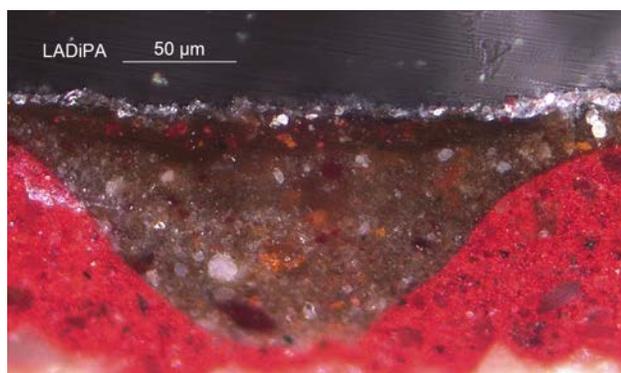
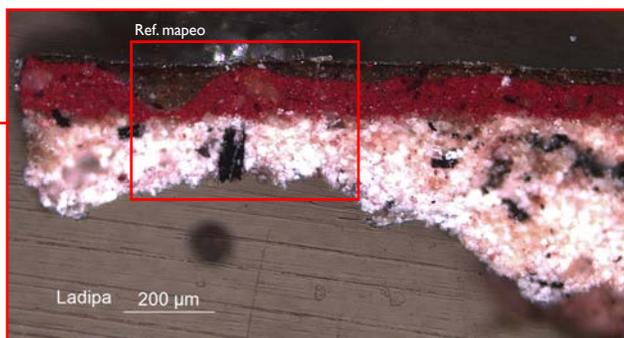


Fig. 53. OZ3-3. El mapeo elemental muestra la concentración de elementos principales: S, asociado con Ca en la capa superior; Fe en la imprimación y en la delgada capa superior, asociado a Si y Al.

7.3 Entre tradición en innovación: la técnica pictórica de los Arellano a principios del siglo XVIII novohispano

Materia e imagen es un binomio indisoluble. Los nuevos comitentes, cambios en el gusto, la escasez de materiales, los impulsos de innovación de los propios pintores y los recursos técnicos puestos en juego convierten a la imagen, como expresión visual sustentada materialmente, en un complejo en constante evolución.

Las transformaciones operadas en el seno de una tradición arraigada al menos desde mediados del siglo XVII en los talleres novohispanos, se hacen evidentes al observar cómo el mismo tema, la Anunciación, fue plasmado en dos momentos distintos: uno por Baltasar de Echave Ibía (Fig. 54) y el otro por los Arellano (Fig. 55). Las discrepancias más evidentes se relacionan con la manera en la que se expresan los contornos de las figuras, el tipo y densidad de las pinceladas empleadas en cada caso, las variaciones cromáticas y los valores lumínicos, recursos que en conjunto dan como resultado un aspecto completamente diferente a cada una de las obras, a pesar de que la fórmula iconográfica sea la misma. Aprovechando como hilo conductor estas dos pinturas, haré la descripción de algunos cambios notables en la técnica pictórica, en el tránsito de la mitad del siglo XVII hacia las primeras décadas del siguiente siglo.



Fig. 54 *La Anunciación*, Baltasar de Echave Ibía, Óleo sobre lámina. Museo de la Basílica de Guadalupe. Tomada de Nelly Sigaut, José Juárez, 47.



Fig. 55 *La Anunciación*, Arellano. Óleo sobre tela. Capilla de la Tercera orden, Iglesia de San Francisco, Huamantla. Foto: Guillermo Martínez Acebo

En las bases de preparación se puede identificar una evolución tecnológica que va desde los aparejos de yeso identificados en las obras de José Juárez y Baltasar de Echave, al uso exclusivo de carbonato cálcico desde el último tercio del siglo XVII aproximadamente. El obrador de Antonio de Arellano le hizo frente a la necesidad de adaptar un nuevo tipo de aparejo más compatible con el soporte de tela que se generalizó para la pintura al óleo. El aparejo que se estandarizó denota cierta semejanza tecnológica con la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII.

También muy cercana a la tradición de la pintura madrileña es la preferencia por imprimaciones coloreadas de rojo, práctica que posiblemente llegó a Nueva España a través del influjo de los artistas que arribaron alrededor de 1640, Diego de Borgraff, Pedro García Ferrer y Sebastián López de Arteaga, quien en las medianías de la décimo séptima centuria utilizaba este tipo de imprimaciones, distintas a las identificadas en obras de José Juárez y Baltasar de Echave. Las imprimaciones de López de Arteaga no sólo eran atípicas en el contexto novohispano, sino que también lo eran en el sevillano, donde las tonalidades eran muy variables en esa época, abarcando desde los grises claros, pasando por los pardos, hasta alcanzar tonalidades casi negras.¹²⁴ En cambio en Madrid lo usual era imprimir los lienzos aprovechando la tierra de Esquivias,¹²⁵ rica en óxidos de hierro, lo que le daba la tonalidad rojiza característica. Creo que la llegada de estos artistas impactó la tecnología de la pintura novohispana, acercándola, al menos en lo relativo a los estratos preparatorios, a la usanza madrileña.

El cambio en la tonalidad de las imprimaciones también causó una transformación plástica en la pintura de Nueva España. En *La Anunciación* de Echave Ibía que estamos aprovechando como ejemplo (Fig. 54), las encarnaciones son frías, efecto que se propició desde la aplicación de una imprimación clara. Esto mismo puede notarse en las pinturas de José Juárez. Al adoptar imprimaciones más oscuras y rojizas, la forma de aplicar los colores cambió; al partir de un fondo más oscuro, se iban añadiendo tonos más luminosos, además la propia imprimación se aprovechaba como “zona de reserva” para delimitar figuras y lograr mayor profundidad en las sombras que servían para simular volumen. Las imprimaciones rojizas aportaron también una entonación cálida al conjunto, efecto muy notable en las encarnaciones de las obras de Arellano.

Otro de los cambios tecnológicos importantes se refiere al espesor de las capas de pintura. Echave Ibía (Fig. 54) aplicó capas de pintura gruesas, densas y cubrientes; deslizó el pincel muy cargado de pigmento para labrar los paños del faldón del arcángel; los dobleces se definieron con luces y sombras que aportan una sensación de peso a la prenda amarilla que parece resistirse al aire antes de desordenarse en el vuelo. Las pinceladas más sueltas y de menor poder cubriente se reservaron para detalles específicos, como los ensortijados cabellos del arcángel. En esta pintura

¹²⁴ Gayo y Jover, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo”, 44-45.

¹²⁵ Palomino y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica*, 48. Véase también Gayo y Jover, “Evolución de las preparaciones”, 44-49.

se puede intuir hasta el tipo de pinceles que usó el artífice: uno redondo, delgado y suave para los filetes blancos y para la mayoría de los finos toques de luz, y otro más amplio, plano y duro para las luces del vestido amarillo. Si bien el formato y soporte (pintura sobre lámina de cobre) favorecen la realización de una pintura casi caligráfica, las características antes mencionadas también son notorias en las grandes obras de José Juárez, donde las capas de pintura son densas y cubrientes.

A diferencia de la pintura de la primera mitad del XVII, los estratos se volvieron más delgados en la época de Arellano, produciendo un cambio de apariencia importante en el conjunto pictórico. Las capas de pintura son tan delgadas que la vibración de la imprimación y la textura del lienzo participan del efecto final. Un ejemplo de ello puede verse en *San Cristóbal* (Fig. 56); la muestra OZ3-1 tomada de la zona del río, en la parte inferior del cuadro, evidencia una capa pictórica verdaderamente delgada de apenas $20\ \mu\text{m}$, que ilustra como el artista aprovechó el tono oscuro y cálido de la imprimación para alcanzar el matiz y el efecto deseado. Para el caso de José Juárez, Falcón y Vázquez Negrete reportaron capas pictóricas de hasta $150\ \mu\text{m}$,¹²⁶ mientras que en las obras de Arellano las capas rondan las 40 micras.¹²⁷

Arellano construyó sus figuras combinando empastos y veladuras. Junto con pinceladas sueltas y ligeras que dan sensación de movimiento, conviven pinceladas cortas, cargadas de pigmento y con poco aglutinante, de escasa viscosidad al grado de dejar marcada la impronta y la trayectoria del pincel. Los empastes generan textura, enfatizan zonas de luz y crean volumen.

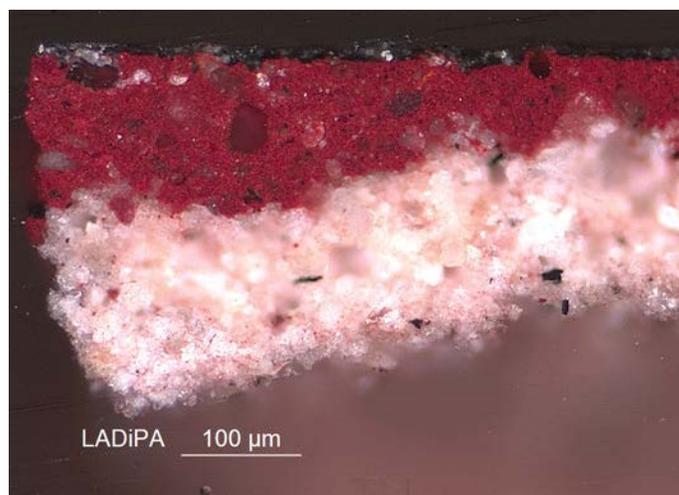


Fig. 56. OZ3-1. Micrografía óptica de luz polarizada, 20x.

¹²⁶ Falcón y Vázquez Negrete, *José Juárez*, 291.

¹²⁷ La única excepción es el manto de la Virgen de *La Anunciación* de Huamantla que mide $103\ \mu\text{m}$.



Figs. 57 y 58. *La Dormición de la Virgen*, Arellano. Detalle. Óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro. Foto: Hozcani Arellano.

Los empastos de Arellano son capas densas aplicadas con un pincel plano, con escaso vehículo por eso se deslizó con dificultad dejando marcada su impronta y direccionalidad; este fue un recurso usual dentro del obrador, empleado para definir las órbitas de los ojos y también las luces de los paños. En el rostro de san Pedro (Fig. 57) la cuenca de los ojos se trazó con una pincelada clara y pastosa, mientras que el costado se construyó con una fuerte sombra cuidadosamente difuminada hacia su flanco interno. La palma de la Virgen (Fig. 58) se pintó mediante veladuras, que son capas semi transparentes logradas mediante la adición de más aglutinante, cargas o un poco de barniz. Las veladuras se aplican con más medio, por eso el pincel se desliza con facilidad, dando la posibilidad de hacer trazos rápidos que a veces delatan el gesto del pintor, como puede notarse en algunas obras de Arellano. La pincelada delgada, definida y cubriente aparece en detalles específicos como la piñera del arcángel de *La Anunciación de Huamantla* (Fig. 55) y en el filete dorado del cortinaje del dosel, o en los detalles de orfebrería de la corona de la Virgen de *La Dormición*, en los filetes dorados de su capa y las perlas de la palma (Fig. 59).

En las obras de Villalpando el uso de veladuras también fue abundante (Figs. 59 y 60). En *El triunfo de la Iglesia* la pintura se resolvió de afuera hacia adentro, aparentemente el artista partía de una sugerencia inicial, pero definía la composición final mediante el colorido. En la cabeza de la mujer (Fig. 60) se ve una importante corrección de tamaño, igualmente en el paño del angelito (Fig. 61); pero lo cierto es que casi todos los contornos están repasados por veladuras, por tanto deben entenderse más bien como parte del procedimiento pictórico y no como correcciones propiamente dichas. El uso de veladuras permite superponer varias capas para lograr efectos ópticos como resultado de la suma cromática y aparentemente a finales del siglo XVII novohispano su empleo fue muy amplio dentro del proceso de creación de la imagen.



Figs. 59 y 60. *El triunfo de la iglesia*, Detalle. Cristóbal de Villalpando. Óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalajara. Foto: Mirta Insaurralde.

Los análisis realizados en las obras de Arellano evidenciaron el uso de cargas en casi todos los colores estudiados hasta el momento. Las cargas son materiales inertes, de escasa reactividad química, de bajo o nulo poder colorante, que se vuelven traslúcidos en medio oleoso y suelen mezclarse con los pigmentos para obtener ciertas cualidades mecánicas o plásticas.¹²⁸ En los colores de escaso cuerpo, las cargas aportan consistencia y textura; también sirven para regular el poder colorante del pigmento modulando la saturación, dando como resultado la apariencia apastelada del colorido que notamos en algunas pinturas. También aumentan la translucidez de las capas de pintura. Los pigmentos tienen una capacidad limitada para absorber aglutinante, es por eso que la simple adición de aceite no es suficiente para lograr capas transparentes, por eso se adicionaron cargas que incrementaban la transparencia de las pinceladas, sin mitigar la intensidad del tono. Creo que el vidrio molido, además de facilitar el secado de las capas de pintura, también favorecía la transparencia debido a su bajo índice de refracción.

En cuanto a la paleta, en las obras de Arellano se nota la disminución de verdes, amarillos, dorados intensos y violetas. Hubo un cambio importante relacionado con los azules. Si bien la azurita protagonizó los mantos de la Virgen novohispanos, al igual que en la pintura española, la crisis de finales del XVII hizo que su empleo decayera hasta prácticamente desaparecer. Como respuesta, al menos en el obrador de los Arellano, se ensayaron formulaciones para lograr matices intensos y opacos a base de índigo, azul de esmalte o una combinación de ambos con lacas rojas. El problema de los pigmentos azules impactó también a los verdes, que llegaron a hacerse sin pigmentos minerales. El cardenillo se siguió empleando, aplicado como veladura sobre capas secas y opacas para lograr que la intensidad del matiz prevaleciera.

¹²⁸ Ana Villarquide, *La pintura sobre tela I*, p.59.

Para labrar vivaces mantos rojos, como el del caudo de *San Luis rey de Francia*, de Ozumba, se empleó el tradicional bermellón (sulfuro de mercurio) complementado o adulterado con azarcón (tetra óxido de plomo). Los tonos a base de óxido de hierro y tierras se siguieron usando, aunados al carmín que tuvo gran protagonismo y con él se obtuvieron igualmente colores muy cubrientes. En el caso de los amarillos se aprovecharon los accesibles y económicos ocres, pero también se usaron el oropimente (sulfuro de arsénico), el *giallorino* (estannato de plomo) y el amarillo de Nápoles (antimoniato de plomo), aunado a colorantes de origen vegetal. Mientras que algunos colores se siguieron importando de Europa como el bermellón, el oropimente, el *giallorino* y algunas tierras rojas y pardas, probablemente también se aprovecharon materiales locales como el azarcón, el añil y el carmín, además de las arcillas y cargas empleadas para los estratos preparatorios y el aceite de chía.

Otro aspecto destacable es que de la habitual mezcla en paleta se pasó a la creación del tono mediante superposición de capas. En los paños es evidente la aplicación de pinceladas con diferente poder cubriente, las superiores tienden a ser más transparentes, dando movimiento a la composición y un efecto de “desdibujo” o desperfilamiento de los contornos. El empleo simultáneo de pinceladas densas para formar figuras cerradas y consistentes, y de rasgos abocetados, plasmados con capas delgadas de pintura, se aprovechó generalmente para distinguir momentos diferentes de la narración.

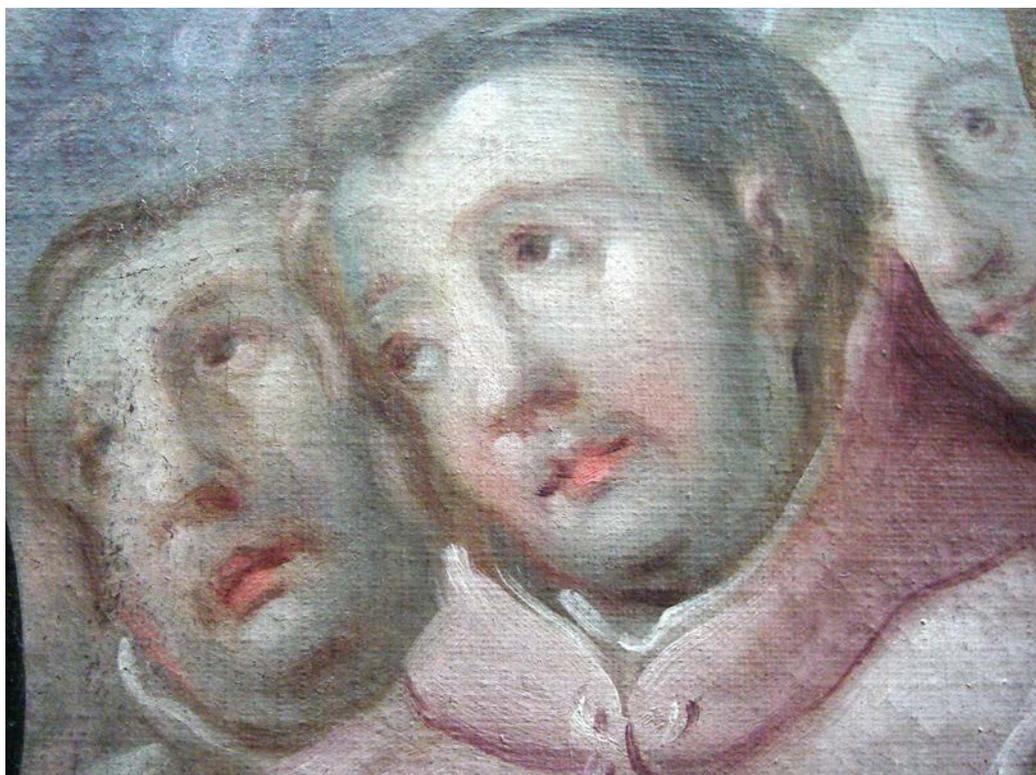


Fig. 61. Retablo de ánimas, Fragmento. Ozumba. Foto Mirta Insaurralde.

En el *Retablo de ánimas* de Ozumba este recurso se aprovechó para separar el primer plano del fondo, distinguiendo el nivel terrenal del escatológico. En otras obras se usó para distinguir la escena principal de las secundarias o complementarias.

El empleo de figuras abocetadas se relaciona con otro aspecto en el que también se observan importantes cambios: el dibujo y al contorno, términos que no son sinónimos. A veces se comete la imprecisión de valorar el dibujo según la cualidad del contorno: se suele decir que una pintura tiene “buen dibujo” cuando los contornos de las figuras están enfatizados y definidos, o que “el dibujo es débil” cuando pasa lo contrario. Pero en sentido estricto, el dibujo se refiere a la definición de las figuras, independientemente de la cualidad de los trazos o pinceladas que definen su contorno y de los recursos técnicos empleados para crear volumen, profundidad, textura, rasgos anatómicos, etc. En general las pinceladas pueden aplicarse en forma de trazos lineales o de manchas. También es posible generar campos de matices diferentes, estos pueden estar separados mediante pantallas o integrados mediante pasajes graduales que se logran difuminando los límites con un pincel de cerdas blandas, como sucede generalmente en las encarnaciones. Los paños se labran con diversos tonos que se aplican en capas sucesivas para generar cualidades, formas y texturas específicas. Todo lo anterior se refiere a la forma de aplicación del color que puede generar contornos más o menos definidos.

Las acepciones de dibujo y diseño tampoco son equiparables al “dibujo preparatorio, el cual constituye una etapa dentro del proceso de ejecución de la pintura; que no exista o no se localice el dibujo preparatorio en una obra no significa que el pintor “no dibuje”. El dibujo implica el correcto estudio de las posturas de los personajes y su repercusión en el movimiento de sus vestimentas, la expresión proporcionada de las partes del cuerpo en diferentes posiciones y desde diferentes ángulos, la verosímil representación de elementos arquitectónicos y paisajísticos, y el manejo de una escala coherente de los personajes en relación con los elementos del entorno. Sobre esta base se despliegan los recursos colorísticos.

En *La Anunciación*, Baltasar de Echave Ibía (Fig. 54) delimitó las figuras usando finos toques de luz, dando como resultado figuras de contorno definido, cerradas y de gran peso visual. Lo anterior es notorio en el tratamiento de los dos personajes de la escena: sus vestimentas, incluso la sombra que el arcángel proyecta sobre el suelo, las aristas vivas de la ventana y del bufetillo verde, y hasta los rayos de luz que emanan del rompimiento de gloria, están bastante definidos. Esta misma característica puede notarse en las pinturas de José Juárez; en *San Agustín* (Fig. 62) el hombro y brazo desnudo del ángel, así como su cuello y perfil se definieron como una pantalla perfectamente dissociada del fondo; en esta obra incluso los pliegues de las telas adquieren valor de figura debido a la fuerza del contorno.



Fig. 62 *San Agustín*, José Juárez, Museo Nacional de Arte. Tomada de Nelly Sigaut, José Juárez, 234.

En *La Anunciación* de Huamantla (Fig. 55) los contornos están más bien indefinidos, prevalece una cualidad de mancha que debilita la percepción de los contornos. Como resultado las figuras son abiertas, ligeras, a veces con apariencia de bocetos. Este valor plástico es muy evidente y llevado tal vez a su extremo expresivo en Nueva España por Cristóbal de Villalpando, quien construyó escenas y personajes a base de manchas que aportan gran dinamismo a las composiciones. Aunque decía que contorno no es sinónimo de dibujo, creo que hay una relación entre ambos. En las pinturas de Echave y José Juárez casi no se ven arrepentimientos o correcciones, lo que sugiere que trabajaron apegados a un dibujo o boceto inicial, mientras que en Arellano y Villalpando la gran cantidad de correcciones y superposiciones evidentes a simple vista, como se ha mencionado antes, pueden interpretarse como parte de un proceso creativo diferente, más independiente del boceto inicial.

Otra diferencia importante se refiere al empleo de contrastes lumínicos. La pintura de Echave Ibía que estamos usando como ejemplo (Fig. 54) tiene gran profundidad en las sombras; literalmente el contraste entre la luz y la oscuridad implica la distancia entre el blanco y el negro, mientras que en *La Anunciación* de Huamantla (Fig. 55) las modulaciones son menos drásticas. En Huamantla las plazas de luz están dispersas, mientras que en *La Anunciación* de Echave Ibía y también en las obras de José Juárez, la luz y las sombras se concentran o distribuyen para acentuar el dramatismo de las composiciones. Exceptuando *La Anunciación* de Huamantla, en la mayoría de las obras de Antonio y Manuel de Arellano se aprecian importantes contrastes

lumínicos. En la pintura de Villalpando las tonalidades claras y la luminosidad equilibrada dominan como elementos expresivos; los Arellano transitan hacia esos valores cromáticos y lumínicos, pero no abandonan la lección claroscurota recibida de sus antecesores.

Aunque el perfil del mensajero celestial es el mismo en Huamantla (Fig. 65) y en Zacatecas (Fig. 64), incluso en el detalle del dedo índice que parece quebrarse para aprisionar el extremo del tallo de la azucena, puede notarse un tratamiento completamente distinto en cuanto a los valores lumínicos. En la pintura de Huamantla la luz parece emanar del cuerpo del personaje mientras que en la de Zacatecas la luz procede de una fuente exterior y se deposita en los pliegues de las telas y en zonas de la anatomía del personaje. Este tratamiento hace que el mensajero se separe por completo del fondo y adquiera volumen y vigor. En el gráfico comparativo podemos observar tres formas de resolver el mismo tema; las soluciones de Echave Ibía (Fig. 63) y la de Arellano en Huamantla (Fig. 65) son los extremos entre los que se puede notar la gradual transición de contornos firmes, altos grados de saturación y contrastes lumínicos intensos, a una pintura de perfiles desdibujados, tonos pasteles (no saturados) y contrastes lumínicos menos acentuados, dispersos en todo el cuadro.



Fig. 63. *La Anunciación*
Baltazar de Echave Ibía,
Museo de la Basílica de Guadalupe



Fig. 64. *La Anunciación*
Antonio de Arellano,
Catedral de Zacatecas



Fig. 65. *La Anunciación*
Manuel de Arellano,
Huamantla

La de Huamantla (Fig. 65) es una forma de pintar que se hizo frecuente hacia el final del siglo XVII y el principio del XVIII, como puede notarse en la pintura sobre el mismo tema, firmada por Villalpando (Fig. 66), localizada en la iglesia de Guadalupito, Zacatecas. No digo que esta forma de pintar sea un invento novohispano, la pintura también estaba cambiando en Europa, Valdez Leal, Murillo, Rubens, estaban desarrollando una pintura dinámica, con valores lumínicos equilibrados y escasos contrastes; en ambas latitudes la forma de pintar estaba cambiando.

En Nueva España estas cualidades no llegaron a prevalecer por completo. Si bien Villalpando, Sánchez Salmerón y otros le pusieron su sello personal a estos recursos, los Arellano nunca abandonaron por completo el uso de intensos contrastes lumínicos, que no son evidentes en *La Anunciación* de Huamantla que considero un temprano ejercicio de taller de Manuel, pero sí en la de Zacatecas y en *San Jacinto*, del Museo de Arte de Denver (Fig. 67).



Fig. 66. *La Anunciación*, Cristóbal de Villalpando Guadalupito, Zacatecas.



Fig. 67. *San Jacinto misionero*, Arellano, Óleo sobre tela, Denver Art Museum, Collection of Jan and Frederick R. Mayer. Foto: Cortesía PMO.

