

19



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



EL PINTOR BARROCO NOVOHISPANO
CRISTOBAL DE VILLALPANDO
(1690 - 1714)

INFORME DE ACTIVIDAD
P R O F E S I O N A L
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A :
OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES



MEXICO, D. F.,

DICIEMBRE, 2000.



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.

AGRADECIMIENTOS

Antes de iniciar este informe, quiero expresar mi agradecimiento hacia mi familia, especialmente a mi madre por su cariño y consejos; a mi tío Felipe a quien debo tanto, y a mis hermanos Alejandra y Martín, quienes me brindaron toda su confianza y apoyo económico para poder estudiar esta carrera.

De la misma manera, quiero dar las gracias a todos mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras, a quienes debo mi formación académica, especialmente al licenciado Pedro Ángeles, doctora Clara Bargellini, doctor Gustavo Curiel, doctora Martha Fernández, doctor Antonio Rubial y maestro Rogelio Ruiz Gomar.

Por otro lado, me es particularmente grato expresar todo mi reconocimiento y gratitud a la maestra Juana Gutiérrez quien no solamente confirmó mi deseo por dedicarme a la historia del arte gracias a sus espléndidas clases, sino que en todo momento me ha brindado su apoyo y confianza de una manera absoluta. Gracias a ella tuve la oportunidad de trabajar en ese proyecto maravilloso sobre el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando, en donde aprendí tanto acerca de nuestro pasado virreinal.

Asimismo, doy las gracias a la maestra Juana Gutiérrez por asesorarme este informe de actividad profesional, y a los maestros que generosamente aceptaron ser mis sinodales: doctor Gustavo Curiel, doctora Martha Fernández, doctor Antonio Rubial y maestro Rogelio Ruiz Gomar.

Por otra parte, agradezco a la licenciada Candida Fernández de Calderón y al licenciado Alberto Sarmiento Donate, directivos de Fomento Cultural Banamex, por su autorización para poder realizar este informe.

Con referencia a mis compañeros de Fomento Cultural Banamex, quiero decir que estoy profundamente agradecido. Con ellos viví todo el proceso que conllevó la realización del proyecto sobre Cristóbal de Villalpando y gracias a su apoyo, a sus consejos y ayuda desinteresada pude efectuar mi trabajo adecuadamente.

Asimismo, guardo especial gratitud con Leticia Gámez, coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex, quien además de honrarme con su amistad, compartió conmigo su experiencia y amor por el trabajo; enseñándome y aconsejándome incondicionalmente. De la misma manera, Melinda Cásares me dió su ayuda y amistad a lo largo de todo este tiempo.

Por otra parte, quiero dar un particular agradecimiento a la maestra Rosario Gutiérrez Haces quien confió en mí y me brindó la oportunidad de iniciar un nuevo ciclo profesional, en donde tuve las facilidades de poder concluir este trabajo. Del mismo modo, Mayavel Saborío me ha dado su apoyo y me ha alentado a superarme académicamente.

A Nelia Fernández y Andrés Oropeza les agradezco su ayuda para el diseño y formación de este trabajo.

ÍNDICE	Págs.
1. INTRODUCCIÓN	5
2. CATÁLOGO	8
2.1 Conformación del catálogo <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i>	8
2.1.1 Presentaciones	9
2.1.2 Introducción. “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”	11
2.1.3 Capítulos I, II, III y IV	15
a) Capítulo I. <i>ca. 1649-1714</i>	15
b) Capítulo II. 1680-1689	17
c) Capítulo III. 1680-1699	18
d) Capítulo IV. 1700-1714	20
2.1.4 Catálogo Razonado	22
2.1.5 Catálogo General	24
2.2 Procesos para la elaboración del Catálogo	25
2.2.1 Revisión bibliográfica	25
2.2.2 Revisión archivística	29
2.2.3 Localización de obras	38
2.3 Apoyo a los investigadores	52
2.3.1 Archivos	52
2.3.2 Bibliografía	53
2.3.3 Elaboración de fichas de trabajo	54
2.3.4 Enlace de colecciones	57
2.4 Coordinación fotográfica	62
2.5 Apoyo en la elaboración del Catálogo Razonado y del Catálogo General	66
2.5.1 Identificación de imágenes	66
2.5.2 Elaboración del Catálogo General a partir de fuentes bibliográficas	68
2.5.3 Revisión y confrontación de textos bibliográficos para el análisis de las obras del pintor	72