Probablemente el cambio en el tipo y densidad de pinceladas empleadas para plasmar y colorear las figuras, el creciente predominio de manchas y trazos sueltos, el desapego al boceto original, el desperfilamiento de los contornos interpretados como debilidad en el dibujo, el empleo de una paleta con bajos índices de saturación, con tonos pasteles predominantes, fue lo que condujo a algunos investigadores a considerar que la pintura novohispana estaba iniciando un periodo de decadencia al entrar el siglo XVIII. Por mi parte, luego de este análisis considero que los cambios operados en la tecnología y en el lenguaje pictórico en el tránsito hacia el XVIII, fueron el resultado de experimentaciones y adecuaciones lentamente fraguadas en el seno de los obradores de la Ciudad de México, para hacer frente a situaciones de diversa índole.

Los obradores novohispanos de pintura, igual que los de España, adaptaron sus preparaciones a un nuevo y versátil soporte, el lienzo, aprovechando los materiales disponibles en el entorno. El dominio del oficio se hace patente en el estado de conservación de las obras firmadas por los Arellano. La unión de miembros textiles, especialmente en las obras de gran formato, refleja un trabajo minucioso y experimentado, lo mismo que la factura de grandes y complejos bastidores de madera, adaptados a las características arquitectónicas de los emplazamientos a los que estaban destinados. Los estratos preparatorios, por su parte, permanecen estables en la mayoría de las obras examinadas. Solamente en las dos pinturas del Museo Regional de Querétaro se observó desprendimiento de escamas debido a la pérdida de adhesión del aparejo al lienzo, pero hay que recordar que esas son las únicas obras que tienen aparejo de yeso. En los demás casos los desprendimientos de estratos pictóricos derivan de agentes externos como escurrimientos, golpes, fractura de bastidores, pérdida de la sujeción del textil al soporte auxiliar, etc.

Además se estandarizó un tipo de imprimación que cambió la temperatura cromática global de las composiciones, desencadenando, posiblemente, la experimentación que condujo al arribo de nuevas cualidades lumínicas. Retomando la expresión acuñada por Katzew, los “valientes pinceles” del siglo XVIII se emanciparon, en cierta medida, de los rígidos dibujos preparatorios, lo que se expresó en una mayor movilidad de las pinceladas, que fueron adquiriendo cualidad de mancha. Este nuevo registro gráfico, más desperfilado y vacilante en los contornos, animado por tonalidades menos encendidas que en las décadas anteriores, con composiciones cada vez más audaces, paulatinamente fue ganando terreno en el gusto de los comitentes novohispanos. Esta no era una forma más fácil, ni siquiera más barata de pintar; para lograr tonos intensos y cubrientes a base de índigo o modular los matices con cargas, se desarrollaron fórmulas tecnológicas derivadas del conocimiento de los materiales, de la experimentación y de la búsqueda de una expresividad coherente con una idea de decoro compartida entre los artistas, la iglesia y la población.

En este tránsito visual aparejado a un registro tecnológico particular, en el caso de los Arellano se puede notar que prevalecen ecos de la pintura de los Juárez y de los Echave; la confianza en los fuertes contrastes lumínicos seguirá presente hasta en las últimas pinturas de Manuel, aun en composiciones donde prevealece un cromatismo más brillante y equilibrado. La construcción de cabezas con gran personalidad distingue en todo momento al pincel de Antonio. Pero además varias fórmulas plásticas y compositivas similares pueden encontrarse en Correa, Villalpando, Sánchez Salmerón y pueden rastrearse posteriormente en José de Ibarra, Pedro López Calderón e incluso en Miguel de Cabrera, entre otros. En términos de Sigaut, en las obras de Arellano “la pintura novohispana se cita a sí misma”,¹²⁹ dejando testimonio de la existencia de un capital visual forjado y constantemente transformado en el seno de los obradores novohispanos, suficientemente denso como para retroalimentarse a sí mismo.

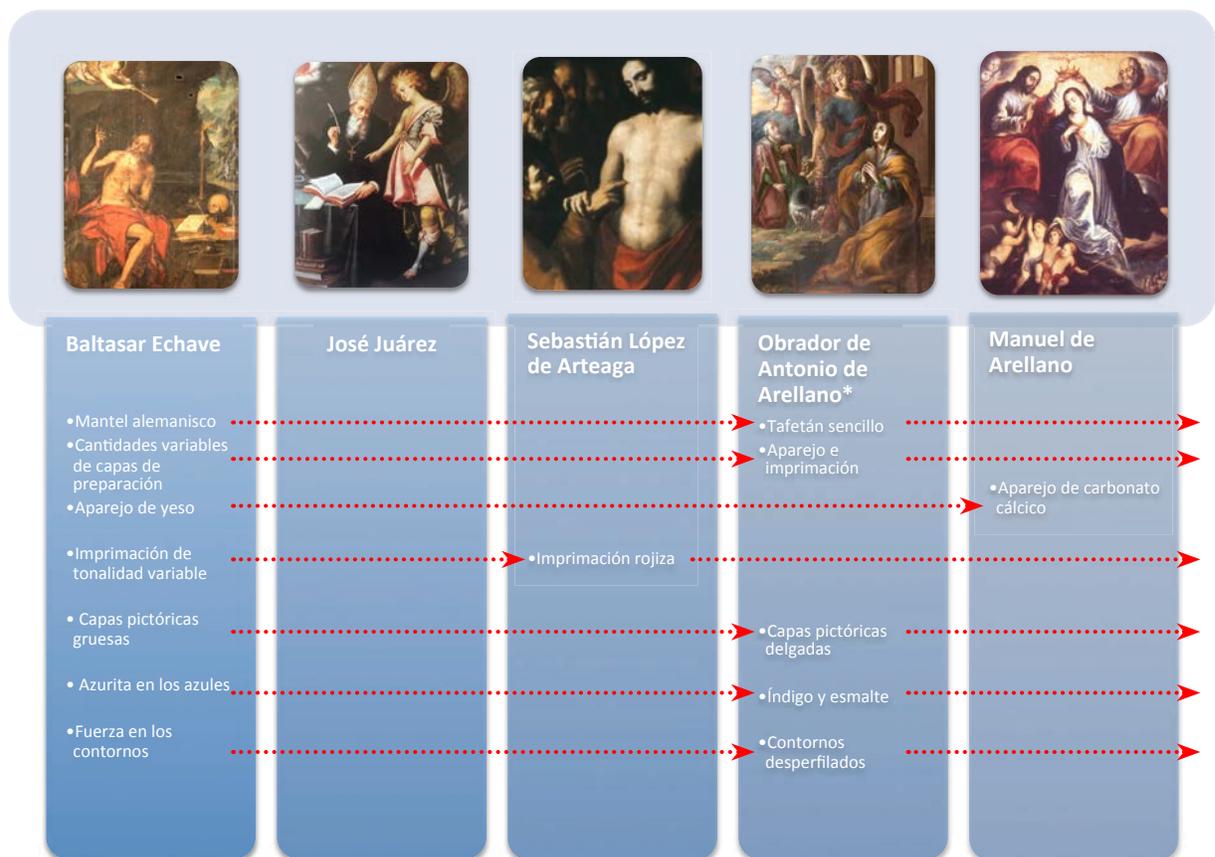


Fig. 68. Cambios tecnológicos en la pintura novohispana.

¹²⁹ Sigaut, Comunicación personal. Seminario de titulación, UNAM, 2011.

Ideas Finales



La tradición pictórica de Nueva España se forjó en el seno de dinastías familiares, a las cuales debemos entender como núcleos donde se ensayaban y perfeccionaban fórmulas visuales y tecnológicas. Las seis décadas de trabajo de los Arellano denotan la evolución de rasgos formales cercanos a los que empleó José Juárez, quien murió el mismo año en que Manuel de Arellano fue bautizado. Cabe la posibilidad de que Antonio de Arellano, igual que Baltazar de Echave Rioja y Antonio Rodríguez, hubiera trabajado en su obrador, donde probablemente aprendió a construir rostros y cabezas consistentes, mediante el empleo de contrastes lumínicos intensos. Durante la primera etapa del obrador, los Arellano emplearon recursos plásticos que no eran muy ajenos a los de sus antecesores, como puede verse en *San Felipe Neri predicando*: utilizaron una paleta cromática amplia que incluía naranjas, rosas, morados y verdes, el dibujo se expresaba en figuras de contornos firmes logrados mediante pantallas de tonos opacos, y las encarnaciones se modelaban con sutiles difuminados. Esos recursos persistieron durante las décadas siguientes, periodo en el que los artífices también asimilaron las nuevas influencias llegadas de Europa y asentadas en Nueva España a través de los valientes pinceles de Villalpando y Correa, entre otros.¹

Fig. 1. *Virgen de Guadalupe*, Arellano. Detalle. Capilla del Vecino, Tlaxcala. Foto Eumelia Hernández.

¹ “Pinceles valientes” fue la expresión empleada por Ilona Katzew al analizar la pintura novohispana desarrollada entre 1700 y 1785. Véase Katzew, “Pinceles valientes. La pintura Novohispana, 1700 – 1785”, en *Pintura en Hispanoamérica*, 149.

El arcángel de *La Anunciación* de la Catedral de Zacatecas, de Antonio de Arellano, es uno de los personajes en los que mejor se advierte la cercanía a la forma de pintar de Cristóbal de Villalpando; el uso abundante de veladuras para formar los pliegues, las caídas y los vaporosos vuelos de las telas sirvieron para crear una figura dinámica, sin embargo María conservó el aspecto cerrado y masivo relacionado aun con los Juárez. El luminoso arcángel se instaló en un contexto sombrío, intensificado por el oscurecimiento del barniz; considero, sin embargo, que los contrastes lumínicos son aun mayores de los que se pueden percibir en este estado de conservación, lo que demuestra hasta qué punto los recursos plásticos de dos generaciones se estaban integrando en el espacio pictórico. Las pinceladas de los Arellano también fueron adquiriendo texturas, especialmente notorias en la aplicación de empastos para formar las órbitas de los ojos y las luces de los paños; las encarnaciones delicadamente difuminadas en las obras de la primera etapa del obrador también fueron adquiriendo cierta textura durante las décadas siguientes y se tornaron más cálidas. El uso de veladuras se volvió una constante en el obrador de los Arellano y probablemente también en los demás obradores contemporáneos. El estudio de las secciones estratigráficas de las obras signadas por Arellano, muestra la superposición de dos o hasta tres capas de color para lograr el tono de los ropajes y elementos del paisaje, y en las secuencias estratigráficas de rojos, pardos, amarillos, verdes y azules, siempre se observa una capa de material orgánico.

La idea de la supuesta decadencia de la pintura novohispana del siglo XVIII, asociada a la influencia negativa procedente de las obras de Bartolomé Esteban Murillo, se incubó y se reprodujo en la historiografía del arte virreinal al menos desde mediados del siglo XX.² Ambas partes del binomio, decadencia y murillismo, se han cuestionado en los últimos años, como destacó Paula Mues Orts en su estudio “De Murillo al murillismo...”³ Lo cierto es que hacia el último tercio del siglo XVII la apariencia de la pintura había cambiado, como puede percibirse en las obras de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, de Juan Sánchez Salmerón y Antonio de Arellano, y algunas décadas más tarde en las obras de Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y en las de Manuel de Arellano. El interés por una expresividad serena fue el denominador común en la producción pictórica de aquel momento,⁴ y fue también una característica notable en el trabajo de los Arellano. Lo anterior se refleja claramente en el *Martirio de los apóstoles*, serie en la que se “enfriaron las pasiones” para lograr un tono expresivo sosegado y contenido, ensamblado mediante recursos técnicos apropiados para tal fin. Los pasajes entre figuras se difuminaron cuidadosamente, la paleta se suavizó mediante la adición de blanco, tierras pardas

²Véase “La decadencia”, *apud*. Toussaint, *Pintura colonial en México*, 136 ss. Como comenta Mues Orts, el manuscrito se publicó años después de su conclusión y probablemente el mismo Toussaint había cambiado sus juicios iniciales.

³ Paula Mues Orts, “De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana”.

⁴Véase Rogelio Ruiz Gomar, “Pintura: El aire se serena”, en *Museo Nacional del Virreinato :Tepozotlán la vida y la obra en la nueva España*, VVAA, 120-149 (México: Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato / Bancomer, 1988) y Mues Orts, “De Murillo al murillismo”.

y cargas inertes que restaron intensidad y saturación a los matices, generando un entorno cromático apastelado. A la par de las pantallas opacas y cubrientes de color, comenzaron a ganar protagonismo las veladuras aplicadas mediante pinceladas superficiales, con trazos rápidos, dando como resultado un nuevo registro gráfico, de contornos menos rígidos que en la pintura de las décadas precedentes. También una luminosidad más equilibrada comenzó a ganar terreno frente a los fuertes contrastes lumínicos.

La pintura no se volvió decadente, simplemente se volvió “la pintura de otro momento”. Considero que el cambio no fue el resultado de un pasivo abandono de saberes especializados, ni del descuido o de la escasa preparación técnica de los artífices; al contrario, el cambio devino del ejercicio cada vez más consiente del arte pictórico. Los pintores sabían lo que estaban haciendo, de ello dan testimonio numerosos alegatos que aluden a la pública afirmación de su dignidad, expresados en aparatos festivos como los que se realizaron en honor a Carlos II en la Ciudad de México, en 1676,⁵ y en el esfuerzo colectivo que emprendieron los artistas por reactivar su estructura gremial. La materialidad y la tecnología que sustentaban a la imagen, así como la imagen misma, se estaban transformando, distanciándose de los antecedentes desarrollados a mediados del siglo XVII, igual que las dinámicas de producción, circulación y recepción. El resultado no fue, desde mi punto de vista, un arte decadente, sino un arte diferente, sustentado en la tradición, pero refrescado por nuevos impulsos.

El ejercicio del arte pictórico en este momento no sólo estaba motivado por el afán de fortalecimiento corporativo antes mencionado, sino también por la búsqueda de subsistencia frente a la inestabilidad política y económica reinante en el virreinato. Al margen del control gremial se desarrollaba una especie de “mundo paralelo” en el que tenían lugar transacciones comerciales y productivas diversas, algunas fraudulentas incluso, como el encargo de pinturas “deshonestas” que realizó el marqués de Celada a Miguel Jerónimo de la Cruz, quien a su vez compartió el trabajo con pintores españoles y mulatos que colaboraban en su taller. También un cúmulo de actividades alternas recaían sobre los “pintores con tienda”: la confección de marcos, probablemente la preparación y venta de lienzos aparejados e imprimados, así como la realización de cuadros para la devoción privada o para el uso civil, pintados para venta libre. Otra ocupación común, que compartían los pintores con los ángeles, era la “reparación” de pinturas, como lo atestiguan documentos e inscripciones que constan en los propios lienzos. Los Arellano piboteaban entre ambos mundos, el gremial en el que Antonio ocupó cargos de relevancia, y el informal, en el que Manuel se movía con soltura.

5 Mues Orts, “Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, 2011.

La personalidad artística de Antonio de Arellano se consolidó en el último tercio del siglo XVII, a la par de Juan Correa y Juan Sánchez Salmerón, entre otros. Manuel de Arellano, en cambio, vivió momentos políticos álgidos durante los últimos años del siglo XVII, justo cuando estaba alcanzando la mayoría de edad y buscando la emancipación del taller paterno; sin embargo en los años siguientes se benefició de las bonanzas derivadas del repunte de la explotación minera y de encargos procedentes de la nueva élite comercial en ascenso. Su obra *Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe* resulta clave para comprender la complejidad del espacio novohispano al iniciarse la dieciochoava centuria. En la explanada de la nueva morada guadalupana, Manuel registró las luchas reales que tenían lugar en el virreinato: el enfrentamiento del bien contra el mal, abanderado por la Iglesia y representado por el artillero mecánico de la tarasca tirada por demonios; las pugnas derivadas de la convivencia de diversos grupos raciales, cuyo germen se personificó en las cuatro parejas de gigantes que representaban a las cuatro partes del mundo; y la tensión entre la dinastía de los Austria y los Borbón, expresada en el uso simultáneo de atuendos “a la española” y “a la francesa”. El pintor miraba y reflexionaba al mismo tiempo que creaba una crónica visual minuciosa, haciendo a un lado las fórmulas convencionalmente empleadas para la realización de temas religiosos, y experimentando nuevos recursos plásticos. La presencia de los gigantes que representaban a Asia, Europa, África y América en la celebración guadalupana, constituye también un síntoma de la conciencia de pertenencia a un macrosistema monárquico. Creo que los pintores comprendían bien esta situación desde su trinchera, ya que de la portentosa encrucijada de una monarquía pluricéntrica, derivaba la circulación de un universo de estímulos visuales, formales y tecnológicos que ellos conocían y aprovechaban.

El conocimiento de la fecha del deceso de Antonio de Arellano permitió atribuir a Manuel de Arellano la factura de todas las obras posteriores a 1714. Las pinturas del retablo de la Tercera Orden de Ozumba y *El árbol franciscano* de Guadalajara reflejan el trabajo de un pintor que logró madurar sus recursos plásticos y discursivos, pero en el ciclo pasionario de la iglesia de la Visitación de Tepepan nuevamente se perciben aires de cambio y el anuncio de un lenguaje neoclásico. Una línea que queda pendiente por explorar, es la posibilidad de que Manuel de Arellano hubiera trabajado por algún tiempo en el taller de Juan Correa, idea que se refuerza por la existencia de la serie mariana de Antequera que tiene dos obras firmadas por el Mudo Arellano, cuya firma hemos asociado con este artífice. Pericia y santidad, dos cualidades asociadas a los artistas de tema sacro en la literatura del Siglo de Oro español,⁶ también engalanaron a Manuel de Arellano, quien demostró su devoción a Nuestra Señora del Socorro, patrona de los pintores de la Ciudad de México, dejándole un solar ubicado en el barrio de San Juan de la penitencia, con la intención de que a su lámpara nunca le faltara el aceite necesario para brillar.

⁶ Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 68.

Las obras legadas por los Arellano también constituyen el terreno idóneo para construir una historia social de las imágenes, como puede notarse en el estudio realizado en el *Retablo de ánimas* de Ozumba.

La monumental pintura de ánimas fue realizada entre 1712 y 1714; la investigación documental reveló que existía una añeja disputa entre los naturales y los españoles del pueblo alrededor de algunas devociones y festividades. La Cofradía del Santísimo Sacramento de Ozumba se fundó en 1625; sus constituciones fueron aprobadas el mismo año por la jerarquía eclesial.⁷ Entre las obligaciones espirituales de la cofradía se consagraban el culto al Santísimo Sacramento, a la Purísima Concepción de María, a la Cuerda del Seráfico Padre y a las Benditas Ánimas del Purgatorio. Apenas unos años después de la fundación de la cofradía, su mayordomo acudió a la jerarquía eclesial para denunciar que en el Pueblo de Ozumba

(...) hay otra [cofradía] que los naturales de el se sirven y tienen. Y porque en las fiestas que se hacen y particularmente en las procesiones de semana santa, los naturales a título de decir que son dueños de estas fiestas porque lo son de la iglesia, no nos permiten ni consienten que nosotros, siendo tales oficiales de la Sta. Cofradía saquemos en las procesiones las baras del palio donde va el Santísimo Sacramento. (...) Hay grandes dicensiones y para que se eviten pido y suplico mande a los cofrades indios y demás personas que no impidan el que llevemos las baras sino que en todas las ocasiones se partan llevando la mitad de ellas los oficiales de esta cofradía y la otra mitad los principales que fueren de la suya.⁸

En 1632, el arzobispo de México, Francisco Manso y Zuñiga, en respuesta a la petición decretó que en las fiestas principales y particulares del pueblo se permita y consienta que los españoles lleven tres varas y los naturales otras tres, para que se igualen y acompañen en dichas fiestas y lleven el palio con toda paz, quietud y hermandad. A los naturales que no acataren la resolución, se amenazó con la pena de diez pesos, además del apercibimiento más conveniente para poner remedio a la inobediencia. La acalorada polémica siguió hasta que finalmente los indígenas del pueblo de Ozumba, alcalde y demás principales, respondieron a la notificación, declarando que acatarían las disposiciones para que la fiesta se desarrolle con bien y cristiandad.

Pero las discrepancias no acabaron en ese momento. Hacia la última década del siglo XVII existían en Ozumba tres cofradías: la del Santísimo Sacramento fundada por españoles, la de Nuestra Señora de la Concepción y Ánimas del purgatorio fundada por naturales y la cofradía de Jesús Nazareno que estaba agregada a la de Doctrina Cristiana, dato conocido gracias a la visita

7 Archivo Histórico Parroquial de Ozumba, en adelante AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo cocido, sin portada. Se trata de una serie de copias notariales hechas en el siglo XVIII (de acuerdo a la firma del notario apostólico), que incluyen las Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Peticiones, Autos y Elecciones.

8 AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2.

pastoral realizada por el arzobispo de México, Don Francisco Aguiar y Seijas,⁹ sin embargo en las décadas siguientes las dos primeras cofradías se fusionaron. Efectivamente, en la visita pastoral realizada en 1716 por el arzobispo José Pérez de Lanciego y Eguilaz, la cofradía de Ánimas del purgatorio estaba agregada a la del Santísimo Sacramento,¹⁰ lo que significa que se convirtió en una cofradía mixta, formada por españoles y naturales. Aparentemente la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción que estaba unida a la de Ánimas del purgatorio desapareció, pero la devoción siguió vigente entre los naturales, lo que ocasionaría nuevos enfrentamientos en los años posteriores.

El *Retablo de ánimas* es una alegoría de la Preciosa sangre de Cristo y tiene un sentido sacramental, pero además el Salvador derrama su sangre a favor de la benditas ánimas del purgatorio, de modo que en ella estaban representadas tanto la cofradía del Santísimo Sacramento, fundada por españoles, como la de Benditas ánimas, fundada por naturales y agregada a la de españoles tiempo después. Si bien no se localizó el contrato que avale el encargo, es probable que la cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas ánimas, o alguno de sus miembros hayan sufragado su costo. Los conflictos que se suscitaron entre naturales y españoles de Ozumba en ese periodo, generaron un marco social oportuno para que se pinte una obra monumental con una intensa carga narrativa, que tangencialmente funcionaría como discurso legitimador de la autoridad de los españoles sobre estas devociones. Lo anterior es evidente si consideramos que, aunque las cofradías del Santísimo Sacramento y Ánimas del purgatorio ya estaban unidas cuando se encargó la pintura, en ella no se representó a ningún indígena. Sin embargo a escasos kilómetros de allí, en Ayapango, un pintor indígena de apellido Galicia, de quien existe una pintura firmada en la misma iglesia de Ozumba, realizó una composición idéntica a la de Arellano, en 1738.¹¹ La diferencia es que Galicia pintó indígenas en el purgatorio.

Las cofradías de españoles en la Nueva España denotaban un marcado exclusivismo étnico y aunque sus funciones eran primordialmente religiosas, también sirvieron como medio de afirmación social, asunto que está plenamente reflejado en este lienzo monumental. La obra de los Arellano funcionó como un dispositivo de intermediación social, que articulaba las pías creencias del plano espiritual, con cuestiones fácticas del mundo terrenal, en este caso relacionadas con el intento por legitimar la superioridad de un grupo frente otro.

9 Libro de Visita de Francisco Aguiar y Seijas, 1686-1687, AGN, fojas 190-198. Llama la atención la existencia de una Cofradía de la Doctrina Cristiana en Ozumba, y habrá sido uno de las más tempranas en la región; hemos localizado sólo una cofradía más de la Doctrina Cristiana, fundada en 1679 en la Iglesia de San Felipe Neri, de México. AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, Vol.944, Exp. 2.

10 Libro de Visita de José Pérez de Lanciego y Eguilaz, 1716, Archivo Histórico del Arzobispado de México, en adelante AHAM, Cl.20, L2, fojas 313-324. No hemos localizado la fecha exacta en que la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio fue agregada a la del Santísimo Sacramento, pero debió suceder entre 1678 y 1716, ya que en la Visita Pastoral de 1678 aparecen separadas y para la de 1716 ya aparecen unidas.

11 Agradezco a Guillermo Arce la noticia acerca de esta pintura.

La revisión y profundización de otros casos resultará igualmente fecunda para seguir trabajando en esta línea. Numerosos encargos tomados por Manuel de Arellano, relacionados con la clase comerciante como por ejemplo el de la iglesia de la Visitación de Tepepan, o el *Árbol franciscano* realizado para los terciarios de Guadalajara, dejan abierta esta línea de trabajo.

El acceso restringido a los materiales pictóricos, agudizado por el estado de guerra de la monarquía, además de la existencia paralela de un mercado informal que aprovechaba la materia prima local, también debe considerarse dentro del contexto. Creo que los artistas del momento supieron convertir esas limitaciones en una oportunidad para la experimentación pictórica. En el caso de Antonio de Arellano, la imposibilidad de acceder a pigmentos azules de cobre debido a la escasez y carestía a finales del siglo XVII, derivó en un extraordinario aprovechamiento del añil, que no era un material barato, ni tecnológicamente fácil de utilizar. El empleo de índigo como material protagonista para el labrado de los azules es un tópico que debe explorarse en pinturas de otros autores contemporáneos. En el caso de Cristóbal de Villalpando hemos comprobado mediante análisis de laboratorio, que en *El triunfo de la Eucaristía*, del Museo Regional de Guadalajara, empleó azurita y azul de esmalte principalmente. Por su parte Arroyo *et. al.* identificaron azul de esmalte en los mantos de una Virgen firmada por Juan Correa, correspondiente a la misma temporalidad, mientras que el índigo tampoco fue reportado como material cromático protagonista.¹² Cabría la posibilidad de que el logro de superficies de tonalidad intensa y permanente a partir de índigo, o de índigo y azul de esmalte, fuera una característica propia de los Arellano. Queda pendiente también la posibilidad de profundizar el estudio de las lacas rojas, abundantes en sus pinturas.

La compilación de obras de Antonio y Manuel de Arellano también es un tópico que seguramente puede ampliarse y complementarse. Es probable que algunas pinturas disociadas de retablos estén colgadas en los muros de iglesias y capillas de algunos pueblos y en colecciones particulares. Sería extraordinario poder localizar esculturas realizadas por Manuel de Arellano, quien aparentemente también incursionó en ese ramo. La reunión de las obras conocidas hasta el momento, aun en la virtualidad que implica un sencillo inventario, permitió por primera vez contemplar en conjunto los recursos plásticos y discursivos de estos artífices. Como intenté plasmar en los capítulos 3, 4, 5 y 6; el análisis de cada obra reveló problemáticas particulares, frente a las que los Arellano ensayaron soluciones también particulares.

¹² Arroyo *et. al.*, “Variaciones celestes”, 114-115.

Esto, más que un cierre es una apertura. Cuando inicié este trabajo me resistía a concebirlo como una monografía, porque no quería limitar la investigación a un asunto biográfico. Quería, en cambio, aportar al conocimiento de los procesos de producción artística de un momento que consideraba crucial en el desarrollo de la pintura novohispana, a partir del estudio de unos artífices que se perfilaban como actores con cierto protagonismo, pero no “de primera línea”. La aparente marginalidad de los Arellano me resultaba muy sugestiva, así como su incursión en géneros que tampoco se consideraban centrales dentro del canon. La reunión de un importante *corpus* de obras que se encontraban dispersas en fuentes y repositorios variados, me permitió identificar que la fortaleza de los artífices radicó, en gran medida, en la especificidad de los géneros pictóricos en los que se especializaron. Lo anterior me permite ahora hacer una lectura diferente y considerar a los Arellano como pintores de primera línea, particularmente en lo que se refiere a la elaboración de vistas urbanas, pinturas de la tierra, guadalupanas y otros temas marianos, así como martirios de apóstoles y temas pasionarios.

Después de este largo proceso que implicó la búsqueda de la red de relaciones entre artistas, comerciantes y comitentes, reconozco que para visualizar globalmente el panorama de la producción artística virreinal es fundamental el emprendimiento de estudios monográficos. Pero también fortalecí mi convicción de que cada estudio monográfico debe aportar nuevos elementos para armar el complejo rompecabezas de la sociedad virreinal, como lo demuestran los trabajos sobre Luís Juárez,¹³ José Juárez,¹⁴ Juan Correa¹⁵ y Cristóbal de Villalpando,¹⁶ sólo por mencionar los más relevantes para esta investigación, sin los cuales hubiera sido imposible tener un punto de partida firme. En mi opinión los estudios monográficos no deben limitarse a ofrecer nuevos hallazgos documentales, sino que deben aventurarse hacia nuevas construcciones conceptuales y nuevos territorios de interpretación como quedó demostrado en el trabajo de Elsa Arroyo, *Pintar a lo flamenco en Nueva España*.¹⁷ Creo que navegamos en un mar de datos y evidencias que esperan ser ordenadas e interpretadas.

Por otro lado, me resulta evidente en esta etapa del camino, más de siete décadas después de la publicación del estudio pionero de Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, que el estudio de la dimensión material constituye una fructífera vía alterna para ingresar a las complejas retóricas de la imagen, y posibilita el establecimiento de relaciones útiles para entender procesos que se desarrollan en el marco de lo que consideramos una tradición local.

13 Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez: Su vida y su obra*, 1987.

14 Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos en el arte de pintar*, 2002.

15 Vargas Lugo y Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, 1985.

16 Gutiérrez Haces, et.al., *Cristóbal de Villalpando*, 1997.

17 Arroyo Lemus, *Pintar a lo flamenco en Nueva España*.

A lo largo de estos años reafirmé también la importancia de emprender proyectos integrales que tomen en cuenta tanto la investigación, como el registro y conservación de las obras artísticas. Las pinturas de los Arellano están dispersas en varias regiones de México, de España y de Estados Unidos. En México la mayoría de ellas están resguardadas en iglesias y casas parroquiales, y el estado de conservación que presentan es muy variable. Desafortunadamente numerosas obras reportadas en fuentes del siglo XX ya no están en los repositorios mencionados, de donde deriva la necesidad imperiosa de seguir uniendo esfuerzos entre investigadores e instituciones para estudiar, valorar y conservar el patrimonio pictórico del periodo virreinal.

Llegados a este punto, considero que los objetivos planteados inicialmente se cubrieron. Se identificó genealógicamente a Antonio y a Manuel de Arellano, ordenando la ambigüedad existente a su alrededor, derivada de datos historiográficos parciales o inconexos. También se pudo circunscribir su práctica artística a un contexto social y económico concreto e identificar, hasta cierto punto, su red de contactos, lo cual resultó útil para comprender el contexto de producción y circulación de sus imágenes. También se aprovechó el análisis de la materialidad de la pintura para identificar y comprender algunas adaptaciones que los Arellano y probablemente otros artífices, realizaron para hacer frente a la dificultad de conseguir ciertos materiales y para satisfacer el particular gusto novohispano, adaptaciones que en diferentes momentos le dieron un cariz particular a la producción pictórica local.

Varios tópicos quedan abiertos para futuras investigaciones. Considero necesario vincular los estudios económicos y demográficos con la producción artística, además de conectarlos con la idea de Kubler de una Geografía del arte novohispano. En cuanto a los estudios materiales sería deseable ampliar el *corpus* de obras analizadas y emprender estudios comparativos con la obra de otros pintores, en el marco de la tradición pictórica local y porqué no, en el marco de la Monarquía hispánica, considerando también los demás virreinos americanos y los italianos. Además se podrían profundizar algunos análisis, especialmente los que se relacionan con bases de preparación, en donde creo que estamos en posibilidad de realizar estudios de procedencia. También valdría la pena continuar estudiando los materiales orgánicos, en los que se anuncian señas de identidad.

Esta investigación fue un intento por traspasar el umbral de esa puerta abierta que es la imagen. Entrar desde la mirada. Simplificar la complejidad de las lentes microscópicas y complejizar la simple presencia de uno frente al cuadro: presencia frágil la del historiador, presencia rotunda y portentosa la de la imagen, presencia con plasticidades, ritmos y golpes.

M.I.

Fuentes consultadas

Agreda, María de Jesús, *Mystica Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia, Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reyna y Señora Nuestra María Santissima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la Gracia*. Amberes: Viuda de Geronymo Verdussen, 1696.

Alberro, Solange y Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La sociedad novohispana: Estereotipos y realidades*. México: El Colegio de México, 2014.

Alberro, Solange, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Alcalá, Luisa Elena y Jonhatan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.

Alcocer y Sariñana, Baltasar de, *Festivo triduo, de vida aclamación a los gloriosos triunfos de las católicas armas de nuestro invicto Rey de las Españas, del Monarca supremo de las Indias, el Señor Don Philipo V*. Herederos de Juan Joshep Guillena Carrascoso, 1712.

Alpers, Svatlana, *La creación de Rubens*. Madrid: La balsa de medusa, 2001.

Álvarez, Lluís X. y Jaime Salas, *La última filosofía de Ortega y Gasset: en torno a “La idea del principio de Leibniz*. España: Universidad de Oviedo, 2003.

Álvarez, Salvador, “La guerra Chichimeca”, en *Historia del reino de Nueva Galicia*, edits. Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.

Amador Marrero, Pablo y Patricia Díaz Cayeros, coord., *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*. México: IIE-UNAM, 2013.

Amador Marrero, Pablo, Ángeles, Pedro, Arroyo, Elsa, Falcón, Tatiana y Eumelia Hernández, “Y hablaron de pintores famosos de Italia.” Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 49-83.

Amat de Palou, Félix, *Tratado de la Iglesia de Jesucristo, ó Historia eclesiástica*, Tomo VI. Madrid: Imprenta de Don Benito García y Compañía, 1806.

Aranda, Ana María, Gutiérrez, Ramón, Moreno, Arsenio y Fernando Quiles, eds., *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2004.

Arce Valdez, José Guillermo, *El convento franciscano de Ozumba: Un estudio histórico-artístico*. Tesis de Licenciatura en Historia. México: FFL-UNAM, 2005.

Armenini, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor Libros, 1999.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva, *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España*. Tesis Doctoral. México: UNAM, 2015.

Arroyo, Elsa, Espinoza, Manuel E., Falcón, Tatiana y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 100, (2012): 85-117.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva, *Del perdón al carbón. Biografía cultural de una ruina prematura*, Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: UNAM, 2008.

Arroyo, Elsa, Zetina, Sandra, Hernández, Eumelia, Falcón, Tatiana, Ruvalcaba, José Luis, Nieto, Alfredo y Laura Mancilla, “XVI Century Colonial Panel Paintings from New Spain: Material Reference Standards and Non Destructive Analysis for Mexican Retablos”. En *9th International Conference on NDT of Art, ART2008 Jerusalem, Israel*: 1-10.

Aterido, Ángel, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: CSIC, 2015.

Ayerza Ricardo y Wayne Coates, *Chía. Redescubriendo un olvidado alimento de los aztecas*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2006.

Báez Macías, Eduardo, *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

Ball, Philip, *La invención del color*. España: Turner / Fondo de Cultura Económica, 2003.

Barasch, Moche, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 2012.

Bautista y Lugo, Gibran, “Los indios y la rebelión de 1624 en la ciudad de México”. En *Los indios y las ciudades de Nueva España*, ed. Felipe Castro Gutierrez, 197-216. México: Universidad nacional Autónoma de México, 2010.

Baxandall, Michael, *Las sombras y el siglo de las luces*. Madrid: Visor, 1997.

Bazarte Martínez, Alicia, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Bazarte Martínez, Alicia y Clara García Ayuardo, *Los costos de la salvación, las cofradías y la Ciudad de México (siglos XVI al XIX)*. México: CIDE/IPN/AGN, 2001.

Bélar, Mariane y Philippe Verrier, *Los exvotos del Occidente de México*. México: El Colegio de Michoacán / Centre Français d'Études Mexicanes et Centraméricaines, 1996.

Belting, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

Bérchez, Joaquín, ed., *Los siglos de oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Bite Hernández, Elizabeth, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*. Tesis de Licenciatura en Historia. México: UNAM, 2016.

Blunt, Anthony, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid: Arte Cátedra, 2011.

Bomford, David, Dunkerton, Jill, Gordon, Dilliean y Ashok Roy, *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales de gusto*. México: Taurus, 2012.

Bosch, F. R. y D. J. Yusá, *Análisis Químico Instrumental Ultravioleta-Visible e Infrarrojo Aplicado al Patrimonio Cultural*. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia, 2015.

Brading, David A., *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Bravo Sandoval, Silvia y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de documentos de Arte 7*. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos II. México: UNAM-IIE, 1996.

Bruquetas Galán, Rocío y Marisa Gómez, “Carmine of the Indies. Cochineal in Spanish Painting and Sculpture (1550–1670)”. En *A Red Like No Other. How Cochineal Colored the World*, eds. Padilla Carmella y Bárbara Anderson, 190-198. New York: Skira Rizzoli, 2015.

Bruquetas Galán, Rocío, “Aparejos e imprimaduras. La preparación de la pintura según las fuentes históricas”. En *As preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI*, eds. Serrao, Vitor, Antunes, Vabessa y Ana Isabel Seruya, 27-37. Lisboa: Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, 2013.

Bruquetas Galán, Rocío, “El bermellón de Almadén: de Plinio a Goya”. En *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, coord. Egido, Marián del y Stefanos Kroustallis, 171-180. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

Bruquetas Galán, Rocío, “Colores locales y colores importados: la Carrera de Indias y el abastecimiento de pigmentos en la Nueva España”. En *Symposium The Codice Fiorentino of*

Bernardino de Sahagún. Colors Between Two Worlds, eds. Gerhard Wolf y Joseph Connors, 283-299. USA: Harvard University Press, 2012.

Bruquetas Galán, Rocío, “Colores de arteficio: comercio y producción en España hasta 1800”. *Fatto d’Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, coords. Egido, Marián del y Stefanos Kroustallis, 69-72. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

Bruquetas Galán, Rocío, “Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española”. En *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alonso E. Pérez Sánchez*, VVAA, 148-157. Madrid-Sevilla: Museo Nacional del Prado – Fundación Focus Abengoa, 2007.

Bruquetas Galán, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Burke, Markus y Peter Cherry, *Collection of painting in Madrid, 1601-1775*. Los Ángeles: The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

Burke, Marcus, *Pintura y Escultura en la Nueva España: El Barroco*. México: Grupo Azabache, 1992.

Burke, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía clásica*. España: Itsmo, 2000.

Calvo, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

Calvo, Thomas y Aristarco Regalado Pinedo, eds., *Historia del Reino de la Nueva Galicia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.

Calvo, Thomas, *Guadalajara y su región en el siglo XVII. Población y economía*. México: Ayuntamiento de Guadalajara / CEMCA / UNAM, 1992.

Calvo, Thomas, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1991.

Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.

Camacho Becerra, Arturo (Introd.), *Catálogo de la Pinacoteca del Convento de Zapopan*. Guadalajara: Medios de Comunicación Social/Ocho columnas/Universidad Autónoma de Guadalajara, 2008.

- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura* [1633]. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
- Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*. México: EDIAPSA, 1954.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en la Nueva España*. México: UNAM, 1983.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- Carrillo Cázares, Alberto, ed., *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*. Tomo I, Vol.1. Zamora: El Colegio de Michoacán - Universidad Pontificia de México, 2006.
- Castañeda García Rafael y Rosa Alicia Pérez Luque, coords., *Entre la solemnidad y el regocijo: Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el Mundo Hispánico*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015.
- Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “La imagen del rey en las juras reales de la Nueva España (1556-1814)”. En *Formas de gobierno en México. Poder político y actores sociales a través del tiempo*, Vol.I, ed. Víctor Gayol, 81-120. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012.
- Castro Gutiérrez, Felipe, ed, *Los indios y las ciudades de Nueva España*. México: UNAM, 2010.
- Castro Morales, Efraín, “Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII”. *Boletín de Monumentos Históricos* 8 (1982), 5-36.
- Chartier, Roger, *Escribir Las Prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Cennini, Cennino, *El libro del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- Cervantes Salazar, Francisco, *Crónica de la Nueva España*, [1554]. Madrid: Atlas, 1971.
- Clavigero, Francisco Javier, “Breve noticia sobre la prodigiosa y renombrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe” [1782]. En *Testimonios históricos guadalupanos*, edits. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, 578-596. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Colomer, José Luís, dir., *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- Contreras Sánchez, Alicia del Carmen, *Capital comercial y colorantes en la Nueva España. Segunda mitad del siglo XVIII*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán/ UADY, 1996.

Cornejo, Damian, *Chronica seraphica: vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discipulos*. Madrid: Juan Garcia Infançon, 1737.

Cornejo Franco, José. La calle de San Francisco. Guadalajara, Banco Industrial, 1946.

Costa, Sandra, *Pietas et scientia. Un sistema delle arti nell'Europa del Barocco*. Roma: Carocci, 2013.

Couto, José Bernardo, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*. México: CONACULTA, 2003.

Cramausel, Chantal, ed., *Los caminos Transversales. La geografía histórica olvida de México*. México: El Colegio de Michoacán / Universidad Juárez del Estado de Durango, 2016.

Cramausel, Chantal, ed., *Rutas de la Nueva España*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, 2006.

Cruz de Carlos, María, Pierre, Civil, Pereda, Felipe y Cécile Vincent-Cassy, comp., *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.

Cruz Lara Silva, Adriana, *De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México: FFL-UNAM, 2014.

Cuadriello, Jaime, “Cifra, signo y artilugio: el ocho de Guadalupe”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 39, 110 (2017): 156-204.

Cuadriello, Jaime, ed., *Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, Siglos XVII-XVIII. Mito, santidad e identidad*. México: IIE-UNAM, Secretaría de Culturas y Artes de Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez, Fndación Alfredo Harp Helú, 2013.

Cuadriello, Jaime “Virgo Potens: La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en *La pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, Siglos XVI-XVIII*, Tomo IV, Juana Gutiérrez Haces (coord.), 1169-1263.

Cuadriello, Jaime, ed., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Cuadriello, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, Tomo I. México, Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM-IIE/ CONACULTA-INBA, 2000.

Cuadriello, Jaime, “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”. En *México en el mundo de las colecciones de arte*. Nueva España I, ed.

- María Luisa Sabau García, 257-300. México: SRE / UNAM / CONACULTA, 1994.
- Cuadriello, Jaime, *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas, 1989.
- Cummins, Tom, “Three gentlemen from Esmeraldas. A portrait fit for a king”. En *Postraiture in the Atlantic world*, eds. Agnes Lugo-Ortiz y Angela Rosenthal, 119-143. USA: Cambridge University Press, 2013.
- Curiel, Gustavo, “Al remedo de la china: el lenguaje achinado”. En *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*, ed. Gustavo Curiel, 299-318. Mexico: IIE-UNAM, 2007.
- Curiel, Gustavo, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”. En *Historia de la vida cotidiana en México. II La ciudad Barroca*, coord. Antonio Rubial García, 95-96. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2008.
- Curiel, Gustavo, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada. Historia de un proceso inquisitorial”. En *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal, 273-315. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Curiel, Gustavo, Ramírez, Fausto, Rubial, Antonio y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex / CONACULTA, 1999.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, “Pintura de los Reinos; una visión global del campo cultural”. En *La pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, Siglos XVI-XVIII*, Tomo I, Juana Gutiérrez Haces (coord.), 87-138.
- Dávila, Carmen Alicia y Nelly Sigaut, coord., *Museo de Arte Colonial de Morelia*. México: El Colegio de Michoacán, 2006.
- De la Flor, Fernando, *De Cristo. Dos fantasías iconográficas*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- De la Flor, Fernando, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: UIB, 2007.
- De la Flor, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispánico*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- De la Maza, Francisco y Luís Ortiz Macedo, *Plano de la ciudad de México de Pedro de Arrieta, 1737*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

De la Maza, Francisco, *La ciudad de México en el siglo XVII*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1985.

De la Maza, Francisco, *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH, 1964.

De la Rea, Fray Alonso, *Notas históricas. Crónica de la orden de N Seráfico P.S. Francisco, Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacan*, Patricia Escandón, ed. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, 1996.

De la Torre Farfán, Fernando, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.

De la Torre Vilar, Ernesto y Ramiro Navarro de Anda, eds., *Testimonios Históricos Guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Derrick, M. R.; Stulik, S. y J. M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute: 1999.

Diez Barroso, Francisco, *El arte en Nueva España*. México: Cia. Mexicana de Artes Gráficas, 1921.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*. México: SERIEVE/ Océano, 2012.

Dolce, Lodovico, *Diálogo de la pintura [1557]*. Madrid: Akal, 2010.

Doménech García, Sergi, “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España”. *Revista de dialectología y Tradiciones populares*, Vol. LXIX, 1 (2014): 53-76.

Donahue-Wallace, Kelly, “Otro Álbum artístico de Bernardo Olivares”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, 105 (2014): 187-214.

Donati Laura y Ombretta Coco (Eds.), *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*. Roma: Palombi Editori, 2015.

Dubois, Hélène, Townsend, Joyce H., Nadolny, Jilleen, Eyb-Green, Sigrid, Kroustallis, Stefanos and Sylvie Neven, eds., *Making and transforming art. Technology and interpretation*. London: Archetype Publications, 2015.

Escalante Gonzalbo, Pablo, coord., *Historia de la vida cotidiana en México*. México: El Colegio de México, FCE, 2006.

Escalante Gonzalbo, Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Escamilla, Iván y Paula Mues Orts, “Espacio real, espacio pictórico y poder: la vista de la plaza mayor de México de Cristóbal de Villalpando”. En *La imagen política*, ed. Cuauhtemoc Medina, 177-204. México: UNAM-IIE, 2006.

Escamilla González, Iván, *Los intereses malentendidos. El consulado de comerciantes de México y la Monarquía Española, 1700-1739*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2011.

Estrada Gerlero, Elena Isabel, *Muros, sargas y papeles: Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: UNAM-IIE, 2011.

Everett Boyer, Richard, *La gran inundación. Vida y sociedad en México (1629-1638)*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.

Feyerabend, Paul, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2007.

Feyerabend, Paul, *La conquista de la abundancia*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Feijoo, Rosa, “El tumulto de 1692”. *Historia Mexicana*, Vol. XIV, 4 (1965): 656-679.

Fernández, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. México: Editorial Porrúa, 1961.

Fernández, Marta, “Las puertas adentro: la cada habitación”. En *Historia de la vida cotidiana en México. II La ciudad Barroca*, coord. Antonio Rubial García, 47-80. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2008.

Fernández Villa, Agustín, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México: y algo sobre escultura*. México: P. Gómez e Hijos, 1884.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.

Florencia, Francisco de, *La Estrella de el norte de Mexico: aparecida al rayar el dia de la luz evangélica en este Nuevo-Mundo*. México: Imprenta de Antonio Velázquez, 1741.

Florencia, Francisco de, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia [1757]*. México: H. Ayuntamiento de Zapopan, 2004.

Florencia, Francisco de, *Zodiaco mariano*. México: Imprenta Real y Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755.

Flores Barba, María Laura, *Diego de Cuentas, pintor de entre siglos en Nueva Galicia*, Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: FFL-UNAM, 2013.

Flores Barba, María Laura, “El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXI, 95 (2009): 69-84.

Flores García, Karina Lissete, *José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: FFL-UNAM, 2016.

Franco Fernández, Roberto, *Monumentos Históricas y Artísticas de Jalisco*. Guadalajara: Casa de la cultura Jalisciense, 1971.

Gabrieloni, Ana Lía, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”. *Saltana*, Vol 1 (2001).

Gage, Thomas, *El inglés americano: sus trabajos por mar y tierra o un nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*. México: Fideicomiso Teixidor / Umbral, 2001.

Gali Boadella, Montserrat, “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox”. En *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, ed. Ricardo Fernández Gracia, 367-379. España: Universidad de Navarra, 2001.

Gali Boadella, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel: Ayuntamiento de Alcoriza / Instituto de Estudios Torulenses / BUAP, 1996.

Gamelli Careri, *Viaje a la Nueva España [1700]*. México: UNAM, 1976.

Gámez Martínez, Ana Paulina. *El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: FFL-UNAM, 2009.

García Barragán, Elisa, “La Catedral de Toluca”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, 53 (1983): 145-162.

García Flores, Antonio, “El Monasterio Jerónimo de la Armedilla (Gogeces del Monte, Valladolid): Dispersión y pérdida de su patrimonio artístico, bibliográfico y documental”. En *V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos, 1041-1060*. Guadalajara, España Vol. 2, 2002.

García Mahiques, Rafael y Sergi Doménech García, ed., *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia: Universitat de Valencia, 2015.

García Sáiz, María Concepción, “Artesanos y artistas en Iberoamérica del siglo XVI al XVIII”, en *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, eds. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt, 87-95. México: Fondo de Cultura Económica / Philadelphia Museum of Art / Los Angeles County Museum of Art, 2007.

García Sáiz, Concepción y Juana Gutiérrez Haces, eds., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004.

García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. México: Olivetti, 1989.

García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América: La escuela mexicana*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1985.

Gayo, María Dolores y Maite Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”. *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 28, 46 (2010): 39-59.

Gayol, Víctor, coord., *Formas de gobierno en México. Poder político y actores sociales a través del tiempo*, Vol.I. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, 2012.

Gerhard, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*. México: UNAM, 2000.

Gómez, Marisa, Ruth Chércoles y Margarita San Andrés, “Los azules de cobalto”, en *Fatto d’Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictórica*, coord. Egido, Marián del y Stefanos Kroustallis, 273-291. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

González Angulo, Jorge y Yolanda Terán Trujillo, *Planos de la ciudad de México 1785, 1853, 1896 con un directorio de calles con nombres antiguos y modernos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.

González López, María José, “La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas”. *PH-Boletín del IAPH*, 19 (1997): 51-57.

González Moreno, Joaquín, *Iconografía Guadalupana. Clasificación cronológica y estudio artístico de las más notables reproducciones de la Virgen de Guadalupe de Méjico conservadas*

en las Provincias Españolas, Tomo I. México: Jus, 1959.

Guevara, Felipe de, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Madrid: Akal, 2016.

Gutiérrez Arreola, Cecilia y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes: Homenaje a Elisa Vargas Lugo* (México: IIE-UNAM, 2004).

Gutiérrez Dávila, Julián, *Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio de la Ciudad de México*. México: Imprenta Real de Superior Gobierno del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1736.