3.	EXPOSICIÓN	76
3.1	Localización y selección de obras	76
3.2	Trámites administrativos para préstamo de obras	82
3.2.1	Enlace de colecciones	82
3.2.2	Presupuestos	88
3.3	Investigación, documentación y catalogación de obras	90
3.4	Apoyo en el proyecto de restauración de obras	92
3.5	Supervisión de restauración	101
3.6	Acopio de obras para la exposición	103
3.6.1	Revisión del estado de conservación <i>in situ</i>	103
3.6.2	Embalajes de las obras	104
3.6.3	Traslados de las obras	106
3.6.4	Atención a correos y autoridades	108
3.7	Apoyo en montaje	113
3.7.1	Supervisión museográfica	113
3.7.2	Supervisión y apoyo para la elaboración de cédulas introductorias, explicativas e individuales	113
3.8	Visitas guiadas	117
3.9	Registro y verificación semanal del estado de conservación de las obras exhibidas en la muestra	119
3.10	Devolución de obras	121
3.10.1	Desmontaje	121
3.10.2	Revisión del estado de conservación de las obras	122
3.10.3	Supervisión de embalajes y traslados	122
3.10.4	Enlace de colecciones	123
3.10.5	Atención a correos, coleccionistas y autoridades	123
3.10.6	Entrega de las obras a sus propietarios o custodios	124

4.	CONCLUSIONES	125
5.	BIBLIOGRAFÍA	129
6.	APÉNDICES	132

1. INTRODUCCIÓN

En el año de 1994, Fomento Cultural Banamex, una asociación civil dependiente del Banco Nacional de México, cuyos objetivos son el difundir el patrimonio artístico de México, así como rescatar sus valores y tradiciones, se interesó en organizar una exposición y publicar un libro dedicado a Cristóbal de Villalpando, uno de los artistas más representativos de la época virreinal.

Este interés se debió a la excelente calidad de las obras del artista, las cuales revelan de manera muy clara, el alto grado de calidad que alcanzó el arte en la época virreinal ya que en ella no sólo se reconoce la presencia de la tradición local sino también las influencias provenientes de Europa, particularmente España, Flandes e Italia.

Ya que el tema de Cristóbal de Villalpando necesitaba una asesoría sumamente especializada, Fomento Cultural Banamex, A.C. interesó a varios investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, los cuales acordaron llevar a cabo este proyecto por medio del seminario permanente de Arte Virreinal que funcionó en dicha institución universitaria. Para lograr dicho objetivo, se realizó un convenio entre Fomento Cultural Banamex y la UNAM a través del Instituto ya mencionado.

El seminario fue coordinado por la maestra Juana Gutiérrez Haces y conformado por el maestro Rogelio Ruiz Gomar, la doctora Clara Bargellini y el licenciado Pedro Ángeles, auxiliados por dos estudiantes de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ligia Fernández y Oscar Flores.

El trabajo realizado en el Seminario de Arte Virreinal consistió en investigar y recopilar información sobre la vida y la obra de Cristóbal de Villalpando a través de una intensa búsqueda de pinturas que pudieran haber sido producto de su autoría, tanto en nuestro país como en el extranjero, así como la revisión historiográfica y archivística que permitiera reconstruir y sistematizar tanto sus datos biográficos, como su actividad artística.

Respecto al análisis de las pinturas, los investigadores decidieron hacerlo desde un punto de vista formal, es decir, a través del estudio de sus elementos formales como la composición, el manejo del espacio y de la luz, el uso del color, etcétera.

Asimismo, al no contar con documentación suficiente sobre la vida del artista, fue necesario que los investigadores analizaran el proceso de creación de sus obras, convirtiéndolas de esta manera en documentos primordiales en su trabajo de reconstrucción histórica. Por ello, su investigación consistió en elaborar una cronología formal de la obra de Cristóbal de Villalpando, dividiéndola en cuatro etapas, a partir de catorce pinturas fechadas que hasta el momento se conocen; se agruparon en torno a ellas las obras restantes en conjuntos formales afines. Con base en estos conjuntos estilísticos se conformó el libro y fue organizada la exposición.