Gutiérrez Haces, Juana, “¿La pintura Novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 80 (2002): 47-99.

Gutiérrez Haces, Juana, Ángeles, Pedro, Bargelini, Clara y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*. México: Fomento Cultural Banamex/ IIE-UNAM/ CONACULTA/ Grupo Modelo, 1997.

Gruzinski, Serge, *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Haskell, Francis, *Patrons and painters. Art and society in baroque Italy*. USA: Yale University Press / New Haven and London, 1980.

Hernández de Olarte, Xixián, Moroni Spencer Hernández de Olarte y Almaquio Hernández Meneses, coords., *Narrando historias al pie de los volcanes. Primer Ciclo Internacional de Conferencias en la Región de los Volcanes, Estado de México*. México: Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación/Centro Cultural del Valle, 2011.

Hernández Díaz, Verónica, “Los retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVIII, 88 (2006): 71-113.

Illán, Adelina y Rafael Romero, *Ciencia y esencia. Cuadernos de conservación y tecnología del arte*. Madrid, 2008.

Illán Gutiérrez, Adelina, Romero, Rafael y Ana Sáenz de Tejada, “Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: implicaciones en el campo de la restauración y de la Historia del arte”. En *II Congreso del GE-IIC. Investigación en conservación y Restauración*. Barcelona, 2005, 197-205.

Insaurrealde, Mirta, *El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: FFL-UNAM, 2012.

Israel, Jonathan, *Razas, clases sociales y vida política en México colonial 1610-1670*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Jarquín Ortega, María Teresa, *La Catedral de Toluca: su historia, su arte y su tesoro*. México: Patronato Arte y Decoración de la Catedral de Toluca, 1998.

Jover de Celis, Maite y Dolores Gayo, “This they use in Madrid: The ground layer in paintings on canvas in 17th. century Madrid”, en *Making and transforming art. Technology and interpretation*, eds. Dubois, Hélène, Townsend, Joyce H., Nadolny, Jilleen, Eyb-Green, Sigrid, Kroustallis, Stefanos and Sylvie Neven, 40-46. London: Archetype Publications, 2015.

Kagan, Richard L. y Geoffrey Parker, eds., *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a Jhon H. Elliott*. Madrid: Marcial Pons Historia/ Junta de Castilla y León, 2002.

Kagan, Richard L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid: Ediciones el Viso, 1998.

Katzeu, Ilona, “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”. En *Pintura en hispanoamérica*, eds. Alcalá, Luisa Elena y Jonhatan Brown, 149-203. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.

Katzeu Ilona, intr., *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Los Ángeles County Museum of Art, 2011.

Katzeu, Ilona, *La pintura de castas*. Singapur: CONACULTA / Turner, 2004.

Kemp, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.

Kirby, Jo, Nash, Susie and Joanna Cannon, eds., *Trade in artists materials. Market and commerce in Europe to 1700*, London: Archetype, 2010.

Kirby, Jo, “Fading and Colour Change of Prussian Blue: Occurrences and Early reports”. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol.14 (1993): 63-71.

Kirby, Jo, Maarten van Bommel y André Verheeken, *Natural Colorants for Dyeing and Lake Pigments. Practical Recipes and their historical sources*. Archetype/National Gallery/Cultural Heritage Agency/IRPA/Doerner Institute, 2014.

Kopytoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai. México: CONACULTA/Edit. Grijalbo, 1991.

Kubler, George, *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1998.

Leyva, Juan, *La pasión de Ozumba. Teatro religioso tradicional en el siglo XVIII novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Le Brun, Charles, *Fisiognomía de las pasiones* [1680]. Madrid, Casimiro, 2015.

Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.

López Moreno, Eduardo, *La cuarícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana, Guadalajara, México*. México: UGG/ITESO, 2001.

Losa Hernández, Roberto, “En torno a los orígenes del Monasterio de Sta. Ma. de la Armedilla, Cogeces del Monte (Valladolid)”. *Estudios del patrimonio cultural* (2008), 20-31.

Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*. Madrid: Imprenta de D.M. de Burgos, 1833.

Lucio, Rafael, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. México: Imprenta de J. Abadiano, Calle de las escalerillas No. 13, 1864.

Mannheim, Karl, “El problema de las generaciones”. *REIS*, No. 62 (1993): 193-242.

Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo III. México: UNAM, 2007.

Mañá Alvarenga, Tibisay, “Los problemas de la producción de pólvora en Nueva España en el siglo XVIII: La solución propuesta por el ingeniero militar Miguel Constanzó”. En *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, ed. José Luis Peset Reig. España: CSIC, 1989), 45-54.

Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Marchi, Alessandro, “Le Arti che vanno per via”. En *Guercino, racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barberi*. Pulini, Massimo (ed.). Milano: Federico Motta, 2001.

Martín Flores, José de Jesús, *Fray Miguel de Bolonia: el guardián de los indios*. México: 2006.

Martínez-Burgos García, Palma, “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”. *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, 1 (1988): 91-102.

Martínez Ferrer, Luís. ed., *Decretos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*, Vol. I y II. Zamora, Mich.: El Colegio de Michocán/ Universidad Pontificia de la Santa Cruz, 2009.

Melero Mascareñas, Luis, “Devociones populares en la nobleza antequerana: la serie de la Vida de la Virgen de Juan Correa y El Mudo Arellano”, 301-314, en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, eds. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda.

España: Asociación para la investigación de la historia del arte y el patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”, 2016.

Mendiola Rebollo, Gabriel y Miguel de Cuevas Dábalos y Luna, *Sumptuoso festivo real aparato en que explica su lealtad la siempre Noble, Illustre Imperial, y Regia Ciudad de Mexico, Metròpoli de la America, y Corte de su Nueva-España. En la aclamacion del muy alto, muy poderoso, muy soberano principe. D. Philipo Quinto...* México: Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701.

Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación A.N. Wiese, 1982.

Meza Orozco, Octavio Alejandro, “Discursos articulados en torno de la virgen Mercedaria”. En *Cultura y arte de gobernar en espacios y tiempos mexicanos*, eds. Nelly Sigaut y Thomas Calvo, 243-263. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.

Miño Grijalva, Manuel, *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Miquel Juan, Matilde, Pérez Monzón, Olga y Miriam Bueso Manzananas, eds., *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gòtica (1350-1500)*. Madrid: La Ergástula, 2016.

Montes González, Francisco, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.

Montes González, Francisco, *Sevilla Guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.

Montes, González, Francisco, “Una guadalupana inédita de Juan Correa en el en el convento de San José del Carmen de Sevilla”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 99 (2011): 239-251.

Montúfar, Alonso de, *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México...* México: Imprenta del Superior Gobierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769.

Moreno Silva, Desirée, *Entre pinceles y tompiates. Los materiales del pintor novohispano a partir de un documento de 1715: Estudio de caso*. Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles. México: ENCRyM, 2016.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, FCE, 1990.

Morera, Jaime, *Pinturas Coloniales de Ánimas del Purgatorio*. México: UNAM-IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001.

Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.

Moyssén, Xavier, “Sebastián de Arteaga, 1610-1652”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol.15, 59 (1988):17-34.

Moyssén, Xavier, “La pintura del siglo XVIII”. En *El arte mexicano*. México: Salvat, 1986.

Moyssén, Xavier, “Basilio de Salazar, un pintor del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, 46 (1976): 49-57.

Mues Orts, Paula, “De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia de la pintura novohispana”. En *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*, López Guzmán, Rafael, coord., 47-72. Granada: Atrio, 2012.

Mues Orts, Paula, “Imágenes del martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México”. *Boletín de Monumentos Históricos* 24 (2012), 117-140.

Mues Orts, Paula, “Los siete colores de la pintura: Tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXIII, 99 (2011): 71-110.

Mues Orts, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Mues Orts, Paula, *El arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Mues Orts, Paula, “Merezca ser hidalgo el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”. En *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, ed. Cuadriello, Jaime, 29-59. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Munguía Arenas, Adriana, *San Esteban Axapusco. Historia y arte*. México: Patronato Parroquial de San Esteban Proto-mártir, 2010.

Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Nuñez, Felipe, *Arte da pintura, symetria y perspectiva*. Lisboa: 1615.

Olivares Iriarte, Bernardo, *Álbum artístico "1874"*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de cultura, 1987.

Orendain, Leopoldo, *Pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Guadalajara: Jalisco en el arte, s/f.

Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial/ Revista de Occidente, 1983.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura* [1649]. Madrid: Cátedra, 1990.

Padilla Carmella y Barbara Anderson, eds., *A red like no other How cochienal colored the world. An epic story of art, culture, science, and trade*. New York: Skira Rizzoli New York-Museum of International Folk Art, 2015.

Palacio, Fray Luis del Refugio, *Historia breve de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan*. Guadalajara: Tip. y Lit. Loreto y Ancira, 1918.

Palacio, Fray Luis del Refugio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Zapopan y con su Colegio y Santuario*. Tomo I Guadalajara: Talleres de la Universidad de Guadalajara, 1942.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Italia: Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 1581.

Palomino Velasco, Antonio, *El Museo pictórico y Escala óptica*. Tomo Segundo. Práctica de la pintura. Madrid: Por la viuda de Juan Garcia Infançon, 1724.

Pastoureau, Michel, *Blu. Storia di un colore*. Milano: Ponte alle Grazie, 2015.

Pazos, María Luisa J., *El ayuntamiento de la ciudad de México en el siglo XVII: continuidad institucional y cambio social*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.

Pérez Martínez, Herón, ed., *Lenguaje y tradición en México*. México: El Colegio de Michoacán, 1989.

Pérez Morera, Jesús, "El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominicana en el arte virreinal". *Anales del Museo de América* 4 (1996): 119-126.

Pérez Ribas, Andrés, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas barbaras, y fieras nel nueuo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de las Compañia de Iesus en las misiones de la prouincia de Nueva-España : refierense assimismo las costumbres, ritos, y supersticiones que vsauan*. Madrid: Alonso de Paredes, 1645.

Pérez Salazar, Francisco, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1923.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, 5ª. Edic. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2009.

Pierce Donna, Ruíz Gomar, Rogelio y Clara Bargellini, *Painting a New World: mexican arte and life 1521-1821*. EUA: Denver Art Museum, 2004.

Pinder, Wilhelm, *El problema de las generaciones en historia del arte*. Buenos Aires: Losada, 1946.

Portús, Javier, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid, Nerea, 1999.

Porzio, Francesco, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*. Milano: Skira, 2008.

Pulini, Massimo (ed.), *Guercino, racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barberi*. Milano: Federico Motta, 2001.

Quiles, Fernando, “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, Rey y santo”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Vol. LXXV-LXXVI (1999): 211-214.

Ramírez Montes, Mina, “El testamento del pintor Antonio de Torres”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 59, (1988): 265 - 272.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1, Vol. 2. Barcelona: Del Serbal, 1996.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*, Tomo 2, Vol.III. Barcelona: Del Serbal, 1997.

Reta, Marta, “Felicidad de México. Lo maravilloso cristiano en la leyenda guadalupana”. En *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, ed. Nelly Sigaut, 381-384. México: El Colegio de Michoacán - Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Revenga Domínguez, Paula, “El pintor en la sociedad toledana del siglo XVII”. *Añil* 25, (2003): 51-54.

Revenga Domínguez, Paula, “Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 61 (1995): 395-404.

Revenga Domínguez, Paula, “El arte de la pintura y la cuestión corporativa en el Toledo del siglo XVII”. *Anales de Historia del Arte* 10 (2000): 149-167.

- Revilla, Manuel G., *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Reyes Coria, Bulmaro, intr., *Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del Ajuar eclesiásticos* (México: UNAM, 2010).
- Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*. México: INAH, 2000.
- Rivadeneira, Pedro. *Flos sanctorum de las vidas de los Santos*. Madrid: Luis Sánchez, 1604.
- Robles, Antonio, *Diario de sucesos notables*. México; Porrúa, 1946.
- Rodríguez de Sobarco, Juan, *Instrucción de los Terceros Hijos de N. P. San Francisco el Grande en su Tercera Orden, en su vida, costumbres y constituciones, en sus muchos y grandes privilegios, indulgencias y jubileos plenísimos que gozan*. Madrid: Imprenta Real, 1655.
- Romero Asenjo, Rafael, “Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998): 143-148.
- Romero de Terreros, Manuel, “El pintor Alonso López de Herrera”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol.IX, 35 (1965): 5-14.
- Romero de Terreros, Manuel, *Una casa del siglo XVIII en México, la del conde de San Bartolomé de Xala*. México: Imprenta universitaria, 1957.
- Romero de Terreros, Manuel, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”. *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24, (1956): 9-21.
- Rops, Daniel, introd., *Evangelios Apócrifos*. México: Editorial Porrúa, 2013.
- Rubial García, Antonio, coord., *La Iglesia en el México Colonial*. México: IIH-UNAM / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” 7 BUAP-Ediciones de Educación y Cultura, 2013.
- Rubial García, Antonio, coord., *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Rubial García, Antonio, “Insulana, un ideal franciscano medieval en la Nueva España”. *Revista de Estudios de Historia Novohispana*, Vol. 6, (1978): 1-8.
- Rubio Sánchez, Manuel, *Historia del añil o xiquilite en Centro América*, Vol.1. San Salvador: Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, 1976.
- Ruiz Gomar, Rogelio, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol XXI, 77 (2000): 67-121.

Ruiz Gomar, Rogelio, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, 50, (1998): 39-51.

Ruiz Gomar, Rogelio, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIX, 70 (1997): 45-76.

Ruiz Gomar, Rogelio, Vargas Lugo, Elisa, Danes, Gibson y Nelly Sigaut, *Un pintor manierista. Baltasar de Echave Ibía*. México: Textos dispersos ediciones, 1995.

Ruiz Gomar, Rogelio, “Sebastián López Dávalos, un pintor novohispano del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, 77 (1993): 15-29.

Ruiz Gomar, Rogelio, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”. En *Juan Correa. Su vida y su obra*, Cuerpo de documentos, Tomo III, Vargas Lugo, Elisa y Gustavo Curiel, 205-222. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez: Su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Ruiz Gomar, Rogelio, “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, 56 (1986): 39-51.

Ruiz Gomar, Rogelio, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol XIV, 53 (1983): 65-73.

Ruiz Gomar, Rogelio, “El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, 51 (1983): 25-36.

Sabau García, María Luisa, *México en el mundo de las colecciones de arte*, Nueva España 1 y 2. México: SRE / UNAM / CONACULTA, 1994., . México: Grupo Azabache, 1994.

Sánchez, José María y María Dolores Quiñónez, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95 (2009): 45-67.

Sandoval Villegas, Martha, “De cultura material y prohibición inquisitorial. Relojes, mancuernillas, hebillas, botones y cajas de rapé. Objetos comunes y con imágenes religiosas. En *Cultura y arte de gobernar en espacios y tiempos mexicanos*, eds. Nelly Sigaut y Thomas Calvo, 319-349. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.

Sandoval Villegas, Martha, “La indumentaria en dos cuadros de celebración guadalupana: División jerárquica y estamental en un espacio común”. En *Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*, 137-174. VVAA. México: Museo de la Basílica

de Guadalupe, 2009.

Salviucci Insolera, Lydia (ed.), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*. (Roma: Artemide, 2016).

San Andrés, Margarita, Natalia Sancho y José Manuel de la Roja, "Alquimia: Pigmentos y colorantes Históricos". *Anales de Química*, Vol.106, 1, (2010): 58-65.

Sarabia Viejo, María Justina, *La grana y el añil. Técnicas tintóreas en México y América Central*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1994.

Sebastián, Santiago, *Iconología e iconografía del arte novohispano*. Italia: Azabache, 1992.

Seccaroni, Claudio y Pietro Moioli, *Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*. Roma: Nardini, 2002.

Seccaroni, Claudio, *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica. Dal "vetriolo giallo per padre nostro o ambre" al "giallo di Napoli"*. Roma: De Luca Editori D'arte, 2006.

Seccaroni, Claudio, *Giotto com'era. Il colore perduto delle storie di S. Francesco nella Basilica superiore di Assisi*. Roma: De Luca Editori D'arte, 2007.

Schenone, Héctor, *Santa María*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 2008.

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.

Seldes, Alicia M. et.al, "Blue pigments in South American Painting (1610-1780). *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol.38, 2.(1999): 100-123.

Sgamellotti, Antonio, Brunetto, Brunetti y Constanza Miliani (Eds.), *Science and Art. The Painted Surface*. UK: Royal Society of Chemistry, 2014.

Sigaut, Nelly, coord., *Pintura virreinal en Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.

Sigaut, Nelly, "Los pinceles andaluces en la Nueva España", *Caminos del barroco. Entre Andalucía y Nueva España*, ed. Alfredo J. Morales, 58-71. México: EDUCAL, 2011.

Sigaut, Nelly, coord., *Guadalupe arte y liturgia. La sillería del coro de la colegiata*. México: El Colegio de Michoacán/ Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Sigaut, Nelly, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”. En *Tradicción, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, eds. Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces, 207-251. México: BANAMEX/Organización de los Estados Americanos/Banco de Crédito del Perú, 2004.

Sigaut, Nelly, José Juárez. *Recursos y discursos en el arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, BANAMEX, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA-INBA, 2002.

Sigaut, Nelly, “Pintores indígenas en la ciudad de México”. *Historias* 37 (1997): 137-151.

Sigüenza y Góngora, Carlos, *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*, ed. Leonard, Irving Albert. Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, 1932.

Silva Prada, Natalia, *La política de una rebelión. Los indígenas frente al tumulto de 1692 en la Ciudad de México*. México: El Colegio de México, 2007.

Siracusano, Gabriela, *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: UNSAM, 2010.

Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI - XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Solé Peñalosa, Guillermina, *Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes: La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Sotos Serrano, Carmen y Pedro Ángeles Jiménez (Comp.), *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*. México: UNAM-IIIE, 2007.

Stastny Mosberg, Francisco, *Estudios de arte colonial*, Vol. I. Lima: 2013.

Stoichita, Victor I., *La imagen del otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2016.

Stoichita, Victor I., *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra, 2011.

Stoichita, Victor I., *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Madrid: Cátedra, 2009.

Stratton, Suzanne, *The Immaculate Conception in Spanish Art*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Sumano González, Rita, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: Estudio estadístico e histórico”. *Intervención*, Vol. 2, 3 (2001): 42-50.

Tello, Antonio, *Libro segundo de la crónica miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la Sancta Provincia de Xalisco en el Nuevo Reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo Mundo*. Guadalajara, La república Literaria, 1891.

Torquemada, Juan, *Monarquía indiana de los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. 3a. edic. Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, coord. Miguel León-Portilla. México: UNAM-IIH, 1975-1979.

Torres, Antonio de, *Sermón de los Gloriosísimos Patriarchas San Francisco y Santo Domingo, Predicado en la Fiesta del Seraphico Padre. San Francisco celebrado en su convento de Oaxaca*. Puebla: Imprenta de Diego Fernández de León, 1694.

Tausiet, María, ed. *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.

Tovar de Teresa, Guillermo, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España”. *Historia mexicana*, Vol. 34, 1 (1984): 5-40.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache, 1992.

Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*. México: UNAM, 1982.

Traslosheros, Jorge E., *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España. La audiencia del arzobispado de México, 1528 - 1668*. México: Porrúa, 2004.

Tutino, John, *Creando un nuevo mundo. Los orígenes del capitalismo en el Bajío y la Norteamérica española*. México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, 2016.

Uribe Rivera, Rosa María, “Una aproximación al estudio de los pintores Arellano”. En *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, eds. Gutiérrez Arriola, Cecilia y María del Consuelo Maquívar, 225-238. México: UNAM-IIIE, 2004. *Arzobispado de México 1528-1668*. México: Porrúa - Universidad Iberoamericana, 2004.

Uribe Rivera, Rosa María, *Tepepan, arte e historia*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

Vargas Lugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Vargas Lugo, Elisa y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Cuerpo de documentos, Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Vázquez, Antonio, *San Felipe Neri: Epítome de su vida, sacado de lo que della han escrito autores diversos*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1651.

Velázquez Chávez, Agustín, *Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana*. México: Editorial Polis, 1939.

Velázquez Chávez, Agustín, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo, Coordinación de turismo, cultura y recreación, 1986.

Velázquez Gutiérrez, María Elisa, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México: INAH-UNAM, 2006.

Vetancurt, Agustín de, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México*. México: María de Benavides Viuda de Juan de Ribera, 1697.

Viera, Juan de, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México, Corte y Cabeza de toda la América Septentrional, que a instancia de un amigo bosquejó.....* México-Buenos Aires: Guaranía, 1952.

Villar Ortiz, Covadonga, *La renta de la pólvora en Nueva España, 1569-1717*. España: CSIC, 1998.

Villarquide, Ana, *La pintura sobre tela. Historiografía, técnicas y materiales*. España: Nerea, 2004.

Von Wobeser, Gisela y Enriqueta Vila Vilar, eds., *Muerte y vida en el más allá. España y América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Van der Weerd, J., "FTIR Studies of the Effects of Pigments on the Aging of Oil." *Studies in Conservation*, Vol. 50, 1 (2005): 3-22.

Von Webeser, Gisela, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. México: UNAM / Jus, 2011.

VVAA, *Pacheco. Teórico, artista, maestro*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2016.

Zetina, Sandra, Arroyo E., Falcón T, Hernández E., Ruvalcaba J.L., Espinosa M.E., Aguilar Melo V., Ramírez D., Santos V. and F. Riquelme, "The mobility of imitation: An analysis of 18th.

Century chinese style furniture whith IR-UV Imaging, Portable XRF an SEM. En *LASMAC, 2nd. Latin-American Symposium of Phisical and Chemical Methods in Archeology, Art and Cultural Heritage Conservation*, eds. Ruvalcaba Sil, José Luis, Reyes J., Arenas J.A. y A. Velázquez, 15-22. México, UNAM, 2010.

Zetina Ocaña, Sandra, Arroyo Lemus, Elsa Minerva, Falcón Álvarez, Tatiana y Eumelia Hernández, “La dimensión material del arte novohispano”. *Intervención*, 10 (2014): 17-29.

Informes de Laboratorio

Castañeda Delgado, María, “Identificación de componentes orgánicos en dos pinturas firmadas por Arellano, por Micro-Espectroscopía Infrarroja con Transformada de Fourier: *La anunciación a santa Ana y san Joaquín y La Anunciación de la Catedral de Zacatecas*”. Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán: (2016).

García, Oscar y Nora Ramos Ponce, “Reporte del estudio estratigráfico de la pintura San Jerónimo penitente”, Guadalajara, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente: (2012).

Insaurralde, Mirta y Esteban Sánchez, “Estudio de las bases de preparación de nueve pinturas firmadas por Arellano”. Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán: (2016).

Insaurralde, Mirta y Esteban Sánchez, “Estudio de la paleta pictórica en nueve pinturas de Arellano”. Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán: (2016).

Meza Orozco, Alejandro, “Identificación de componentes orgánicos en dos pinturas firmadas por Arellano, por Micro-Espectroscopía Infrarroja con Transformada de Fourier: *La Anunciación de la Catedral de Zacatecas y San Luis rey de Francia*”. Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán (2016).

Quintero Balbás, Diego Iván, “Identificación de fibras textiles del soporte del Retablo de ánimas de Santa María de Ozumba”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, El Colegio de Michoacán: (2012).

Ramos Ponce, Nora y Esteban Sánchez, “Estudio de secciones estratigráficas en una pintura de Miguel de Cabrera”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio”, El Colegio de Michoacán: (2012).

Documentos Capítulo II

Bautismo de Antonio de Arellano, Sagrario Metropolitano. México, bautismos de españoles, 1560-1950” FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/N1MT-GFQ> : accessed 22 Oct 2014), Antonio De Arellano, 07 Jun 1638; citing Centro, Distrito Federal, Mexico, reference yr 1627-1639 p 320; FHL microfilm 35170.

Matrimonio Antonio de Arellano y Leonor de Zamora, Sagrario Metropolitano, Matrimonios de españoles. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970,” index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9746-4851-52?cc=1615259&wc=MC3V-SM3:122580201,141333601> : accessed 16 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970.

Bautismo de María Arellano Zamora.”México, bautismos de españoles, 1560-1950,” index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NKNB-WQR> : accessed 22 Oct 2014).

Matrimonio Antonio de Arellano y Magdalena Vásquez. Santa Veracruz, matrimonios de castas. “México, matrimonios, 1570-1950,” index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JHG3-ZZ2> : accessed 22 Oct 2014).

Bautismo Manuel de Arellano. Santa Veracruz, Bautismos de españoles. “México, bautismos,1560-1950”index, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NY3V-FF9> : accessed 22 Oct 2014), Manuel De Arrellano Vasques, 11 Jan 1662; citing Cuauhtemoc, Distrito Federal, Mexico, reference 2:Q5RRJD; FHL microfilm 35820.

Transcripción de poder para testar de Magdalena Vásquez. Archivo de Notarías, Notario No. 601 Nicolás Varela, 5 de enero de 1692.

Causa inquisitorial por pinturas deshonestas. AGN, Inquisición, Vol.520, Exp. 196, fs.310v.-311r., y Vol 526, exp.25, fs. 574r.-591v.

Bautismo de Cayetano Joseph Lozano. Sagrario metropolitano, bautismos de españoles. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”, index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/QJ8B-WQGT> : accessed 17 Nov 2014), Cayetano Joseph Lozano Ruiz, 1701.

Defunción Antonio de Arellano. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970,” index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9764-4829-32?cc=1615259&wc=MC36-5W5:122580201,133066301> : accessed 17 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (Centro), Defunciones de españoles 1714-1729.

Defunción Manuel de Arellano. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970,” index and images, FamilySearch (<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9764-2498-31?cc=1615259&wc=MC36-5W5:122580201,133066301>: accessed 17 Nov 2014), México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (Centro), Defunciones de españoles 1714-1729.

Testamento de Manuel de Arellano. AN, Doc. No. 199 a.c.(0361), Juan Díaz de Rivera, escribano real, 13 de noviembre de 1722, libro 1328, fs. 338r -341 r.

Pedro López Calderón recibe bienes testamentarios de Manuel de Arellano. AN. Notario 198. Diego Díaz de Rivera. 0176. Libro 1297, s/f.

José de Ibarra da cumplimiento al testamento. AN, Felipe Muñoz de Castro, notario No. 391, ciudad de México, 5 de noviembre de 1733, libro 2589, fs. 350-351v.

Jacinto de Estrada, indio cacique de Jocotitlán. AGN, Real Audiencia, Tierras, Contenedor 1189, Vol. 2832, Exp. 2, 1712.

Documentos relativos a obras de Antonio y Manuel de Arellano

Pago por retablo. Hospital de Jesús. AGN, Hospital de Jesús (053), Vol.39, Exp. 9, 1683-1686, fs 290-296.

Obligación de obra de Manuel de Arellano. AN, Notario 198, Diego Díaz de Rivera. 0128. Libro 1287, fs 125v-126rv.

Obligación de obra. AN, Notario 199, Juan Díaz de Rivera. 0356. Libro 1327, s/f.

Nombramiento de primeros alcaldes de pintura y dorado. AGN, Reales cédulas. Duplicados, Vol. 67, Ciudad de México, 17 de octubre de 1686.

Examen de Antonio Rodríguez. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 36, 27 de junio de 1687.

Examen de Juan Sánchez Salmerón. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 44, 27 de agosto de 1687.

Examen de Juan Correa. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 68, 20 de noviembre de 1687.

Examen de Miguel Gil de Arévalo. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 74, 29 de diciembre de 1687.

Examen de Nicolás Rodríguez Juárez. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 77, 2 de enero de 1688.

Aprobación de elección de alcaldes y veedores hecha por los maestros de pintura y dorado. AGN, Gobierno Virreinal, General de parte, Vol.16, Exp. 87, 10 de febrero de 1688.

Documentos sobre Antonio de Arellano *Apud.*, Elisa Vargas Lugo

Veedor del gremio. Doc. LXII. Archivo de Notarías (A.N.) Nicolás López, escribano real. No. 339. Ciudad de México, 30 de enero de 1695. Sin foliar. Localización y versión de G.T de T.

Obligación de pago por una peana. Doc. LXVII. A.N. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No.13. Ciudad de México, 22 de abril de 1698. Fs.231 r. – 232 r.

Examen de Alfonso Álvarez de Urrutia. Doc. LXXXIII. A.N. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No.13. Ciudad de México, 23 de enero de 1706. Fs.60 v. – 61 r. F 60 r. Localización de G.T y T.

Elección de Alcaldes y veedores 1707. Doc. LXXXV. AN. Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real No. 13, Ciudad de México, 27 de marzo de 1707. Fs. 247 r.- 247 v.

Avalúo de Joseph de Olmedo y Luján. Doc. LXXXIX. AGN, Tierras, vol. 3322, leg. 1º. No. 4, Ciudad de México, 3 de septiembre al 29 de octubre de 1708. Fs 29 r. -75 r. F 29r.

Donación del gremio de pintores para la guerra de sucesión. AGI, México, 476. Informe sobre donativo, 31 de agosto de 1704. *Apud.* Mues Orts, Paula, *La libertad del pincel*; localizado por Iván Escamilla González en el Archivo general de Indias.

Documentos de la cofradía del Santísimo Sacramento. Archivo Histórico Parroquial de Ozumba (AHPO), Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2, Cuadernillo cosido, sin portada.

Pintor Juan Lorenzo. AGN, Indiferente virreinal, Vol. 6450, Exp.15. 1712.

Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra, maestro pintor, México, 6 de julio de 1652. AN, Escribano Juan Pérez de Rivera, No.630, Vol. 4368, ff. 288r-289r. 6 de julio de 1652 *Apud.* Nelly Sigaut, “Pintores indígenas...”.

Documentos Capítulo V

Bautismo de la hija del capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta. Puebla de los Ángeles, el 12 de enero de 1701 México, Puebla, registros parroquiales, 1545-1977. Database with images, FamilySearch (<https://familysearch.org/>).

Bautismo de la hija del capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta. Puebla de los Ángeles. México bautismos, 1560-1950. Database, FamilySearch (<https://familysearch.org/>), Ynes Perez De Aguayo in entry for Carlos Francisco De Paula Andrada Perez, 10 Nov 1703.

Solicitud del capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta de liberación de licencia de arrendamiento de las reales alcabalas en el Real de minas de Fresnillo. AGN, Indiferente virreinal, Real Audiencia, Exp. 058, 1736.

Documentos Capítulo VI

Libro de Visita de Francisco Aguiar y Seijas, 1686-1687, AGN, Indiferente Virreinal, Bienes Nacionales, Caja 1460 (Clero Regular y Secular), Exp. 035, 315 f.

Entrega, recepción e Inventario del Curato de San Luís Obispo de Tlalmanalco y sus agregados Atzompan y Temamatla, 1768, AGN, Regio Patronato Indiano, Vol. 603 (Bienes Nacionales), Exp.2.

Patente de profesión de la Tercera Orden de Penitencia de la Iglesia Parroquial de Santa María Ozumba, 1723. AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910.

Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden de Ozumba. Año de 1662 hasta el año de 1732, AHPO, Caja 52, Asociaciones Piadosas, 1662-1732.

Libro de Visita de José Pérez de Lanciego y Eguilaz, 1617, Archivo Histórico del Arzobispado de México, en adelante AHAM, Cl.20, L2, fojas 313-324.

Reserva de los naturales de los pueblos de Tepepan, Xochicalco y Xocalco de la paga de tributo durante dos años debido a la reedificación de su iglesia. AGN, Real Audiencia, Indios, Cont. 15, Vol. 26, Exp. 196. 7 de abril de 1683.

Denuncia que realizó el coronel de caballería don Francisco Aguirre y Gomendio, asentista de la Real fábrica de pólvora. AGN, Indiferente virreinal, Caja 3653, Exp. 17, 1720.

Documentos Capítulo VII

“Razón de los géneros de pintura que pide Lasaro Francisco Faxardo”, AGN, Indiferente virreinal, Industria y Comercio, Expediente 024.

Bautismo del hijo de Lasaro Francisco Faxardo. “México bautismos, 1560-1950,” database, FamilySearch (<https://familysearch.org/>), Lazaro Francisco Faxardo in entry for Juan Ygnacio Faxardo Yzquierdo, 04 Oct 1714; citing Campeche, Campeche, Mexico.

Sobre Aceite de chía y azarcón. AGN, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda, Exp. 73, 1744.

Bando sobre aceite de chía y azarcón. AGN, Indiferente virreinal, Exp. 013, 1745.

Anexo I - Inventario de obras

Este inventario de obras se organizó siguiendo el criterio temporal establecido en el Capítulo III de esta investigación, acorde a las cuatro etapas del obrador de los Arellano. Seguidamente se incluyen las obras firmadas por el Mudo Arellano. En un apartado final se hace mención de las obras consignadas de paradero desconocido.

1- La anunciación a santa Ana y san Joaquín

Óleo sobre tela, 170 x 107.7 cm.

Arellano fac., ca. 1660.

Museo Regional de Querétaro.

2- La dormición de la Virgen

Óleo sobre tela, 169 x 108.2 cm.

Arellano f., ca. 1660.

Museo Regional de Querétaro.

3- Dolorosa

Óleo sobre tela, 200 x 120 cm. aprox.

Arellano f.

Iglesia de San Francisco, Huamantla.

Noticia: Alejandro Andrade Campos.

4- Virgen de Atocha

Óleo sobre tela, 70 x 45 cm aprox.

Arellano f.

Convento de las Carmelitas Descalzas, Sevilla.

Noticia: Francisco Montes González.

5- San Felipe Neri predicando

Óleo sobre tela, 441 x 480 cm.

Arellano f.^{at} / Delgado f.^{at}.

Iglesia Profesa, Ciudad de México.

Ref. Carrillo y Gariel, 1972.

6- Santa Ana

Óleo sobre tela, s/m.

Arellano f.

Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles,

Durango.

Noticia: Adolfo Martínez.

7- San Pedro

Óleo sobre tela, 190 x 115 cm.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

8- San Andrés

Óleo sobre tela, 189.5 x 110.1 cm.

Catedral de Toluca.

Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

9- Santiago el mayor

Óleo sobre tela, 189.3 x 109.7 cm.

Arellano f.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

10- San Juan

Óleo sobre tela, 188.4 x 109.3 cm.

Arellano f.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

11- Santo Tomás

Óleo sobre tela, 189.8 x 110 cm.

Catedral de Toluca.

Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

12- Santiago el menor

Óleo sobre tela, 189 x 119.7 cm.

Catedral de Toluca.

Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

13- San Felipe

Óleo sobre tela, 190 x 110 cm.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

14- San Bartolomé

Óleo sobre tela, 190 x 110 cm.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

15- San Simón

Óleo sobre tela, 188 x 109.9 cm.

Arellano f.

Catedral de Toluca.

Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

16- San Thadeo

Óleo sobre tela, 188.6 x 109.3 cm.

Catedral de Toluca.

Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

17- San Mathias

Óleo sobre tela, 190 x 110 cm.

Iglesia de San Francisco, Ixtlahuaca.

18- San Pablo

Óleo sobre tela, 188.9 x 109.7 cm.
Catedral de Toluca.
Ref. Jarquin *et. al.*, 1998, 164 - 169.

19- San Pedro

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

20- San Andrés

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

21- Santiago el mayor

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

22- San Juan

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

23- Santo Thomas

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

24- Santiago el menor

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox. Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

25- San Felipe

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

26- San Simón

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

27- San Thadeo

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox. Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

28- San Mathias

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

29- San Mateo

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm. aprox.
Arellano f.
San José de Gracia, Guadalajara.

30- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela.
Arellano Fec.^t.
Iglesia de Santiago apóstol, Cuautla.
Noticia: Guillermo Arce.

31- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela.
Arellano f^t.
Capilla del Vecino, Tlaxcala.
Noticia: Jaime Cuadriello.

32- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela, 181.45 x 123.38 cm.
Arellano f. Año 1691.
Los Angeles County Museum of Art, USA.

33- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela, 210 x 160 cm.
Arellano f., *ca.* 1692.
Iglesia del Señor San José, Sevilla.
Ref. González Moreno, 1959, 77, Cat.16; Montes
González, 2014, 209. Cat 100.

34- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre tela, 290 x 165 cm.
Arellano fe en Megico.
Iglesia de San Pedro, Sevilla, España.
Ref. González Moreno, 1959, 78, Cat.18. Montes
González, 2014, 209. Cat 91.

35- *Virgen de Guadalupe*

Óleo sobre tela, 180 x 113 cm.

Arellano fecit.

Col. particular, Sevilla.

Ref. González Moreno, 1959, 77, Cat.17. Montes
González, 2014, 209.

36- *Virgen de Guadalupe*

Óleo sobre tela, 174.3 x 110.5 cm.

Arellano F.

Museo de América, Madrid

Ref. Fernández Vega, 1965, 15; García Sáiz,
1980, 28.

37- *Virgen de Guadalupe*

Óleo sobre tela, 208 x 138 cm.

Arellano F.

Museo de América, Madrid

Ref. VVAA, *Iberoamérica mestiza*, 2003, 259.

38- *Virgen de Guadalupe*

Óleo sobre tela.

Arellano F. Año 1691. *Toçado all original*.

Iglesia Parroquial, Cogeces del Monte, Valladolid,
España.

Ref. García Sáiz, 1985, 28 ss.

39- *Virgen de Guadalupe*

Óleo sobre tela.

El Mudo Arellano

Colección particular, España.

Ref. Luis Melero Mascareñas, 2016, 307.

40- *Regreso de la huida a Egipto*

Óleo sobre tela.

Arellano.

Iglesia de Panzacola, Coyoacán.

41- *San Andrés*

Óleo sobre tela.

Iglesia de la Asunción, Amecameca.

Noticia: Julio A: Rubio García.

42- *San Juan*

Óleo sobre tela.

Iglesia de la Asunción, Amecameca.

Noticia: Julio A: Rubio García.

43- *Cristo del Aposentillo*

Óleo sobre tela.

Hotel Menger, Texas.

44- *La virgen y el niño*

Davenport Museum of Art.

45- *La Anunciación*

Óleo sobre tela, 155 x 97 cm.

Arellano f.

Capilla de la tercera Orden, Convento
franciscano, Huamantla.

Noticia: Alejandro Andrade Campos

46- *La Anunciación*

Óleo sobre tela, 253 x 190 cm.

Antonio de Arellano F., *ca.* 1690.

Catedral de Zacatecas.

Noticia: Rogelio Ruiz Gomar.

47- *Jesús Nazareno del Hospital*

Óleo sobre tela.

Antonio de Arellano.

Colección particular

Noticia: Jaime Cuadriello.

48- *Milagro de San Antonio*

Óleo sobre tabla, 169 x 93 cm.

Arellano F. Año de 1692.

Museo Nacional de las Intervenciones, Coyoacán.

49- *Luis Gonzaga predicando*

Óleo sobre tela, 210 x 150 cm. aprox.

Arellano F. Año de 1691.

Museo Franz Mayer, México.

50- *San Gerónimo penitente*

Óleo sobre lámina, 45.7 x 32.5 cm.

Arellano f., *ca.* 1690.

Museo Regional de Guadalajara.

Ref. Toussaint, 1965, 145.

51- Virgen de Guadalupe

Óleo sobre lámina, 50 x 35 cm.

Manuel de Arellano f., ca. 1710.

Colección particular, Puerto de Santa María, Cádiz.

Noticia: Francisco Montes González.

52- Exvoto para el capitán don Pedro Antonio Andrade Peralta

Óleo sobre lámina, 121 x 96 cm.

Manuel de Arellano f., 1700.

Museo de la Basílica de Guadalupe.

53- San Miguel arcángel

Óleo sobre tela, 32.5 x 27 cm.

Manuel de Arellano f.

Colección particular.

54- Purísima Concepción

Óleo sobre tela.

Anotación en el reverso: *Manuel de Arellano.*

Copiada de la Purísima de Murillo llamada La Colosal.

Colección particular.

Noticia: Luisa Elena Alcalá.

55- Retrato del Señor Don Diego Francisco Castañeda

Óleo sobre tela, 190 x 120 cm aprox.

Manuel de Arellano, 1708.

Museo de la Medicina, México.

Ref. Velázquez Chávez, 1939, 201; Toussaint, 1965, 145.

56- Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe

Óleo sobre lienzo, 176 x 260 cm.

Arellano f., ca. 1709.

Colección particular

Ref. González Moreno, J., 1959, 45-52.

57- Diceño de Mulato

Óleo sobre lienzo, 101.6 x 74.3 cm. aprox., ca. 1711. Paradero desconocido.

58- Diseño de mulata, hija de negra y español en la Ciudad de México, Cabeza de la Nueva España. A 22 del mes de Agosto de 1711 Años.

Óleo sobre lienzo, 101.6 x 74.3 cm.

Arellano f., 1711.

Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

59- Diceño de chichimeco natural del Partido del Parral

Óleo sobre lienzo, 103.5 x 78.5 cm.

Museo de América, Madrid.

Ref. García Sáiz, 2004, 52. Katzew, 2004, 10.

Vargas Lugo, 2006, 398.

60- Diceño de chichimeca natural del Partido del Parral

Óleo sobre tela, 105 x 80 cm.

Museo de América, Madrid.

Ref. García Sáiz, 2004, 52. Katzew, 2004, 10.

Vargas Lugo, 2006, 398.

61- Alegoría de la preciosa sangre de cristo (Retablo de ánimas)

Óleo sobre lienzo, 553 x 368.5 cm.

Arellano f., ca. 1712

Santa María de Ozumba.

Ref. Romero de Terreros, 1956, 14.

62- Tránsito de María (parte inferior del Retablo de ánimas)

Óleo sobre lienzo, 368.5 x 70 cm. aprox.

Santa María de Ozumba.

63- Saint Hyacinth of Poland Holding a Statue of the Virgin and Child

Óleo sobre tela.

Arellano f.

Denver Art Museum, Collection of Jan and Frederick R. Mayer.

Noticia: Paula Mues Orts.

64- *Virgin and Christ Child Giving a Rosary to Saint Dominic*

Óleo sobre tela

Arellano f.

Denver Art Museum, Collection of Jan and Frederick R. Mayer.

Noticia: Paula Mues Orts.

65- *Adoración de los pastores*

Óleo sobre tela

Arellano f.

Museo Nacional del Virreinato.

66- *Adoración de los magos*

Óleo sobre tela

Colección particular.

Noticia: Rogelio Ruiz Gomar

67- *Huida a Egipto*

Óleo sobre tela

Colección particular.

Noticia: Rogelio Ruiz Gomar

68- *Árbol Franciscano*

Óleo sobre tela.

Arellano f., ca. 1718.

Capilla de Aranzazu, Guadalajara.

69- *Aparición de san Francisco*

Óleo sobre tela, 163 x 90 cm., ca. 1720.

Retablo de la Tercera Orden, Iglesia franciscana de Ozumba.

Noticia: Guillermo Arce.

70- *San Luis rey de Francia*

Óleo sobre tela, 163 x 90 cm.

Arellano, ca. 1720

Retablo de la Tercera Orden, Iglesia franciscana de Ozumba.

Noticia: Guillermo Arce.

71- *San Cristóbal*

Óleo sobre tela, 183 x 108 cm.

Arellano f., ca. 1720.

Convento franciscano de Ozumba.

72- *San Francisco de Asís*

Óleo sobre tela, 116.5 x 74.5 cm.

Colección particular, Bilbao, España.

73- *Santa Clara de Asís*

Óleo sobre tela, 112 x 84 cm.

Colección particular, Bilbao, España.

74- *Fray Antonio de San Pedro*

Óleo sobre tela.

Arellano fecit.

Colección particular.

Noticia: Julia Leveille.

75- *San Pedro*

Óleo sobre tela.

Arellano f.

Museo Nacional de Arte.

76- *Alegoría de la Santísima Trinidad*

Óleo sobre tela.

Arellano f.

Museo Nacional de Arte.

77- *Coronación de la Virgen*

Óleo sobre tela, 161.5 x 161.5 cm.

Arellano f.

Museo de la Basílica de Guadalupe.

78- *Comunión de los apóstoles*

Óleo sobre tela, 500 x 400 cm.

Arellano, f., 1721. *A DEBOCION DEL LIC D MANUEL MORENO.*

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

79- *Lavatorio de los pies*

Óleo sobre tela, 60 x 210 cm., 1721.

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

80- Cristo recogiendo sus vestiduras

Óleo sobre tela, 210 x 60 cm.

Arellano f., 1721.

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

81- Presentación de Jesús ante el pueblo

Óleo sobre tela, 325 x 290 cm (medidas máximas)

Arellano f., 1721.

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

82- Encuentro de Jesús con su madre

Óleo sobre tela, 200 x 225 cm., 1721.

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

83- El Calvario

Óleo sobre tela, 500 x 400 cm.

Arellano f., 1721. *A DEBOCION DEL SEÑOR CORONEL DN FRANCISCO AGUIRRE GOMENDIO. SE ACABO A 15 DE MARZO DE 1721.*

Iglesia de la Visitación, Tepepan.

Ref. Toussaint, 1965, 145; Uribe Rivera, 1998, 188-199.

84- Plaza mayor la noche de 1721

Óleo sobre tela, 267 x 303 cm.

Óleo sobre tela.

Colección particular.

85- San Juan bautista y el niño Jesús

Óleo sobre tabla, 35.9 x 41 cm.

Arellano.

Colección particular.

86- La huida a Egipto

Óleo sobre tabla.

Arellano.

Colección particular.

87- La Anunciación

Óleo sobre tela, 169 x 110 cm.

Arellano fac.

Iglesia de San Esteban Ayapuxco, Otumba

Ref. Munguía Arenas, A., 2010, 106.

88- El nacimiento de la Virgen

Óleo sobre tela, 160 x 110 cm. (Aprox)

Arellano f.

Iglesia de Santiago, San Luis Potosí.

89- Presentación de María al templo

Óleo sobre tela, 184 x 117 cm.

Arellano

Convento franciscano de Zapopan.

90- La Anunciación

Óleo sobre tela, 177 x 110 cm.

Convento franciscano de Zapopan.

91- La natividad

Óleo sobre tela, 175 x 106 cm.

Arellano

Convento franciscano de Zapopan.

92- Presentación de Jesús al templo

Óleo sobre tela, 174 x 106 cm.

Arellano

Convento franciscano de Zapopan.

93- Adoración de los magos

Óleo sobre tela, 184 x 115 cm.

Arellano

Convento franciscano de Zapopan.

94- Jesús ante los doctores

Óleo sobre tela, 179 x 113 cm.

Convento franciscano de Zapopan.

95- La dormición de la Virgen

Óleo sobre tela, 155 x 124 cm.

Arellano

Convento franciscano de Zapopan.

96- *La circuncisión de Cristo*

Óleo sobre tela, 170 x 110 cm. aprox.
El Mudo Arellano fte.
Museo de la Ciudad de Antequera, España.
Ref. Vargas Lugo, 1998, 551-553.

97- *La dormición de la Virgen*

Óleo sobre tela, 170 x 110 cm. aprox.
El Mudo Arellano fte.
Museo de la Ciudad de Antequera, España.
Ref. Vargas Lugo, 1998, 551-553.

98- *La crucifixión en el Calvario*

Óleo sobre tela, 320 x 320 cm.
El Mudo Arellano fet.
Iglesia de Jilotepec.
Noticia: Rogelio Ruiz Gomar.

99- *La deposición de Cristo*

Óleo sobre tela, 300 x 200 cm.
El Mudo Arellano fet.
Iglesia de Jilotepec.
Noticia: Rogelio Ruiz Gomar.

100- *Cristo yacente en el sepulcro*

Óleo sobre tela, 300 x 200 cm.
El Mudo Arellano fet.
Iglesia de Jilotepec.
Noticia: Rogelio Ruiz Gomar.

101- *San Lorenzo*

Óleo sobre tela
Arellano f.
Parroquia de Carretas, Chihuahua
Noticia: Yolanda Madrid, SRPC- ENCRyM.

102- *San Jerónimo*

Óleo sobre tela
Arellano f.
Colección particular, Durango
Noticia: Adolfo Martínez.

103- *San Francisco y san Antonio*

Arellano, f. Año de 1695
Iglesia parroquial de Coyoacán

Ref. Velázquez Chávez, 202.

104- *San Francisco y Santo Domingo a los lados de la Cruz*

Arellano
Convento dominico de Coyoacán
Ref. Toussaint, 1965, 145.

Consignadas y de paradero desconocido

105- *Purísima*

Catálogo de la colección Barrón
Ref. Toussaint, 1965, 145.

106- *San Pedro*

Colección Sáenz
Ref. Toussaint, 1965, 145.

107- *Éxtasis de San Pedro Pascual*

Manuel de Arellano, 1720
Convento de la Merced
Ref. Toussaint, 1965, 145.

108- *Alegoría de la Santísima Trinidad*

Convento Franciscano de Tezontepec, Hidalgo
Velázquez Chávez, A., 1986.

109- *Jesús azotado*

Óleo sobre tela, 170 x 110 cm.
Convento Franciscano de Tezontepec, Hidalgo
Velázquez Chávez, A., 1986.

110- *Cuadro de ánimas*

Óleo sobre tela, 170 x 110 cm.
Convento Franciscano de Tezontepec, Hidalgo
Velázquez Chávez, A., 1986.

111- *Virgen de Covadonga*

Óleo sobre tela, 170 x 110 cm.
Convento Franciscano de Thahuelilpan, Hidalgo
Velázquez Chávez, A., 1986.

ANEXO II· CUERPO DE DOCUMENTOS

ANEXO II · CUERPO DE DOCUMENTOS

Este ANEXO incluye la transcripción de los documentos que hacen referencia a Antonio y Manuel de Arellano. Los datos genealógicos procedentes de los libros sacramentales del Sagrario de la Catedral de México y de la iglesia de la Santa Veracruz fueron obtenidos mediante la plataforma <https://familysearch.org>. Los bautismos y matrimonios están indexados en la base de datos de familysearch, en otros casos, como las defunciones y licencias matrimoniales, accedí directamente a los libros en versión digital para realizar una búsqueda que podríamos llamar convencional, foja por foja.

Los testamentos, contratos de aprendizaje y de obras proceden del Archivo Histórico de Notarías (AHN). Una lista de materiales de pintura procede del Archivo General de la Nación (AGN).