La exposición *Cristóbal de Villalpando. Pintor barroco novohispano (ca.1649-1714)* fue presentada en dos sedes: la primera en el Palacio de Iturbide de la Ciudad de México, del 11 de noviembre de 1997 al 22 de marzo de 1998 y la segunda, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la ciudad de Madrid, España, del 4 de mayo al 26 de junio de 1998.

Parte destacada del proyecto, fue la restauración de aproximadamente cuarenta obras, mismas que fueron exhibidas en la exposición y que el público pudo contemplar en todo su esplendor.

Es así que el montaje de la exposición tanto en México como en España, la publicación del libro, así como la restauración de obras fundamentales de la producción pictórica de Villalpando, fueron la culminación de un exhaustivo trabajo de investigación que duró tres años y medio.

Como ya se dijo anteriormente, la exposición y el libro fueron divididos en cuatro etapas estilísticas por lo que los investigadores consideraron necesario el contar con el apoyo de dos asistentes que participaran en la revisión bibliográfica, revisión archivística y acopio de materiales necesarios para la investigación.

Ambas personas colaboraron conjuntamente a lo largo de todo el proyecto, sin embargo, en el momento de la organización y sistematización de los datos que se incluirían en el libro, así como durante el montaje de la exposición, se consideró necesario que el trabajo fuera dividido, para que a cada uno de ellos le correspondiera abocarse a dos etapas estilísticas distintas: a Ligia Fernández le fue asignado el trabajo relativo a la primera etapa (1670-1679) y segunda etapa (1680-1689) y a Oscar Flores el trabajo relativo a la tercera etapa (1690-1699) y cuarta etapa (1700-1714).

A continuación se reseña de una manera general la estructura y el contenido del libro, posteriormente mencionaré el trabajo realizado por mí en la conformación del *Catálogo General* (Etapa III y Etapa IV).

2. CATÁLOGO

2.1 CONFORMACIÓN DEL CATÁLOGO “CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. ca. 1649-1714”.

El libro *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714* es el resultado de la investigación realizada por parte de los miembros del Seminario de Arte Virreinal del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, coordinado por la maestra Juana Gutiérrez y conformado por el maestro Rogelio Ruiz Gomar, la doctora Clara Bargellini, el licenciado Pedro Ángeles y dos asistentes de investigación, Ligia Fernández y Oscar Flores

El libro, que en un principio se pensó como complemento de la exposición, a lo largo de la investigación se consideró que debido a la calidad y al alto número de obras que se localizaron del artista, sería conveniente que en dicho libro no sólo se incluyeran las obras seleccionadas para la exposición, sino que el catálogo estuviese conformado por la totalidad de las obras que se localizaran hasta el momento de la publicación.

Los resultados de la investigación documental y bibliográfica, los análisis estilísticos, el estudio del contexto histórico y artístico, así como la ordenación de las obras en periodos estilísticos dieron como resultado que el libro fuera dividido en nueve apartados, a saber:

- Presentaciones
- Introducción
- Capítulo I
- Capítulo II
- Capítulo III
- Capítulo IV
- Catálogo Razonado
- Catálogo General
- Bibliografía

Es importante señalar que la elaboración del libro tuvo como finalidad actualizar el inventario de las obras del pintor y enriquecer con nuevas hipótesis las influencias y aportaciones de Villalpando a la pintura novohispana. Ya en 1964 Francisco de la Maza había realizado un trabajo de sistematización de las obras del artista y con base en este importante estudio

se inició por parte de los miembros del Seminario una nueva sistematización de las obras consignadas por de la Maza¹.

Gracias al incremento de las obras localizadas, así como a los recientes estudios de pintura novohispana y española, los investigadores realizaron sus propias hipótesis llegando a conclusiones novedosas y que modifican sustancialmente lo propuesto por el autor en 1964.

A continuación se detallan cada uno de los apartados que conforman el catálogo.

2.1.1 PRESENTACIONES

El libro *Cristóbal de Villalpando. ca 1649.1714*. Cuenta con cuatro presentaciones realizadas por cada uno de los patrocinadores del proyecto, a saber Fomento Cultural Banamex, A.C., el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Grupo Modelo.

La participación de cada una de estas instituciones consistió principalmente en apoyos económicos ya que debido a la magnitud del proyecto que contempló una gran exposición, tanto en la ciudad de México, como en Madrid, España, la restauración de un número considerable de obras así como la edición de un catálogo que ilustrara toda la obra localizada del artista implicó un gran esfuerzo económico y de cooperación institucional, tanto pública como privada.