En este anexo se incluyen solamente los documentos más relevantes para la historia de Antonio y Manuel de Arellano, aunque el *corpus* consultado en la investigación es mayor. No se incluyen los documentos que ya han sido publicados previamente por otros investigadores. Las referencias completas de todas las fuentes primarias se enlistaron en el apartado de “Fuentes consultadas”.

Todos los documentos fueron consultados por la autora, a quien corresponde el cotejo final de la transcripción y la discreta corrección de estilo final, hecha en aras de una mejor comprensión. Las transcripciones fueron realizadas por dos historiadoras, Karina Flores García (KFG) y Gabriela Anaya Carreño (GAC). La ortografía y la puntuación se han modernizado.

Cada documento está precedido de un *brevete* en el que se consignó un resumen del documento y su localización exacta.

Índice de documentos

I

1636. *Matrimonio de Joshep de León con María de Monterrey. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Matrimonios de españoles 1568-1666, f. 170 v. (KFG).*

II

1638. *Matrimonio de Francisco de Arellano y Andrea de Sandoval. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de españoles 1629-1646, f. 29 v. (KFG).*

III

1638. *Bautismo de Antonio de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México, Bautismos de Españoles 1627-1639, f. 319 v. (KFG).*

IV

1657. *Matrimonio de Antonio de Arellano con Leonor de Zamora. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de Españoles 1646-1672, f. 282v. (KFG).*

V

1661. *Matrimonio de Antonio de Arellano con Magdalena Vázquez de Monterrey. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Matrimonios de castas 1646-1729, f. 108v. (KFG).*

VI

1662. *Bautismo de Manuel de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Bautismos de españoles 1636-1668, f. 100 r. (KFG).*

VII

1692. *Traslado del Poder para testar que otorgó Magdalena Vázquez de León a Antonio de Arellano. AHN, protocolo Nicolás Varela, Notaria 691, fs.10v - 12. (KFG).*

VIII

1692. *testamento de Magdalena Vázquez de León, hecho por su viudo, Antonio de Arellano, en virtud del poder otorgado. AHN, protocolo Nicolás Varela, Notaria 691, fs.13- 14. (KFG).*

IX

1697. *Licencia de matrimonio de Antonio de Arellano con Josepha de Adame. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Información matrimonial de españoles 1694-1734, f. 46r. (KFG).*

X

1697. *Matrimonio de Antonio de Arellano con Josepha de Adame. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de españoles, 1688-1701, f. 86r. (KFG).*

XI

1701. *Bautismo de Cayetano Joshep Lozano Ruiz. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Bautismos de Españoles 1691-1705, f. 28r. (KFG).*

XII

1703. *Antonio de Santillán entra al servicio de Manuel de Arellano, como aprendiz del arte de pintor. AHN, protocolo No. 383, Diego de Marchena, Vol. 2548, f. 242r, 242v. (GAC).*

XIII

1714. *Defunción de Antonio de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970.*

Sagrario, Catedral de México. Defunciones de españoles 1714-1729, f. 22v. (KFG).

XIV

1717. Juan Antonio Tamayo y Santoyo entra al servicio de Manuel de Arellano como aprendiz del arte de pintor. AHN, protocolo No. 126, Rafael Caballero, Vol. 812, f. 50v. (GAC).

XV

1718. Obligación de Manuel de Arellano con Don Sebastián Miguel Muñoz, natural y vecino del Puerto de Mezquitlán, para la realización de un colateral. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 199, Vol. 1287, fs. 125-126 (GAC).

XVI

1721. Obligación de Manuel de Arellano concertada con Francisco Santiago, natural y alcalde del pueblo de San Agustín, Mezquitlán, jurisdicción de Mezquitlán, para la realización de un colateral. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 199, Vol. 1327, s/f. (GAC).

XVII

1722. Obligación de Manuel de Arellano concertada con Francisco Antonio Díaz de la Madrid, vecino de la ciudad de México, para la realización de un colateral. AHN, protocolo No.13, José de Anaya y Bonilla, Vol. 81, f. 587 (GAC).

XVIII

1722. Testamento de Manuel de Arellano. AHN, protocolo Juan Díaz de Rivera, Notario No.199, vol. 1328, fs. 339-341. (GCA).

XIX

1722. Defunción de Manuel de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Defunciones de españoles 1714-1729, f. 158 v. (KFG).

XX

1723. Testamento de Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana, donde declara que es deudor de Manuel de Arellano. AHN, Protocolo número 198, Diego Díaz de Rivera, vol. 1292, f. 191.

XXI

1728. Recepción de la herencia de Manuel de Arellano, por el pintor Pedro López Calderón. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 198, vol. 1297, fs. 58-58v. (GCA)

XXII

1733. Venta del terreno y doce lienzos que dejó Manuel de Arellano a la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, por parte del pintor Joseph de Ibarra, para el aceite de la lámpara de Nuestra Señora del Socorro. AHN, protocolo Felipe Muñoz de Castro, Notaria No. 391, vol. 2589, fs.350-351v. (GCA).

XXIII

Sin fecha. Razón de los materiales de pintura que pide Lasaro Francisco Faxardo. AGN. Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, Industria y Comercio, Caja 319, Exp. 024. Transcripción propia.

I

1636. Matrimonio de Joshep de León con María de Monterrey. *México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Matrimonios de españoles 1568-1666, f. 170 v. (KFG).*

Velados Joshep de León, María Monterrey. El señor provisor con licencia del licenciado Luis Fonse de Mesa, depositó por palabra de presente, y di las bendiciones nupciales a Joshep de León tejedor de terciopelo de esta ciudad, hijo de Antonio Gómez y de Juana González, con María de Monterrey natural de esta ciudad, hija de Juan Pérez de Monterrey y de María Vázquez de Urbina, en la ermita de Nuestra señora de las Mercedes, en las Huertas. Siendo testigos Francisco Juan Meléndez y Francisco Nicolás de Soria y Joseph Flores.

Luis Fonse de Mesa [Rúbrica], Francisco Pedro de [¿?] [Rúbrica].

II

1638. Matrimonio de Francisco de Arellano y Andrea de Sandoval. *México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de españoles 1629-1646. f. 29 v. (KFG).*

En 12 de marzo del año de 1638, habiendo dispensado el señor provisor en las amonestaciones y con licencia del Don Jacinto de la Serna, el licenciado Francisco Gómez desposó por palabras del presente a Francisco de Arellano con Andrea de Sandoval. Fueron testigos Francisco de [¿?]

Don Jacinto de la Serna [Rúbrica], Francisco Gómez [Rúbrica].

III

1638. Bautismo de Antonio de Arellano. *México, Distrito Federal, Registros*

parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México, Bautismos de Españoles 1627-1639, f. 319 v. (KFG).

Antonio. En 7 de junio de 1638 con licencia del cura bauticé a Antonio, hijo de Francisco de Arellano y de Andrea de Sandoval fue su padrino Antonio de Eslava.

Licenciado Hernando del Águila [Rúbrica], Bachiller Francisco Gómez [Rúbrica].

IV

1657. Matrimonio de Antonio de Arellano con Leonor de Zamora. *México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de Españoles 1646-1672, f. 282v. (KFG).*

En 21 de mayo de 1657 años con licencia del Licenciado Pedro Mejía de Heredia cura del sagrario de esta santa iglesia catedral de México, el Bachiller Alonso del Guijo beneficiado del partido de Xaltocan, desposó por palabras de presente a Antonio de Arellano con Leonor de Zamora, siendo testigos el licenciado Juan de Luna y Luis de Ávila.

Licenciado Juan Mejía de Heredia [Rúbrica], Bachiller Alonso de Guijo [Rúbrica].

V

1661. Matrimonio de Antonio de Arellano con Magdalena Vázquez de Monterrey. *México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Matrimonios de castas 1646-1729, f. 108v. (KFG).*

En 27 de septiembre de 1661 años habiéndose leído las amonestaciones y hecho las demás diligencias que dispone el santo concilio de Trento, con mandamiento del señor provisor y licencia del Bachiller don Pedro de Castillo, desposó por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio en esta iglesia a Antonio

de Arellano, vecino de esta ciudad, viudo de Leonor de Zamora, con Magdalena Vázquez de Monterrey, natural de esta ciudad, hija de Joshep de León y María de Monterrey, siendo testigos el Bachiller Juan de Paredes y el Bachiller Domingo de Enríquez.

Bachiller don Pedro de Castillo [Rúbrica],
Bachiller Juan Gómez de Valdez [Rúbrica].

VI

1662. Bautismo de Manuel de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Santa Veracruz, Bautismos de españoles 1636-1668, f. 100 r. (KFG).

Manuel. En once de enero de 1662 con licencia del licenciado Juan Osorio, bauticé a Manuel el hijo de Antonio de Arellano y de Magdalena Vázquez de Monterrey y fueron sus padrinos Antonio García y María de la Encarnación.

Don Alonso [Rúbrica], Bachiller José Sánchez del Castillo [Rúbrica].

VII

1692. Traslado del Poder para testar que otorgó Magdalena Vázquez de León a Antonio de Arellano. AHN, protocolo Nicolás Varela, Notaria 691, fs.10v - 12. (KFG).

f.10. Testamento hecho. En el nombre de Dios Todo Poderoso, amén. Notorio y manifiesto sea a los que la presente vieren como yo Antonio de Arellano, vecino de esta ciudad y maestro de pintor en ella, en virtud del poder que para testar tengo y me otorgó Magdalena de Vázquez de León, difunta, mi mujer que fue, en el cual protesto la Santa Fe Católica en que de nuevo ratifico que paso en esta ciudad a los 7 días del mes de julio del año pasado de 1685, ante el infra escrito escribano como de él parece que original la exhibió y entregó al

susodicho para que lo ponga en su registro e inserte.

f. 11. En el nombre de Dios Todo Poderoso, amén. Notorio y manifiesto sea a los que al presente vieren como yo Magdalena Vázquez de León, natural y vecina de esta ciudad, hija legítima de Joseph de León y María de Monterrey, mis padres y señores difuntos, naturales que fueron de esta dicha ciudad. Estando como estoy enferma y en cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme y en mi entero juicio, creyendo como firme y verdaderamente creo el misterio inefable de la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero y el altísimo misterio de la Encarnación del Verbo Eterno en la Purísima y Virginales entrañas de la Reina de los Ángeles María Santísima su bendita madre y en todo aquello que tiene. Creo y confieso vuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana debajo de cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católica y fiel cristiana, deseando como deseo de poner mi alma en carrera de salvación para cuyo fin elijo por mi abogada e intercesora a la Reina de los Ángeles María Santísima para que pida en la divina presencia mis culpas sean perdonadas, mi anima dirigida a seguro puerto de salvación. Y digo que por cuanto la gravedad de mi enfermedad no me da lugar a poder hacer ni otorgar mi testamento cual y lo que conviene al descargo de mi conciencia, tengo tratado y comunicado con Antonio de Arellano, vecino de esta ciudad y mi esposo, persona de quien tengo entera satisfacción y crédito, acudirá a las cosas tocantes al descargo de mi conciencia con toda vigilancia, mediante el cual por la presente otorgo que doy todo mi poder cumplido bastante en derecho el que requiere y sea necesario a dicho Antonio de Arellano, mi

esposo, para que por mi nombre y después que yo fallezca ordene mi testamento como yo lo podía y puedo hacer y en el ponga todos los legados y declaraciones que le tengo comunicados que para su otorgamiento le concedo y prorogo todo el tiempo que hubiere de menester demás del dispuesto por derecho =

Y si de la presente enfermedad que padezco, nuestro señor fuere servido que fallezca quiero y es mi voluntad que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de religiosas del señor de san Juan de la Penitencia de esta ciudad, o en otra cualesquiera que a mi albacea pareciere a cuya disposición y arbitrio lo dejo con lo demás tocante a misas, funeral y entierro.

f. 11v. Y también declaro soy casada y velada *in facial* licencia con el dicho don Antonio de Arellano y durante nuestro matrimonio hemos habido y procreado por nuestro hijo legítimo a Manuel de Arellano, que será de edad de 22 años al tiempo, y cuando contraje dicho matrimonio no llevé a poder del dicho mi marido ninguna cantidad de dote, declarolo así y por tal mi hijo legítimo y de dicho mi marido al susodicho para el descargo de mi conciencia.

Y para cumplir y pagar el testamento que en virtud de este mi poder hiciere mandas y legados que en él se contuvieren, dejo y nombro por mi albacea testamentario y fideicomisario de bienes, administrador a quien doy poder para que entre en ellos y los venda en almoneda o fuera de ella y de su precio y valor tome la parte que bastare para la íntegra paga de dicho mi testamento, que para su cumplimiento le concede y prorogo todo el tiempo que hubiere menester de más del año y día por derecho dispuesto.

Y también el recibo de todos mis bienes, derechos y acciones que directamente o transversalmente me tocan o tocasen o queden en cualquier manera, dejo, nombro e instituyo por mi único y universal heredero al dicho Manuel de Arellano, mi hijo, para que los goce y herede con la bendición de Dios y la mía. Y por el presente revoco y anulo y doy por ningún valor o efecto otros cualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras cualesquiera últimas disposiciones que por escrito o de palabra antes de esta haya dicho, salvo este que ahora otorgo ante el presente escribano y el testamento que en su virtud se hiciere el cualquiera se guarde, cumpla y ejecute /f. 12/ por mi última voluntad y postrimera voluntad en aquella vía y forma que me doy en derecho lugar haya en cuyo testimonio lo otorgo que es dicho en México a 7 días del mes de julio de 1685 años. La otorgante a quien yo el escribano doy fe conozco y que a lo que notoriamente parece está en su entero juicio y memoria, así lo otorgó y no firmó porque dijo no saber escribir. A su ruego lo firmaron los testigos instrumentales que supieron siendo los presentes Juan Rodríguez de Guzmán, Hipólito de Rioja, Gerónimo de Mendoza, Miguel de la Cruz, Isidro Velasco presentes y vecinos de México= Por testigo Juan Rodríguez de Guzmán= Por testigo Hipólito de Rioja= Por testigo Gerónimo de Mendoza= ante mi Nicolás Varela.

Hago mi signo en testimonio de verdad.
Nicolás Varela escribano real de provincia.

[Acuse] Sacóse este traslado en 5 de enero de este año el 1692 que fue cuando lo pidió la presente doy fe.

VIII

1692. Testamento de Magdalena Vázquez de León, hecho por su viudo, Antonio de Arellano, en virtud del poder otorgado. AHN, protocolo Nicolás Varela, Notaria 691, fs.13- 14. (KFG).

f. 13. En este testamento cuya seña a la letra es como sigue.

Aquí el poder. Y usando de la facultad que por dicho poder me es concedida y declarando como primero y ante todas cosas declaro, falleció la dicha Magdalena Vázquez de León dejando la disposición de dicho poder, por la presente otorgó que haga y ordenó su testamento en la forma y marea siguiente.

Primeramente en eximiendo su anima a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió con el infinito aprecio de su muerte, sangre y pasión y el cuerpo a la tierra de que fue formado, el cual mediante cláusula de dicho poder en que se mandó enterrar en la iglesia de religiosas del señor san Juan de la Penitencia o en otra cualquiera parte que a sus albaceas pareciese, fue sepultado su cuerpo en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, el día 21 de noviembre subsecuente al de su fallecimiento del año próximo pasado de 91, y se amortajó con el hábito de nuestro padre San Diego y le acompañó la Cruz de la parroquia de la Santa Iglesia Catedral, la tercera orden de penitencia de Nuestro Seráfico Padre san Francisco y pobres del Santísimo de donde era cofrada y al día siguiente de su entierro se celebró una misa contada en dicha iglesia del Hospital para su alma, declarolo para que conste.

2. Y también me comunicó y yo en su nombre lo hago, se diesen de limosna a las mandas

forzadas y acostumbradas de dos tomines a cada una con que las describo y aparto de sus bienes y asimismo se diesen otros dos tomines para ayuda a la beatificación del venerable Gregorio López.

3. Y también me comunicó, mandó se le diesen de sus bienes otros dos tomines de limosna para ayuda a la beatificación de fray Bartolomé Gutiérrez de la orden de señor san Agustín.

4. Y también me comunicó se le diese a María Vázquez de Monterrey, su hermana, unas enaguas de sarga verde, una pollera y su jubón de luto de piedra, unas pulseras de azabache /f. 13v/ una bombacha de lana, un colchón lleno de lana, una hechura de un niño Jesús de bulto de una tercia. Y en cuanto a otras alhajillas, de platos de barro y una caja, lo dejó a mi voluntad, declárola para que conste, y en descargo de su conciencia y de la mía.

5. Y también por cláusula de dicho su poder, la susodicha declaró y yo lo hago por mí y en su nombre, que fuimos casados y velados *in facie ecclesie* y durante nuestro matrimonio habíamos y procreamos por nuestro hijo legítimo a Manuel de Arellano, que hoy será de edad de 28 años poco más o menos, declárola así para que conste y por tal hijo legítimo nuestro y de la dicha difunta al susodicho.

6. Y también comunicó, ordenó y mandó que mandase decir por su alma 15 misas rezadas las cuales con efecto están dichas y tengo pagadas su limosna a la pitanza ordinaria, declárola para que conste.

7. Y también me lo comunicó, declarándose como en su nombre lo hago, que tenía parte en una casa baja de adobe que está en esta ciudad, en frente de la cerca del convento de religiosas

de san Juan de la Penitencia de esta ciudad, en el callejón que llaman de la Palma, la cual casa linda con otra que yo poseo por compra que de ella le hice al sargento Juan de Monterrey, hermano de la dicha difunta, y el título con que tiene dicha parte en la referida casa es con el de una de las hijas y herederas de Joshep de León y María de Monterrey, sus padres difuntos, declarolo así para que conste y mediante su voluntad.

8. Y también me comunicó declarase como lo hago, que tenía parte asimismo en otra casilla de adobe maltratada que es en el referido callejón, que linda con casas que fueron de Pedro Bejarano, difunto cuyo título de dicha casilla para hoy en mi poder y lo hube de Juan del Castillo, difunto vecino que fue de Coyoacán, quien lo entregó a la dicha /f. 14/ mi mujer difunta, decláralo todo para que conste y por el descargo de su conciencia.

9. Y también por la cláusula del dicho su poder la dicha Magdalena Vázquez me nombró y para mayor abundamiento me nombró por su albacea testamentario, fideicomisario y tenedor de bienes y me dio poder para que entrase en ellos y los venda en almoneda o fuera de ella y de su precio y valor tome la parte que bastare para la íntegra paga de este su testamento, para cuyo cumplimiento me concedió y proveyó todo el tiempo que hubiese menester, de más del año y día por derecho dispuesto.

10. Y también así mismo la susodicha por cláusula de derecho en su poder instituyó y nombró por su único y universal heredero de todos sus bienes, derechos y acciones que diré ahora, oirá personalmente que le tocan o tocasen poder en cualquier manera al dicho Manuel de Arellano, su hijo y mío, para que los goce y herede con la bendición de Dios y

suya. Y por dicho poder revocó, anuló y dio por ningunas y de ningún valor ni efecto, y yo en su nombre lo hago, otros cualesquiera testamentos, codicilos, poderes para testar y otras cualesquiera últimas disposiciones que por escrito o de palabra antes hubiese hecho, salvo sólo dicho poder y este testamento en su virtud hecho según su comunicación, para que guarde, cumpla y ejecute por su última y postrimera voluntad, en aquella vía y forma que mejor en dicho lugar haya, en cuyo testamento lo otorgo que es dicho en la ciudad de México, a 7 días del mes de enero de 1692 años. El otorgante que el escribano doy fe conozco, lo firma siendo testigos Antonio de Valdivia, maestro cirujano, Joseph de Landecho y Diego Felipe González, presentes y vecinos de México.

Antonio de Arellano. Ante mi Nicolás Varela escribano real de provincias.

IX

1697. *Licencia de matrimonio de Antonio de Arellano con Josepha de Adame. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Información matrimonial de españoles 1694-1734, f. 46r. (KFG).*

Febrero de 1697. Licencia de matrimonio, Bachiller Francisco David. Antonio de Arellano vecino de esta ciudad, viudo de Magdalena Vázquez, con doña Josepha de Adame, vecina de esta ciudad, viuda de Diego Urtado.

X

1697. *Matrimonio de Antonio de Arellano con Josepha de Adame. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Matrimonios de españoles, 1688-1701, f. 86r. (KFG).*

En fines de febrero de 1697 años, con licencia del Doctor Don Juan Vallejo Hermosillo, cura propietario de esta santa iglesia catedral de México, el bachiller Francisco David desposó por palabra de presente que hicieron verdadero y legítimo matrimonio, según orden de Nuestra Santa Madre iglesia, a Antonio de Arellano con doña Josefa de Adame, siendo testigos Manuel Salcedo y doña Juana de Tapia presente.

Don Juan Vallejo de Hermosillo [Rúbrica],
Francisco David, presbítero [Rúbrica].

XI

1701. Bautismo de Cayetano Joshep Lozano Ruiz. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Bautismos de Españoles 1691-1705, f. 28r. (KFG).

Cayetano Joshep. En 17 de Agosto de 1701 años, con licencia del cura semanero bauticé a Cayetano Joshep, hijo legítimo de legítimo matrimonio de Nicolás Lozano y de Ángela Ruiz de Peña de Loza, fue su padrino Antonio de Arellano.

Don Juan Vallejo Hermosillo [Rúbrica],
Bachiller Tomás de Coca [Rúbrica].

XII

1703. Antonio de Santillán entra al servicio de Manuel de Arellano, como aprendiz del arte de pintor. AHN, protocolo No. 383, Diego de Marchena, Vol. 2548, f. 242r, 242v. (GAC).

f. 242. En la Ciudad de México a 18 días del mes de mayo de 1703 años. Ante mí el escribano y testigos Juan de Santillán, oficial de tejedor de lo ancho y vecino de esta dicha ciudad y como padre legítimo que dijo ser de Antonio de Santillán de edad de doce años y de Agustina Vázquez, su madre, otorga que lo pone al servicio y por aprendiz del arte de pintor con Manuel de Arellano, maestro de él,

por tiempo de cinco años que empiezan a correr y contarse desde hoy día de la fecha de esta, durante los cuales lo ha de tener en su casa y hacerle buenos tratamientos, darle de comer y vestir, curarle sus enfermedades y enseñarle el dicho oficio según y como sabe, de manera que pueda trabajar donde le pareciere y por su defecto lo ha de acabar de aprender con otro cualquier maestro y por lo que en ello durare le ha de pagar lo que un buen oficial gana por días o tareas y al fin del tiempo le ha de dar un vestido de paño deciocheno, calzón, ropilla, capa, armador, mangas, sombrero, medias y zapatos y dos camisas de crea con sus valonas o por su defecto 30 pesos en reales para que lo haga, con lo cual el dicho Juan de Santillán obliga al dicho su hijo a que no se irá ni ausentará de la casa y servicio del dicho su maestro y si se fuere o ausentare, ha de ser traído y compelido a que con prisiones cumpla este escrito con más las faltas, siempre en el hubiere hecho en que ha de ser crecido el dicho su maestro por su simple juramento, sino dicha prueba de que la [ilegible].

A cuyo cumplimiento ambas partes se obligan con sus personas y bienes habidos por haber dar poder a las justicias de Su Majestad de cualesquier partes, especial a las de esta ciudad, corte y Audiencia Real de ella, a cuyo fuero se someten, renuncian el suyo y la [ilegible] conveniente de jurisdicción y demás de su favor /f. 242v/ con el deber al derecho para que a ello les apremien con sentencia de cosa juzgada. Lo otorgaron y lo firmaron el dicho Manuel Arellano y por el dicho Juan de Santillán que dijo no saber escribir, a su ruego lo firmó un testigo a los cuales doy fe conozco, siendo testigos Manuel Maldonado, Pedro de Contreras y Juan López, vecinos de México.

Manuel de Arellano. Manuel Maldonado

Ante mi Diego de Marchena escribano público.

XIII

1714. Defunción de Antonio de Arellano. México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Defunciones de españoles 1714-1729, f. 22v. (KFG).

Antonio de Arellano. En 15 de julio del año del señor de 1714 murió Antonio de Arellano, casado con Doña Josepha de Adame. Recibió los santos sacramentos. Vivía en la Puente quebrada. Se enterró en Jesús Nazareno donde estuvo su cuerpo con licencia de su señora ilustrísima. No testó.

[Rúbrica ilegible].

XIV

1717. Juan Antonio Tamayo y Santoyo entra al servicio de Manuel de Arellano como aprendiz del arte de pintor. AHN, protocolo No. 126, Rafael Caballero, Vol. 812, f. 50v. (GAC).

f. 50v. En la Ciudad de México a 10 días del mes de septiembre de 1717 años. Ante mí el escribano y testigos Manuel Fernández Aguado, vecino del Valle de Santiago, en la jurisdicción de Salamanca, que doy fe conozco, como tío y administrador de la persona y bienes de Juan Antonio Tamayo y Santoyo, de edad de 15 años, otorga y como persona que lo tiene a su cargo lo pone al oficio y por aprendiz del arte de pintor con Manuel de Arellano, maestro de él, por tiempo y espacio de cuatro años a que empiezan a correr y contarse desde hoy día de la fecha en adelante, en cuyo tiempo ha de dar de comer, vestir, curarle sus enfermedades como no pasen de 15 días, /f. 51/ obligándose como se obliga a darle buenos tratamientos y darle y entregarle al fin del tiempo oficial de dicho arte, de manera que pueda trabajar con otro maestro y en su defecto ha de acabar de aprender en otro obrador y en

el ínterin que esté suficiente le ha de pagar el jornal que un oficial pagare y luego que se cumpla dicha escritura le ha de dar un vestido de paño dieciochero, camisa, zapatos, medias y sombrero o 30 pesos en reales para que lo haga, y estando presente el edicto Manuel Fernández acepta lo contenido y por su parte se obliga a que durante dicho tiempo de cuatro años no hará falta el dicho su sobrino, ni ausencia de la casa y servicio de dicho maestro y si lo hiciere ha de ser traído para que cumpla el tiempo que le faltare con presiones con más las faltas si hubiere hecho, diferido en el juramento simple de dicho maestro quien por su parte otorga esta escritura con las calidades que en ellas se expresan y ambos cada uno por lo que les toca a su cumplimiento obligan sus personas y bienes habidos y por haber, dan poder a los jueces y justicias de Su Majestad de cualesquier partes que sean y en especial a las de esta ciudad, corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero se someten, renuncian el suyo domicilio y vecindad y la ley *sicombenerid de juridisione*, las demás de su favor con la general del derecho para que les apremien como oír sentencia pasada en cosa juzgada y así lo otorgaron y firmaron, siendo testigos el bachiller don Ventura de Arriaga, don Antonio de Aguayo y Joseph Caballero, vecinos de México.

Manuel Fernández de Aguayo. Manuel de Arellano. [No está la rúbrica del escribano Rafael Caballero].

XV

1718. Obligación de Manuel de Arellano con Don Sebastián Miguel Muñoz, natural y vecino del Puerto de Meztitlán, para la realización de un colateral. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 199, Vol. 1287, fs. 125-126 (GAC).

f. 125. Al margen. Obligación hecha del pliego del sello Cuarto corriente a pedimento de dicho don Sebastián Muñoz a quien lo [ilegible] día de su otorgamiento.

En la Ciudad de México a once días del mes de julio de 1718 años. Ante mí el escribano y testigos, parecieron de una parte Manuel de Arellano maestro de pintor, vecino de ella y de la otra don Sebastián Miguel Muñoz, natural y vecino del Puerto de Meztlán, y dijeron que por cuanto se hallan convenidos y concertados en que el dicho maestro Manuel de Arellano haga un colateral para la iglesia de Señor San Agustín de dicho Puerto de ensamblaje, entallado y dorado de oro limpio, el cual ha de tener ocho varas y media de alto y cinco y media de ancho, como las pinturas en tablero forradas en cotense y las labores de dicho colateral, según la traza que dicho maestro tiene entregada a dicho don Sebastián, firmada de ambos a su reverso, de lo cual adelantará lo más que pueda para que quede a gusto del susodicho y por todo el costo de dicho colateral le ha de pagar dicho don Sebastián a dicho maestro 625 pesos, los 200 de contado y dentro de dos meses contados desde hoy día de la fecha otros 200, y los 225 restantes al tiempo de entregar dicho colateral perfectamente acabado que ha de ser de hoy dicho día de la fecha de esta escritura en cinco meses y para que tenga el debido cumplimiento dicho maestro Manuel de Arellano se obliga a hacer costear y entregar dicho colateral /f. 125v/ en la forma que va referida y según dicha traza, con lo cual se ha de cotejar por personas peritas e inteligentes puestas por ambas partes, y si tuviere algún defecto lo ha de enmendar dicho maestro y de no otro a su costa y mención. Y el dicho don Sebastián se obliga a entregarle los 425 pesos, cumpliendo a los 625 en que por el todo de dicha obra están

ajustados a los plazos que van referidos, por tener como tiene recibidos de presente dicho maestro 200 pesos en reales de contado, de que da por entregado a su voluntad sobre que renuncia las Leyes del entrego y su prueba. Y en defecto de no entregar dicho colateral al plazo referido, o no estar según dicha traza consiente, se llamen maestros que lo hagan, compeliéndole a volver lo que hubiere recibido, y por ello y lo más que contare, daños, intereses y menoscabos que se siguieren y recrecieren diferido su monto y liquidación en el juramento simple del cobrador, sin otra prueba de que le releva ejecutarle como por deuda líquida y de plazo cumplido. Y estando preste don Juan de Rojas, vecino de esta dicha ciudad y maestro de dorador y ensamblador, otorga que se confiere fiador del dicho maestro Manuel de Arellano, en tal manera que el susodicho costeará, hará y entregará al plazo que va referido de cinco meses contados desde hoy dicho colateral, según la traza que de él entrego a dicho don Sebastián y en su defecto dicho don Juan de Rojas, como fiador y principal pagador, haciendo como hace de deuda y causa ajena suya propia y sin que contra dicho maestro Manuel de Arellano, ni sus bienes sea necesario hacer diligencias ni excursión de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renuncia hará y entregará dicho colateral según y en la forma que dicho maestro Manuel de Arellano se obliga a entregar los 425 pesos en la forma y a los plazos que van referidos en reales. En esta ciudad bien y llanamente, lo cual así mismo harán dicho maestro y su fiador en caso que deban volver o entregar algunos y con las costas y salarios de su cobranza, a razón de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que fuere o viniere duelos que se ocupare en días, entradas y vueltas hasta la real paga /f. 126/ diferido su monto y liquidación

en el juramento simple del cobrador, sin otra prueba de que se relevan. A cuyo cumplimiento, obligan sus personas y bienes habidos y por haber, dan poder a los jueces y justicias de Su Majestad de cualesquiera partes que sean, en especial a los de esta dicha ciudad, corte y Real Audiencia de ella, a cuyo fuero y jurisdicción se someten, renuncian el suyo propio domicilio y vecindades la Ley *si conveniere de jurisdictione* con las demás de su favor y general del derecho porque a ello les apremien como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada. En cuyo testimonio así lo otorgaron y firmaron a quienes doy fe conozco, siendo testigos Miguel de Laya, Miguel González de Leyva, escribano real y Pedro de Cañas, presentes.

Manuel de Arellano [Rúbrica]. Juan de Rojas [Rúbrica]. Don Sebastián Miguel Muñoz. [Rúbrica].

Ante mi Diego Díaz de Rivera, escribano real y público.

XVI

1721. Obligación de Manuel de Arellano concertada con Francisco Santiago, natural y alcalde del pueblo de San Agustín, Mezquititlán, jurisdicción de Mezquititlán, para la realización de un colateral. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 199, Vol. 1327, s/f. (GAC).

[f. 1] Al margen. Obligación. En la Ciudad de México a 7 días del mes de marzo de 1721 años. Ante mí el escribano y testigos pareció Manuel de Arellano, maestro de pintor y vecino de esta dicha ciudad, a quien doy fe conozco. Y dijo que por cuanto tiene ajustada con don Francisco de Santiago, natural y alcalde del pueblo de San Agustín Mezquititlán, jurisdicción /f.1v/ de Mezquititlán,

la obra y fábrica de un colateral de ensamblaje, traza y pintura, de dos cuerpos con ocho varas de alto desde el banco hasta el remate y coronación, debajo de las condiciones y circunstancias que constan del mapa que el otorgante tiene hecho y firmado de su nombre, el cual está en poder de dicho don Francisco de Santiago, cuyo ajuste tienen hecho en la cantidad de 500 pesos por toda su obra en el plazo de seis meses para su perfecta finalización, de cuya cantidad se le ha entregado al otorgante por dicho don Francisco 200 pesos en contado y los 300 restantes que se le han de entregar por el susodicho, 200 dentro de tres meses y los 100 restantes acabada la obra. Y para que dicho aunare en todo tiempo conste se le ha pedido al otorgante haga escritura de obligación en forma, viendo ser justa la referida por la presente y en aquella vía y forma que mejor en derecho, lugar haya, otorga dicho Manuel de Arellano que ha recibido de dicho don Francisco de Santiago, haga los referidos 200 pesos de oro común en reales, de los cuales se da por contento y entregado a su voluntad sobre que renuncia las leyes del entrego y privativa y el poder deben y alegan lo contrario y se obliga a hacer y costear el referido colateral según las condiciones y circunstancias del mapa el que como dicho se ha de tener de alto desde el banco a su coronación ocho varas y de ancho seis varas y media, en que se han de incluir en cada lado tres cuadros de pintura en que han de ir doce ángeles alrededor, con su moldura dorada que sería la guarnición, por cuya obra se ha de dar y entregar por dicho don Francisco 500 pesos en que están ajustados, los 200 que tiene ya recibidos, 200 que se le has de dar dentro de tres meses contados desde hoy día /f. 2/ de la fecha de esta escritura y los 100 restantes cumpliendo a dicho ajuste dentro de seis meses, contando asimismo desde hoy dicho

día, en cuyo tiempo se obliga el otorgante a dar y entregar la referida obra perfectamente acabada y a satisfacción de dicho don Francisco, con la calidad y condición de que no se le ha de faltar al entrego de los plazos referidos, por que sí se le faltará no dará cumplimiento a dicha obra, lo cual hará a su leal saber y entender, sin fraude, dolo, ni engaño habido y por haber, da poder a los jueces y justicias de Su Majestad, a cualesquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad, cortes y Real Audiencia de ella, a cuyo fuero y fallo dicen se somete, renuncia el suyo propio doy [ilegible] dar ley si *convenerit de jurisdictione* con las demás de su favor y general a el derecho para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y otorgó obligación en forma y lo firmó, siendo testigos don Joseph Galindo, Nicolás Gutiérrez y Miguel de Luna, presentes.

Manuel de Arellano [Rúbrica].

Ante mí, Juan Díaz de Rivera, escribano real.

XVII

1722. *Obligación de Manuel de Arellano concertada con Francisco Antonio Díaz de la Madrid, vecino de la ciudad de México, para la realización de un colateral. AHN, protocolo No.13, José de Anaya y Bonilla, Vol. 81, f. 587 (GAC).*

f. 587. En la ciudad de México en 13 de octubre de 1722 años. Ante mí el escribano y testigos don Manuel de Arellano, maestro del arte de pintor y dorador, vecino de esta ciudad que doy fe conozco. Dijo que por cuanto don Francisco Antonio Díaz de la Madrid, vecino asimismo de ella, tiene pactado, concertado y compuesto con el otorgante en que el susodicho ha de fabricar un colateral que le ha de entregar perfectamente acabado en la forma,

modo y manera que se expresa el precio de 1,300 pesos de oro común en reales y para el cumplimiento íntegro de dicha obra le ha pedido dicho don Francisco al otorgante, le otorgue escritura de obligación en forma, con los requisitos y circunstancias que tienen pactadas en que desde luego a condescendido y poniéndolo en ejecución por el presente y en la mejor vía y forma que haya lugar en derecho, el dicho maestro don Manuel de Arellano otorga que se obliga a que dará y entregará al dicho don Francisco Antonio Díaz de la Madrid y a quien su poder hubiere y derecho representare, un colateral de seis varas de alto y nueve varas y media de ancho, ochavado en forma de tres colaterales, de tres cuerpos con doce columnas repartidas, sin banco, sus cornisas, sota bancos, motilos y remates y el zoclo de abajo de los colaterales de los lados de madera fina de ahuehuete o cedro, todo tallado de buenas /f.587v/ labores y dorado de oro fino limpio y la Patrona de la capilla que ha de ir en medio ha de ser de busto y los demás han de ser lienzos de pinturas finas, las que dicho don Francisco Díaz de la Madrid pidiere, cuyos lienzos chicos y grandes han de ser 17, todo lo cual entregará fenecido y acabado perfectamente bueno, de dar y recibir paradero y día de la fecha en dos meses y 15 días, por el referido precio de 1,300 pesos de oro común en reales, de los cuales declara tener recibidos 400 pesos para los avíos y materiales de dicha obra de que se dio por entregado a su voluntad, sobre que renuncia la excepción de pecunia, leyes de la entrega, prueba del recibo y demás del caso, y de los 900 pesos restantes dicho don Francisco Díaz de la Madrid le ha de ir dando al otorgante las cantidades que le pidiere para el íntegro cumplimiento de dicha obra, las cuales contarán por recibo que el otorgante le ha de dar, que es la forma que tienen pactada y lo que le restare le ha de entregar al tiempo y

cuando dé íntegro cumplimiento a la entrega puntual de dicho colateral. Que desde luego hará dentro del referido plazo en esta ciudad o parte y lugar que se le pida y demande bien y llanamente, sin pleito alguno con las costas y salarios de su cobranza, a razón de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que a ello fuere donde estuviere y sus bienes de los que de ocuparé en idas entradas y vueltas hasta la puntual entrega y real paga por qué se le pueda ejecutar, como por los daños, perjuicios, atrasos y menoscabos que dicho don Francisco Díaz de la Madrid se le siguieren y suerte principal deferida su liquidación en el juramento simple del cobrador sin otra prueba de que le releva =

Y estando presente el dicho don Francisco Díaz de la Madrid, a quien asimismo doy fe que conozco, otorga que acepta esta escritura, según y cómo se contiene, y se obliga a pagar a el dicho maestro don Manuel de Arellano los referidos 900 pesos que de resto de la cantidad del ajuste tiene en su poder, de los cuales le entregará lo que le pidiere durante la dicha obra y lo que le restare luego que esté fenecido dicho colateral en la forma referida, sin que para ello hubiese dificultad ni embarazo, bien y llanamente sin contienda de juicio, porque también se le pueda ejecutar y a cuyo cumplimiento obligarán cada uno por lo que les toca sus personas y bienes habidos y por haber y con ellos se sometieren al fuero y jurisdicción de las justicias de Su Majestad de cualesquier partes que sean en especial a las de esta ciudad, corte y Real Audiencia de ella, renunciaron el suyo domicilio y vecindad, *ley si conveniere* las demás de su favor /f. 588/ y decencia con la general del derecho para que les compelan y apremien como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada y así lo otorgaron y firmaron siendo testigos Antonio

Salinas, Juan de Esquivel y Juan de la Cerna, vecinos de esta ciudad.

Francisco Antonio Díaz de la Madrid [Rúbrica]. Manuel de Arellano [Rúbrica].

Ante mí Joseph de Anaya y Bonilla escribano.

XVIII

1722. *Testamento de Manuel de Arellano. AHN, protocolo Juan Díaz de Rivera, Notario No.199, vol. 1328, fs. 339-341. (GCA)*

f. 339. Testamento. En el nombre de Dios nuestro señor todo poderoso amén. Sépase como yo Manuel de Arellano maestro de pintor, vecino natural y originario de esta Ciudad de México, hijo legítimo de Antonio de Arellano y de Magdalena Vázquez de Urbina, mis padres /f. 339v/ y señores difuntos. Estando enfermo en cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, y en mi entero juicio y cumplida memoria, creyendo como firme y verdaderamente creo y confieso el Altísimo Misterio de la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero. Y en todo lo demás que tiene, cree confiesa y enseña Nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana, debajo de cuya Fe y creencia he servido y protesto vivir y morir como católico y fiel cristiano eligiendo como elijo por mi abogada intercesora a la Soberana Reina de los Ángeles María Santísima, Señora concebida en Gracia desde su primer instante al Gloriosísimo Patriarca señor san Joseph su divinísimo esposo y a todos los demás santos y santas de la corte celestial, mis devotos y abogados para que intercedan con su preciosísimo hijo Jesucristo Nuestro Señor, me perdone mis culpas y pecados y pongo mi alma en carrera de salvación, temiéndome a la muerte cosa natural

a toda viviente criatura y su hora incierta, deseando prevenirla con el descargo de mi conciencia y bien de mi alma, otorgo que hago y ordeno mi testamento y última disposición en la manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la crio y redimió con su Preciosísima sangre, pasión y muerte y el cuerpo mandó a la tierra a que fue formado, el cual cuando la divina majestad de Dios Nuestro Señor fuere servido llevarme de esta presente vida, que yo sea sepultado en la iglesia, partes, lugar que pareciere a mis albaceas, a cuya elección y voluntad lo dejo con lo demás tocante a mi funeral y entierro.

Y también a las mandas forzosas y acostumbradas /f. 340/ a dos reales de oro común a cada una y otros dos reales de dicho oro para ayuda la beatificación del venerable siervo de Dios Gregorio López, que las aparto y excluyo del derecho de mis bienes.

Y también declaro tengo por mío propio un sitio en el barrio de san Juan de la Penitencia de esta ciudad, el cual tengo dedicado con el valor de doce láminas de la Pasión con sus marcos, sin acabarlos perfectamente que se hallarán entre mis bienes, las cuales es mi voluntad se vendan y el importe se gaste en labrar en dicho sitio unos cuartos, cuya renta acabados que sean aplicados y señalo perpetuamente para ayuda a el aceite de la lámpara de Nuestra Señora del Socorro que se venera en la iglesia de san Juan de la Penitencia, cuyo reconstruyo y cobranza de su renta ha de quedar al cuidado del mayordomo que es o fuere de la cofradía de Nuestra Señora, porque así es mi voluntad.

Y declaro por mis bienes todos los que al tiempo de mi fallecimiento se hallaren en la casa de mi morada.

Y también declaro estoy debiendo las cantidades siguientes: primeramente a Juan de Cervera como 30 pesos; a don Mateo de Bringas 70 pesos; a don Jacinto de Estrada 25 pesos; a Juan Rodríguez maestro de pintor 4 pesos; al que me hace aceite 9 pesos; a don Vicente dueño de tocinería 27 pesos; a María Gertrudis Chichigua otros 27 pesos de la crianza de mi niño; a mi casero lo que por su libro pareciere y costare; mando se paguen dichas dependencias de lo mejor y más bien parado de mis bienes.

Asimismo declaro que me falta por entregar a los indios el colateral que me tienen pagado, el cuadro de los ángeles de pintura y una hechura de bulto de señor san Agustín, lo cual se entregue luego que ocurran por ello, por tenerlo como hecho es pagado.

Asimismo declaro me tiene pagada una India sombrerera un lienzo de Nuestra Señora del Carmen, mando se le entregue o la cantidad que me tiene dada.

Y también declaro tango ajustadas una obra con don Manuel Mejía de León en 512 pesos y a cuenta de ella me tiene entregada /f. 340v/ en reales 116 pesos y en carmín a cuatro pesos libra y el más superior a cinco, lo cual constará por su cincuenta, cuya obra tengo entregada la mayor parte y lo que falta por entregar luego que entregue los reales dicho don Manuel cumpliendo los 512 pesos, se le entregue los que faltare según lo ajustado y pactado.

Y también tengo ajustados doce marcos con don Francisco Antonio Díaz de la Madrid,

cacahuatero en la alcaicería y a cuenta de ellos tengo recibidos 75 pesos en reales y asimismo tengo ajustado con el susodicho un colateral de que otorga escritura en forma y a cuenta de el sólo tengo recibidos cien pesos.

Y también declaro me está debiendo el R.P.F. Joseph de Desa de la orden del señor san Agustín 200 pesos, de los cuales sólo me ha entregado y pagado como 40, mando se escriba la demanda.

Y también me debe dan Francisco Domínguez diez pesos; y un mozo que llaman Cariliño una silla cabalgar.

Asimismo me deben el capitán don Francisco de Ugarte y don Miguel de Ybanburu lo que constará de sus cuentas, mandó se cobre todo por mis bienes.

Y también declaro soy soltero, libre de matrimonio y que no tengo ningunos hijos legítimos, naturales, ni otros, declarolo así para que conste.

Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en él contenido, dejo y nombro por mis albaceas testamentarios, fideicomisarios, a los dichos don Jacinto de Estrada, maestro Juan Rodríguez, vecinos de esta dicha ciudad, a ambos juntos y a cada uno de por si *insolidum* y les doy poder y facultad para que entren a mis bienes, los vendan y cobren y rematen en almoneda o fuera de ella, usando el tiempo que hubiera menester aunque sea pasado el que el derecho dispone, por demás les prorrogo y alargo, y nombro por tenedor de dichos mis bienes *insolidum* al dicho Jacinto de Estrada.

Y el remanente que quedare de todos mis bienes, deudas, derechos y acciones que en

cualquier manera me toquen /f. 341/ y pertenezcan, cumplido y pagado este mi testamento, instituyo, dejo y nombro por mi universal heredero a Cayetano Joseph Lozano, a quien he criado en mi casa y compañía, enseñándole el oficio de pintor, queriéndolo como hijo y el obedeciéndome como padre, ayudándome siempre con su trabajo, cuidado y vigilancia a ganar la comida, sin haberle pagado estipendio alguno, causa por que le instituyo para ser mi heredero, para que lo fuere y lo haya y goce, y lleve con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía, atento a no tener, como no tengo, ningunos herederos forzosos ascendientes ni descendientes.

Y por el presente revoco, anulo y doy por ningunos y de ningún valor ni efecto cualesquiera testamentos, codicilos y poderes para testar y demás últimas disposiciones que antes de esta haya hecho y otorgado por escrito, de palabra o en otra cualquiera forma, para que no valgan y no hagan fe en juicio ni fuera, salvo el presente que ahora otorgo que quiero se guarde, cumpla y ejecute, por mi última y postrimera voluntad, en aquella forma que mejor en derecho y lugar haya, en cuyo testimonio así lo otorgo en la Ciudad de México y a 13 días del mes de noviembre de 1722 años. Yo el escribano doy fe que conozco al otorgante y que a lo que notoriamente parece está en su entero juicio y cumplida memoria. Lo firmó, siendo testigos Juan Manuel Hidalgo escribano real, Francisco de León, Andrés de Zúñiga, Ramón de Arellano y Miguel de Suma. Presentes.

Manuel de Arellano.

Ante mi Juan Díaz de Rivera escribano real.

XIX

1722. Defunción de Manuel de Arellano. *México, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Sagrario, Catedral de México. Defunciones de españoles 1714-1729, f. 158 v. (KFG).*

Manuel de Arellano. En 23 de noviembre del año del señor de 1722 años murió Manuel de Arellano. Soltero. Recibió los santos sacramentos. Testó. Ha de [tener] el testamento para que se tome la razón en el libro. Recibió los santos sacramentos, vivía en la Puente de Jesús Nazareno en cuya iglesia se enterró.

[Rúbrica ilegible].

XX

1723. *Testamento de Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana, donde declara que es deudor de Manuel de Arellano. AHN, Protocolo número 198, Diego Díaz de Rivera, vol. 1292, f. 191.*

Testamento hecho, entrego del sello segundo.

En el nombre de Dios todo poderoso amen. Sépase como yo el capitán don Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana, familiar y depositario de prebendas de Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España, vecino de esta Ciudad de México, /f.191v/ natural y originario de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada de Castilla la Vieja, hijo legítimo de Domingo Sainz de Leyva y de doña María de Cantabrana, vecinos que fueron de dicha ciudad, difuntos. Estando enfermo en cama de la enfermedad que Dios nuestro señor ha sido servido darme, y en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firme y verdaderamente creo y confieso el misterio inefable de la Santísima Trinidad, de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree, confiesa y

enseña Nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana de bajo cuya fe y creencia he vivido y prometo vivir y morir como católico cristiano, eligiendo por mi abogada e intercesora a la Sacratísima Reina de los Ángeles María Santísima, señora nuestra, concebida en gracia en el primer instante, deber así dignísimo esposo el patriarca señor san Joseph y a todos los demás santos y santas de la corte celestial, mis deudores y abogados, para que intercedan con Jesucristo nuestro señor me perdone mis culpas y pecados poniendo mi alma en carrera de salvación y temiéndome de la muerte, cosa natural a toda criatura viviente, y su hora incierta deseando prevenirla con el descargo de mi conciencia, otorgo que hago y ordeno testamento en la manera siguiente:

[Al margen. En 29 de diciembre de 1723 di un tanto de este testamento al bachiller don Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana en Pliego del sello segundo corriente y papel común]

Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crio y redimió con el infinito precio de su santísima sangre, pasión y muerte y el cuerpo mando a la tierra de que se formó, el cual cuando su divina majestad fuere servido llevarme de esta presente vida sea sepultado en la iglesia, parte y lugar que a mis albaceas pareciere, a cuya elección y voluntad lo dejo con lo demás tocante a mi entierro y funeral.

Declaro soy hermano y cofrade de diferentes hermandades y cofradías, como constará de las patentes que pasan en tales mis papeles, mando que con ellas se acuda a los superiores para /f. 192/ que cumplan con su obligación, hora haberlo hecho ya con la mía en cuanto a estado de mi parte.

Mando a las mandas forzadas y acostumbradas, cuatro reales de oro común a cada una y otros a cuatro reales de dichos de oro para la ayuda a la beatificación del venerable siervo de Dios Gregorio López, con que la aparto y excluyo del derecho de mis bienes.

Y también soy deudor como de un mil pesos a la persona que expresare a mi confesor para que se remitan debajo de sigilo a quién pertenecen, con los seguros convenientes y entendidos y que esto se ha de hacer en caso que cobren cinco mil y más pesos a Gregorio Díaz de Mayorga, mi criado y cajero, como constará de escritura que se hallará entre mis papeles y caso que en el todo no se cobre la de comisión se ha de buscar de aquella cantidad que prorrata correspondiere de dichos un mil pesos.