¹ Francisco de la Maza. *El Pintor Cristóbal de Villalpando*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, (Memorias IX). Respecto a las características de este libro, se puede decir que es una obra de gran importancia dentro de los estudios de pintura virreinal, ya que constituye uno de los primeros ejemplos de sistematización de la obra de un artista, a través de un enfoque estilístico, iconográfico, histórico, etc. Aspectos utilizados por el autor para formular una "cronología" de la obra del pintor. En el caso concreto del libro *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*. Los investigadores utilizaron algunos de los elementos de estudio empleados por Francisco de la Maza, tales como la iconografía, iconología, las referencias históricas y artísticas, etcétera. No obstante, el estudio de la obra de arte desde el punto de vista formal, fue el instrumento central de la investigación debido a que uno de los objetivos primordiales de este proyecto fue elaborar una biografía del artista basada en una cronología formal y estilística de su obra.

En general, las presentaciones de cada una de las Instituciones involucradas señalan las características y alcances del proyecto y resaltan sus logros en favor de la cultura del país. Estas presentaciones están firmadas con el nombre de las instituciones patrocinadoras, a excepción de la del Instituto de Investigaciones Estéticas que está firmada por Rita Eder, quien fuera directora de dicho instituto cuando se publicó del libro.

2.1.2 INTRODUCCIÓN. CRISTÓBAL DE VILLALPANDO Y LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

Al iniciar el proyecto de investigación, los miembros del Seminario retomaron no sólo el estudio de Francisco de la Maza ², sino que también recurrieron a diversas fuentes bibliográficas especializadas en el estudio de la pintura novohispana, tales como las realizadas por Manuel Toussaint³, Diego Angulo Íñiguez ⁴, Francisco Pérez Salazar⁵, por citar sólo algunos ejemplos.

Al abordar las obras de Villalpando estos autores consignaban como influencias notables en el estilo del artista la obra de grandes pintores novohispanos como José Juárez, Pedro Ramírez y Baltasar de Echave Rioja aunque también en estos autores, como en la mayoría de la bibliografía consultada, al tratar el estilo se mencionaba constantemente la influencia que la pintura sevillana, concretamente la realizada por Juan de Valdés Leal (1622-1690) ejerciera en la obra de nuestro artista, presente sobre todo en el dibujo descuidado y en el colorido⁶.

Basándose en estos estudios y en el análisis comparativo de la obra de Villalpando con las de los artistas mencionados, los miembros del Seminario confirmaron las influencias novohispanas parentales sobre todo en las composiciones y tipos físicos, no siendo el caso de la supuesta influencia ejercida por el pintor sevillano en la obra de Villalpando.

De suma importancia resultó el análisis comparativo que los investigadores realizaron de los artistas contemporáneos a Villalpando, como los ya citados Ramírez y Echave Rioja, o bien Juan Correa y Diego de

² Maza. *Op. cit.*

³ Manuel Toussaint. *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones Estéticas, 1948.

Manuel Toussaint. *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

⁴ Diego Angulo Íñiguez. *Historia del Arte Hispanoamericano* 3v. Barcelona, Salvat, 1951.

⁵ Francisco Pérez Salazar. *Algunos datos sobre la Pintura en Puebla en la época Colonial*, Puebla, 1923.

⁶ Para mayores referencias sobre este tema véase: Diego Angulo Íñiguez. *Op. cit.* vol. II, pp. 417-418, y Elisa Vargaslugo "Un maestro y su influencia. Comentarios acerca de los pintores Valdés Leal, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando" en *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo - Fundación Cultural Televisa, 1993, pp.121-153.

Borgraf, ya que sería una obra con el tema de la *Purísima* la que los conduciría a la propuesta de una nueva hipótesis interpretativa de las influencias de la pintura europea en Villalpando.

En efecto, Manuel Toussaint publicó en su libro *Pintura Colonial en México*⁷ una fotografía de una obra del pintor madrileño Francisco Rizi, que se localizaba en México aunque desafortunadamente su paradero es desconocido, pero que al autor le pareció significativa ya que había servido de modelo al pintor Diego de Borgraf quien realizó dos versiones de dicha obra (las cuales actualmente se localizan respectivamente en el Museo Universitario de Puebla y en la Catedral de Puebla). Pero lo más interesante fue descubrir que no sólo Borgraf retomó este modelo sino que también Pedro Ramírez y Cristóbal de Villalpando lo utilizaron.

Ahora bien, durante el transcurso esta investigación, se localizó en la Rectoría de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla una obra con tema *Inmaculada* firmada por Echave [Rioja] pero que al analizarla y compararla, los investigadores llegaron a la conclusión que por sus características estilísticas dicha obra se alejaba de las realizadas por Echave [Rioja] (pese a estar firmada) y se vinculaba estrechamente a las realizadas por el pintor madrileño Juan Carreño de Miranda, pintor de la corte madrileña al igual que el ya mencionado Francisco Rizi⁸.

Todas estas referencias, aunadas a la presencia de un cuadro titulado *Divino Preso*, el cual se atribuye a José Antolínez y que se localiza actualmente en la Catedral de Puebla⁹, así como otra *Inmaculada* de colección particular y atribuida por Guillermo Tovar de Teresa a Echave Rioja¹⁰, dieron los elementos a los miembros del Seminario para orientar sus investigaciones al estudio de la pintura barroca madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, representada fundamentalmente por Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco de Herrera el Mozo.

Cabe destacar que, así como se estudió la influencia de la pintura novohispana y española en la obra de Villalpando, también se retomó el conocido influjo que la obra de Pedro Pablo Rubens ejerció en la Nueva

⁷ Toussaint, *Op.cit.* 1965 [ed. de 1990] p. 121, il. Núm. 207.

⁸ Una reproducción de esta obra se puede apreciar en el libro motivo de este informe: Juana Gutiérrez Haces, et. al. *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo, 1997, p.40.

⁹ *Ibid.* p.42

¹⁰ Guillermo Tovar de Teresa. *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Católica*. México-Singapur, INVERMÉXICO Grupo Financiero, 1995, p.25.

España a través de copias de sus obras y de los grabados que circularon entre los artistas novohispanos. Asimismo, se estudió también el influjo ejercido por el flamenco en la pintura madrileña, misma que asimiló los logros de este artista, patentes sobre todo en el despliegue colorístico, rico en matices y efectos lumínicos, en la pincelada suelta y en ocasiones desenfadada, así como en las composiciones de gran fuerza, movimiento y dinamismo.

Con estos elementos los miembros del Seminario analizaron la producción artística de Villalpando y llegaron a la conclusión de que efectivamente las influencias madrileñas eran notables en el ámbito novohispano, no sólo por su apego a los modelos, sino también porque logró asimilar las enseñanzas transmitidas a través de los mismos adecuándolas a su propio estilo.

Conscientes de la importancia que estas hipótesis tenían para el estudio de la pintura novohispana en general y para el estudio de la obra de Villalpando en particular, los miembros del Seminario decidieron confirmar sus análisis y estudios con dos especialistas en pintura española del periodo barroco, particularmente la de la escuela sevillana y la madrileña.

Por ello se invitó a participar primero al doctor Enrique Valdivieso, catedrático de la Universidad de Sevilla y especialista en la pintura sevillana, particularmente en la obra de Juan de Valdés Leal. El doctor Valdivieso aceptó la invitación y en varias sesiones con los miembros del Seminario discutió las diferencias estilísticas presentes en las obras de ambos artistas, inclinándose a compartir una mayor presencia de la pintura de Madrid en la obra de Villalpando.

El segundo investigador invitado fue el doctor Jonathan Brown, catedrático del *Fine Arts Institute* de la Universidad de Nueva York, quien después de conocer por medio de fotografías que le fueron enviadas, la casi totalidad de las obras de Villalpando, aceptó venir a México para conocer *in situ* la obra del artista, particularmente la realizada para las grandes catedrales de México y Puebla, así como la localizada en los museos e iglesias de la Ciudad de México. Asimismo aceptó participar de las discusiones sobre la pintura madrileña y su influjo en los territorios de ultramar.

En las discusiones sostenidas con los miembros del Seminario, Jonathan Brown confirmó que la presencia de la escuela madrileña en la obra de Villalpando era indudable y expuso su admiración por la gran significación que este hecho representaba para los futuros estudios de pintura novohispana.

Fruto de las ideas surgidas a raíz de la visita del doctor Brown es la presentación del libro. En esta presentación aborda las coincidencias de la pintura novohispana con la producida en las provincias peninsulares y concretamente equipara a la Nueva España con Murcia. Asimismo, señala en la introducción que por sus logros artísticos la obra de Cristóbal de Villalpando merece ser considerada como uno de los grandes logros de la pintura española del periodo barroco.