Y también declaró soy deudor a los bienes de don Felipe Sainz de Arnaez, mi pariente difunto, de 55 pesos, mando se paguen.

Y también declaró soy deudor de cinco pesos a los bienes de Manuel de Arellano, maestro pintor, de resto de 10 de una obra que me hizo, mando que se paguen.

Y también declaró que aunque otorgué una escritura en favor de doña Mariana de la Sierra, viuda de don Francisco de Cantabrana, mi hermano, de cantidad de tres mil pesos de principal con obligación de réditos, quede satisfecho como también la mayor parte del principal de que sólo le deberé de 300 a 400 pesos, mando que estos se le paguen y se recoja la escritura que pasa en mi poder.

Y también declaro no me deben cosa ninguna, porque aunque pudiera expresar algunas dependencias, por descubrirles pérdidas no lo hago.

f. 192v. Y también declaro que aunque a mi favor se halla otorgada un escritura de tres mil pesos por el señor Mariscal de Castilla, don

Carlos de Luna y Arellano difunto, pertenecen a los bienes de don Pedro Fernández Zorrilla, mi suegro difunto, a quien se los pidió prestados el Mariscal por cuya razón en caso que se cobren, pertenecen a los herederos legítimos de dicho don Pedro Fernández Zorrilla y para que conste así lo declaro.

Y también declaro fui casado y velado según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia de primero matrimonio con doña María Millán de Contreras, quien llevó a mi poder por su dote trece mil pesos que constan del recibo que se hallará entre mis papeles y yo tendría de capital como 50 mil pesos y durante dicho matrimonio hubimos y procreamos por nuestro hijo legítimo a Tomás Félix Sainz de Leyva Cantabrana, quien falleció después que la dicha su madre, siendo de edad de 7 años, declarado para que conste.

Y también declaro fui casado y velado según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia de segundo matrimonio con doña María Fernández Zorrilla, quien trajo a mi poder para dote dos mil pesos, que consta de recibo que pasa entre mis papeles y yo tendría de capital como 20 mil pesos y durante nuestro matrimonio hubimos y procreamos por nuestros hijos legítimos a la madre Manuela de santo Domingo, religiosa profesa en el convento de Nuestra Señora de la Concepción, a quien le di de dote, cera y propinas e hizo renuncia en mi jurídicamente de sus legítimas. A don José Sainz de Leyva Cantabrana, del Consejo de Su Majestad y protector fiscal que fue de los naturales de este reino, que casó con doña Lorenza Gómez del Puerto, y falleció sin dejar hijos le di como 27 mil y más pesos. A don Juan Sainz de Leyva Cantabrana, canónigo que al presente es de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Oaxaca, a quien no le ha dado cosa alguna. A doña María Prudencia Sainz de Leyva Cantabrana, mujer legítima de don

Francisco Vélez de Escalante a quien di en dote 12 mil y más pesos en diferentes alhajas que constan de recibo dotal. Al bachiller Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana, presbítero a quien no le he dado cosa alguna. A doña Juana Sainz de Leyva Cantabrana, mujer legítima de don Juan de Clavería Villarrales, contador del Real Alcabalas a quien di en dote /f. 193/ una casa principal con sus entre suelos, accesoria y cochera en la calle que llaman de don Juan Manuel, la que se apreció en 21 mil pesos y que se hallaba gravada a 7 mil pesos de principal de censo, la cual se redimió dicha cantidad con que quedó el dote que di a dicha mi hija en 14 mil pesos de que se otorgó instrumento. A don Pedro Sainz de Leyva Cantabrana de edad de 24 años, el cual al presente se halla de colegial estudiando en el colegio Real de san Ildefonso, a quien no he dado cosa alguna. A doña Micaela Sainz de Leyva Cantabrana, mujer legítima de don Rodrigo Lucio y Carrera, a quien di en dote 17 mil pesos con los efectos que constarán del recibo que otorgó a favor de dicha mi hija. Declaro así para que conste y a los referidos por mis hijos legítimos y de la dicha doña María Fernández Zorrilla, mi mujer difunta.

Y para cumplir y pagar este mi testamento dejo y nombro por mis albaceas testamentarios fideicomisarios a los dichos don Francisco Velar de Escalante, don Juan Antonio de Clavería Villarreales, a don Rodrigo Lucio Carrera, mis yernos, y por tenedores de mis bienes a dicho bachiller y a dicho don Rodrigo y les doy poder y facultad a todos juntos y a cada uno de por sí *insolidum* para el uso y ejercicio de dicho albaceazgo y que entren en mis bienes, los vendan, cobren y rematen en almoneda o fuera de ella, usando de dicho cargo todo el tiempo que hubieren menester aunque en pasando el que el derecho dispone, porque el demás lo prorrogo yo y alargo.

Y en el remanente que queda de todos mis bienes, deudas, derechos y acciones que en el cualquier manera me toquen y pertenezcan instruyo, dejo y nombro por mis únicos y universales herederos a los dichos doña Manuela, don Juan, doña María Prudencia, bachiller don Domingo Antonio, doña Juana Gertrudis, don Pedro y doña Micaela Sainz de Leyva Cantabrana, mis hijos legítimos para que estos me hereden conforme a derecho, con la bendición de Dios y la mía. Y usando de la patria potestad y demás leyes de estos reinos nombro por juez de la persona y bienes del dicho don /f. 193v/ Pedro Sainz de Leyva Cantabrana, mi hijo menor, al dicho don Rodrigo Lucio Carrera, relevándole de fianza y otro seguro, atento a la entera satisfacción que tengo de sus honrados y cristianos proceder y pido y suplico a los jueces y justicias de Su Majestad le disciernan dicho cargo con la relevación referida. Y por el presente recurso, anulo y doy por ningunos y de ningún valor ni efecto todos y cualesquiera testamentos, codicilos, poderes para testar y demás ultimas disposiciones que antes de esta haya hecho y otorgado por escrito, de palabra o en otra cualquier forma, para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este mi testamento que quiero se guarde, cumpla y ejecute por mi última y postrimera voluntad en aquella vía y forma que mejor por derecho y lugar haya y según las disposiciones de él. En cuyo testimonio así lo otorgó en la ciudad de México a 25 días del mes de diciembre de 1723 años, como a las ocho horas de la noche, y yo el escribano doy fe conozco al otorgante y que notoriamente parece está en su entero juicio y cumplida memoria, lo firmó siendo testigos don Sebastián González de la Mota, Miguel del Pulgar, y Matías Fernández de Cervera presentes.

Domingo Antonio Sainz de Leyva Cantabrana.
[Rúbrica].

Ante mí, por derechos, Diego Díaz de Rivera,
escribano público.

XXI

1728. Recepción de la herencia de Manuel de Arellano, por el pintor Pedro López Calderón. AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 198, vol. 1297, fs. 58-58v. (GCA)

f.58. Al margen Recibo. No paso.

En la Ciudad de México a 26 días del mes de mayo de 1728 años. Ante mí el escribano y testigos, Pedro López Calderón, vecino de ella y maestro de pintor a quien doy fe conozco como diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro, fundada en la iglesia del convento de religiosas de san Juan de la Penitencia de esta dicha ciudad. Otorga haber recibido de don Jacinto de Estrada, vecino de ella, albacea y tenedor de los bienes que quedaron por la fin y muerte de Manuel de Arellano, vecino que fue de esta dicha ciudad y maestro de pintor, un sitio del barrio de dicho convento san Juan de la penitencia y doce láminas de la Pasión con los marcos, que quedaron por bienes de dicho difunto, quien por cláusula del testamento luego de cuya disposición falleció, de fecha esta a los 13 de noviembre del año pasado de 1722 ante Juan Díaz de Rivera, escribano real, mandó se vendiesen dichas láminas y con su importe se labrasen en dicho sitio unos cuartos, cuya renta perpetuamente acabados que fuesen, aplicó para ayudar el aceite de la lámpara perpetuamente de Nuestra Señora del Socorro.

No paso.

f. 58v. Al margen. Recibo hecho día de su otorgamiento en pliego del sello cuarto, consta a pedimento de la parte de dicha cofradía a quien entregue.

En la Ciudad de México a 26 días del mes de mayo de 1728 años. Ante mí escribano y testigos, Pedro López Calderón vecino de ella, maestro de pintor, diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro, fundada en la iglesia del convento de religiosas de san Juan de la Penitencia, de esta dicha ciudad. Otorga haber recibido de don Jacinto de Estrada, vecino de ella, albacea tenedor de bienes de los que quedaron por el fin y muerte de Manuel de Arellano, vecino que fue de esta dicha ciudad y maestro de pintor, un sitio del barrio del dicho convento y doce láminas de la Pasión con sus marcos que quedaron por bienes de dicho difunto, a quien por albacea de su testamento so cuya disposición falleció, de dicha fecha en esta dicha ciudad a los trece días del mes de noviembre del año pasado de 1722, ante Juan Díaz de Rivera, escribano real, mandó se vendiesen dichas láminas y con su importe se labrasen en dicho sitio unos cuartos, cuya renta acabados que fuesen, aplico perpetuamente para ayuda a el aceite a la lámpara de dicha imagen de Nuestra Señora del Socorro, y de dicho sitio y láminas se da por entregado, sobre que renuncia leyes de entrego, y prueba que otorga recibo en forma y firma a quien doy fe conozco, siendo testigos Juan Ruiz Lozano, Joseph de Avilés y Fernando Francisco de Mendoza, presentes.

Pedro López Calderón [Rúbrica].

Ante mi Diego Díaz de Rivera, escribano real y público.

XXII

1733. Venta del terreno y doce lienzos que dejó Manuel de Arellano a la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, por parte del pintor Joseph de Ibarra, para el aceite de la lámpara de Nuestra Señora del Socorro. AHN, protocolo Felipe Muñoz de Castro, Notaria No. 391, vol. 2589, fs.350-351v. (GCA).

f. 350. En la ciudad de México en 5 de noviembre de 1733. Ante mí escribano y testigos don Joseph de Ibarra, maestro del arte de pintar, mayordomo diputado de la hermandad de Nuestra Señora del Socorro, cita en su altar en la iglesia del sagrado convento de religiosas de san Juan de la Penitencia, digo que por sí por dicha hermandad tiene y posee por suyo propio un sitio de tierra eriazado detrás de dicho convento, que se compone de 48 varas de fondo y 11 de frente, el cual con el valor de 12 láminas de la Sagrada Pasión, dejó Manuel de Arellano maestro de dicho arte, para que se vendieran y su importe de gastase en labrar en el dicho sitio unos cuartos y su renta fuese para el aceite de la lámpara de dicha santa imagen, dejando al cuidado al mayordomo que fuera la cobranza y administración de todo, según consta y percibe por la cláusula tercera del testamento que dicho Arellano otorgó y debajo de cuya disposición falleció, hecha en esta ciudad a los 13 de noviembre del año pasado de 722 ante Juan Díaz de Rivera, escribano real que yo [...] doy fe /f. 350v/ doy fe haber visto, leído y de conocer al otorgante a quien se lo devolví. Habiendo ocurrido a los 23 de octubre próximo pasado ante el coronel don Francisco Antonio Sánchez de Tagle, caballero de la orden de Santiago, regidor y alcalde ordinario de esta ciudad y oficio, de Francisco Dionisio Rodríguez escribano real y público, con escrito

pidiendo se le diese testimonio de dicha cláusula encabeza y otorgamiento de dicho testamento para que les sirviese de título de dicho sitio y poder disponer de él, por tener vendidas las dichas láminas y asegurada la renta de dicho aceite y haberse quedado el dicho sitio sin haberse podido labrar y tratar de venderlo y hecho la diligencia, se ofrecieron a comprarlo don Manuel de la Trinidad y Zárate y doña Josepha Nicolasa su legítima mujer, vecinos de esta ciudad, ofreciendo por dicho sitio la cantidad de 30 pesos que estaban prontos a exhibir, otorgándoseles por parte de dicha hermandad escritura de venta en toda forma, que visto por dicho don Joseph de Ibarra como tal mayordomo diputado y con beneplácito de todos los que componen la mesa de dicha hermandad por quienes presta vos y caución en debida forma y como tal otorga que vende en venta real de hoy para siempre y con efecto y para los dichos don Manuel de Trinidad y Zárate y Josefa Nicolasa su mujer, para los susodichos y quien su derecho representare en cualesquiera manera el referido sitio con todo lo que le toca y pertenece de hecho y de derecho y según y cómo lo tuvo y poseyó el dicho don Manuel de Arellano debajo de los linderos que lo ciñen y comprenden en el dicho precio de 30 pesos que ya tiene recibidos y de que a mayor abundamiento y en nombre de dicha hermandad se da por entregado a su voluntad, sobre que renuncia la excepción de pecunia leyes del no entrego, su prueba y demás del caso y declara que dicha contraída es el justo precio y valor de dicho sitio y que no vale más y caso que más valga de sus demasía y más valor, hace gracia y donación a dichos compradores pura, mera, perfecta e irrevocable que el derecho llama entervivos, valedera para siempre con las insinuaciones /f. 351/ y renunciaciones de leyes necesarias y las hechas

en cortes de Alcalá de Henares que hablan en razón de las cosas que se compran o venden por más o menos de la mitad de su justo precio y valor y el remedio de los cuatro años en ellas declarados para poder pedir rescisión del contrato y restricción al justo precio, declarando asimismo que dicho sitio se halla libre de censo, hipoteca u otra enajenación especial ni general, que por tal se lo asegura y por constarle así a los compradores y ser tan cortó el valor de dicho sitio se omitió el sacar testimonio de cabildo, y se desiste y aparta y a la parte de dicha hermandad del dicho derecho, acción, propiedad y señorío que dicho sitio ha tenido y lo cede, renuncia y transfiere en dicho compradores, a quienes lo tiene entregado, con el testimonio de dicha cláusula y en tanto de esta escritura para que les sirvan de títulos y dispongan de dicho sitio a su voluntad, dándoles poder para que judicial o extrajudicialmente tomen posesión y en el interior se construya por su inquilino, para acudir con esta cada que se le pida y como real vendedor obliga los bienes y venta de dicha hermandad a la exclusión, seguridad y saneamiento de esta venta, en tal manera que le será cierta y segura en todo tiempo y no saldrá tercero de mejor derecho y si les saliere objeto se les pusiere luego que sea requerido tomara la voz y defensa por dicha hermandad y lo seguirá hasta poner en cuenta y pacífica posesión a dichos compradores, y sí saneárselo

no pudiere les volviera los dichos 30 pesos con más las costas, daños, perjuicios y menoscabos que se les hubieren seguido y requerido, deferido su monto en su juramento, siempre sin otra prueba de que les relevan. Dio poder a los jueces y justicias de Su Majestad de cualesquiera parte que sean en especial a los de esta ciudad, cortes y real audiencia de ella con la renunciación del suyo, domicilio y vecindad, ley si *convenerit* las demás de su favor y defensa con la general del derecho para que le compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y presentes /f. 351v/ los derechos de Manuel de Trinidad y doña Josefa Nicolasa, su mujer, otorgan que aceptan esta escritura de venta hecha a su favor y reciben comprado el dicho sitio dándose de él sus títulos por entregados a su voluntad, sobre que renuncian las leyes de este caso de que doy fe y de conocer a dichos compradores, en cuyo testimonio digo lo otorgaron y lo firmó dicho Ibarra y por los dichos que dijeron no saber escribir, uno de los testigos que lo dieron Joseph Flores, don Pedro Cepeda y Antonio de Marchena, de esta ciudad.

Joseph de Ibarra [Rúbrica]. Por testigo Antonio Marchena [Rúbrica].

Ante mí, Felipe Muñoz de Castro, escribano real.

XXIII

Sin fecha. Razón de los materiales de pintura que pide Lasaro Francisco Faxardo. AGN. Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, Industria y Comercio, Caja 319, Exp. 024. Transcripción propia.

Se trata de tres fojas sueltas que fueron, en mi opinión, incorrectamente foliadas. La f. 2 debería ser la primera, ya que aparentemente es una lista inicial de los materiales que “pide Lázaro Francisco Faxardo”. De aquí surgen dos preguntas, primero: ¿quién es Lázaro Francisco Faxardo? y segundo: ¿quién anotó en esta lista sus requerimientos? Para responder a estas interrogantes voy a ensayar algunas hipótesis.

Francisco Lázaro Faxardo aparentemente fue un comerciante de Campeche; en la misma caja en la que se localizó este documento existe una epístola en la que Faxardo mencionó algunos encargos. Aunque este documento no tiene fecha, me atrevo a datarlo alrededor del año 1700, ya que en 1714 Faxardo bautizó a su hijo Juan Ignacio en la ciudad de Campeche.¹ Esta constatación es consistente con la época que estoy investigando y permite afirmar que Faxardo fue contemporáneo de Antonio de Arellano, de Manuel de Arellano y de Juan Correa, cuya rúbrica aparece en una de las fojas.

Entonces, regresando al documento, como señalé anteriormente la foja 2 debería ser la primera, en ella se apuntó la orden inicial, al margen se anotó el precio de cada producto, al tiempo que se iban tachando los materiales hallados. La foja 3 debería ser la segunda; aparentemente es un recibo de entrega en el que se consignó la cuenta precisa de los materiales; esta foja está firmada por Juan Correa. La foja 1 debería ser la tercera y última, es bastante similar a la anterior, nuevamente incluye la lista y costo de los materiales adquiridos, pero en la parte inferior de la cuenta aparecen tres ítems adicionales: “el costo del trabajo del maestro que los compró”, “el petate para la transportación” y el “costo del flete”.

De lo anterior se puede deducir que dos sujetos involucrados en la transacción: el solicitante Lázaro Francisco Faxardo, comerciante de Campeche, quien probablemente surtía a algún pintor de esa región, y un intermediario encargado de buscar los materiales en la ciudad de México, punto neurálgico de comercio donde se concentraba el mercado de materiales pictóricos. Aparentemente el maestro que Juan Correa es quien realizó la compra de los materiales y el envío posterior.

La transcripción de este documento es propia, si bien la gramática y puntuación se han modernizado, voy a respetar la denominación original de los materiales pictóricos, añadiendo notas a pie de página para poder vincularlas con los materiales conocidos en la actualidad.

¹ “México bautismos, 1560-1950”, database FamilySearch.

[F.2 r.] Razón de lo que pide don Lázaro Francisco Faxardo

- 6 r quar¹⁰ ~~Una botijuela~~ de aceite de linaza y otra de chíá y ~~si no hay~~ lianza sean dos de chíá²
a 6 reales cuartillo
~~Un peso de todos géneros~~ de pinceles y brochas y de ~~inducir~~ lagrimales, de meter campos y
colores
- a 6 reales 4 libras de albayalde³ de tilla lavado- falta en su memoria
- 4 pesos 4 ~~1 libra de carmín~~ bueno⁴ 4 pesos 4
- 2 pesos 4 Media libra de yncosco y ~~media de jaldre~~⁵ 2 pesos 1.
- Jaldre ~~Media libra de añil~~ calcinado del que usan allá los ~~pintores fino~~ y con secante⁶
Añil 3 pesos 4
- 1 pesos 4 ~~1 libra de azarcón~~ + y 4 onzas de bermellón o seis en piedra⁷ - 1 peso 7 piedra
a reales 5 ~~4 libras de ocre~~ oscuro en piedra a real⁸
1 libra de sombra parda y oscura
- A 2 reales 5 ~~onzas de cardenillo~~ lavado 1 peso 2
- 1 peso 3 4 libras de aceite de veto⁹ y + 2 pesos de cola
~~media~~ libra de sombra parda de castilla 1-4

² El aceite de chíá probablemente complementó o sustituyó a la aceite de linaza como aglutinante para la pintura al óleo; este asunto fue ampliamente discutido en el Capítulo VII. Un “cuartillo castellano” equivale a 0,512 litros, aproximadamente medio litro.

³ El albayalde es un carbonato básico de plomo utilizado a veces desde el aparejo de la pintura. Se usa para pintar los blancos, pero también para lograr las gradaciones tonales de casi todos los colores, por tanto no extraño que se soliciten 4 libras, casi dos kilogramos.

⁴ La distinción entre carmín bueno y carmín corriente también puede verse en el testamento de Manuel de Arellano, quien recibe como pago este material. No podemos afirmar que se trate de grana cochinilla o de otra laca carmín, aunque yo considero por la razones expresadas en el Capítulo VI que se trata de carmín de indias, o grana cochinilla.

⁵ Se trata de materiales amarillos. El primero es un pigmento inorgánico, el jaldre o jalde, también llamado oropimente, es un trisulfuro de arsénico. El segundo *Yncosco* es ancorca, una mezcla de yeso mate con gualda.

⁶ Sobre el añil, la calcinación y los tipos y calidades que se comercializaban, véase el Capítulo VII.

⁷ Los rojos son dos: el azarcón, un tetraóxido de plomo, y el bermellón, sulfuro de mercurio. Sabemos por el trabajo de Bruquetas que se prefería el bermellón en piedra por su pureza, sin embargo la forma en que está expresada la lista sugiere que no siempre se encontraban en el mercado las mejores opciones, por tanto existían alternativas. Nótese que se solicita “media libra de azarcón”, 225 gr. aproximadamente, ya que era un producto barato, que incluso se producía en Nueva España, mientras que de bermellón solamente se piden 4 onzas, aproximadamente 112 gr.

⁸ El ocre y las sombras son materiales usados también desde las bases de preparación y para lograr las gradaciones tonales de los diferentes colores, por esa razón se solicitan en mayor cantidad.

⁹ Probablemente se refiere al “aceite de abeto”, una resina terpénica empleada como barniz. Nótese que se solicitan 4 libras, lo que indica que se adquiriría la resina en estado sólido.

[f.3r.] ¹⁰

De dos botijas de aceite con 25 cuartillos a 6 reales el cuartillo, y dos reales de las otras botijas	19 pesos 0
De una libra de carmín	04 pesos 4tm
De media libra de jaldre	02 pesos 1tm
De seis onzas de bermellón de piedra	02 pesos 2tm
De cinco onzas de cardenillo	01 peso 2tm
De media libra de sombra parda de Castilla	01 peso 4tm
De cuatro libras de ocre oscuro	00 pesos 4tm
De un peso de pinceles de todos géneros	01 pesos
De dos pesos de cola	02 pesos 2tm
De media libra de añil beneficiado	03 pesos 4tm
De cinco libras de aceite de abeto y cantimplora	01 pesos 3tm
De una libra de sombra de la tierra	00 peso 2tm
De cargador, papel pez, hilo y tompiate ¹¹	00 pesos 4tm
La ancorca no se halla en México en ninguna parte ni una onza	
	39 pesos 6 tomines

El secante que se le echa al añil no se le echa sino es cuando se pinta porque se echa a la pintura.¹²

Juan Correa [Rubrica]

¹⁰ De esta lista deducimos que el pigmento más costoso es el bermellón en piedra, seguido por el añil; esto es revelador, ya que no se prefería el añil por su bajo costo, sino por la escasez de otros azules en esta época. Siguen en costo el jalde y el carmín, y luego el cardenillo. El ocre y la sombra de la tierra son los materiales más baratos. No aparecen en este recibo el albayalde ni el azarcón, los dos pigmentos de plomo que probablemente se estaban comercializando ilegalmente en la ciudad de México antes de 1745, cuando se crea un Real Estanco de materiales para pintar. La anotación referente a la ancorca es interesante, ya que refleja la dificultad para conseguir ciertos materiales.

¹¹ Aparentemente son los rudimentos para el empaque de los materiales. Tompiate es un recipiente tejido con fibras vegetales, normalmente usados para mantener calientes las tortillas.

¹² Las diferentes estrategias para pintar con añil, incluyendo varias recetas para los secantes pueden consultarse en el Capítulo VII.

[f. 1r.] Razón de los géneros de pintura¹³

2 botijuelas de aceite de chíá con 25 cuartillos a	
6 [reales] y 2 de las botijuelas	19 pesos
1 libra de carmín en	04 pesos 4
Media libra de jaldre en	02 pesos 1
6 onzas de bermellón en piedra en	02 pesos 2
5 onzas de cardenillo en	01 pesos 2
Media libra de sombra parda de castilla	01 pesos 4
4 libras de ocre oscuro	00 pesos 4tm
De pinceles de todos géneros	01 pesos
De colas	02 pesos
Media libra de añil beneficiado	03 pesos 4tm
5 libras de aceite de abeto y cantimplora	01 pesos 3tm
1 libra de sombra de la tierra	00 pesos 2tm
4 libras de Albayalde de tilla lavado a 6 tomines	03 pesos 2tm
1 libra de azarcón en	01 pesos 2tm
De cargador, papel pez, hilo y tompiate	00 pesos 4tm
	44 pesos 2tm
Al maestro que lo compro de su trabajo	02 pesos 6
	47 pesos 0 tomines
La Yncorca no se halla en México en ninguna parte, ni una onza	
Del petate	p 4tm
	47 pesos 4 tomines
El secante que se le echa del añil no se le echa al pintar	
Fletes	05 pesos
	52 pesos 4 tomines

¹³ En esta lista sí se incluyeron los materiales de plomo, el albayalde y el azarcón; probablemente el intermediario consiguió estos materiales en el comercio informal. Además de esto solamente se incluyeron los costos correspondientes al trabajo del maestro que compró los materiales, al petate y fletes.