2.1.3. CAPITULOS I, II, III Y IV

El siguiente apartado del libro se encuentra conformado por cuatro capítulos que abarcan las cuatro etapas estilísticas de la actividad realizada por Cristóbal de Villalpando.

Estos cuatro capítulos no están firmados por sus autores, ya que se consideró eran producto y resultado de las discusiones realizadas por los miembros del Seminario. A lo largo de estos cuatro capítulos se estructuró la biografía formal del artista, la cual fue sustentada con base en las noticias documentales que ilustran aspectos de la actividad profesional del artista o acontecimientos de su vida privada, como su matrimonio y nacimiento de sus hijos; el estudio de sus obras desde el punto de vista formal, tomando como referencia las catorce obras firmadas y fechadas que hasta el momento se conocen.

Lo anterior dió como resultado un estudio novedoso en tanto se utilizó formalmente la obra de Villalpando como fuente primaria de conocimiento, a diferencia de otros estudios de pintura virreinal en donde se analiza la obra de los pintores desde el punto de vista iconográfico o documental más que formal.

Es así, que a lo largo de estos capítulos los investigadores escribieron una biografía que conjuntó la evolución estilística con los pocos datos que sobre la vida privada y profesional del artista se conocen hasta el momento.

a) CAPÍTULO I. ca.1649-1714.

En este capítulo se aborda la vida y obra de Cristóbal de Villalpando tomando como punto de partida el año de 1669, fecha en la cual el artista se presentó en el Sagrario de la Catedral Metropolitana para iniciar sus trámites de matrimonio. Ahora bien, al no tener su partida de bautizo, con base en la fecha anterior se ha supuesto que su fecha de nacimiento pudo haber ocurrido hacia 1649, dado que para contraer matrimonio debió haber tenido 20 años aproximadamente.

A lo largo de las siguientes páginas del capítulo se consignan diversas noticias documentales en torno a su vida, particularmente las partidas de nacimiento de varios de sus hijos, todas ellas localizadas por el maestro Rogelio Ruiz Gomar y que en la mayoría de los casos, se publican por primera vez. Estas partidas no sólo sirven de referencia para conocer una

parte de la vida de Villalpando, sino que también revelan un aspecto muy interesante del medio social en el cual vivió el artista, ya que el hecho de que importantes pintores de la época aparezcan como padrinos de sus hijos, revelan la estrecha relación laboral y social que tuvieron los miembros de un mismo gremio.

Respecto a la vida profesional de Villalpando se estudia el contexto artístico en el cual se formó, señalando de manera somera la aportación que varios pintores como Sebastián López de Arteaga, Antonio Rodríguez, Juan Sánchez Salmerón, Pedro García Ferrer y Diego de Borgraf desempeñaron en la conformación de la pintura barroca en la Nueva España. Sin embargo, se pone especial énfasis en la figura de ciertos artistas como José Juárez y Pedro Ramírez, de cuyas obras Villalpando retomó ciertos modelos como las composiciones, manejo de la luz, los tipos físicos, etcétera, para incorporarlos a las suyas posteriormente. Se destaca también el papel de Baltasar de Echave Rioja, como posible maestro de Cristóbal de Villalpando, en cuyas obras de este periodo se aprecia el influjo del maestro a través de la construcción del espacio, el cuidadoso dibujo y las composiciones.

Asimismo, se mencionan las influencias europeas en el arte de Villalpando, en donde destaca la presencia de Rubens en obras como el Retablo Mayor del Templo de San Martín de Tours en Huaquechula, Puebla (obra fechada en 1675) y que constituye su primera obra fechada (Etapa I, Núm. Cat. 1.1 -1.16), o el *Apostolado* del Museo de Arte de Querétaro (Etapa I. Núm. Cat. 7.1 - 7.9).

No obstante, donde se pone especial énfasis y que además constituye una de las novedades del catálogo respecto a otros estudios sobre pintura colonial, es la influencia que la pintura de la escuela de Madrid ejerció en la obra de Villalpando y en otros pintores novohispanos contemporáneos a través de obras de Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Antolinez.

Es así, que en esta primera etapa se aprecian los inicios pictóricos del artista y en sus obras se percibe un gran apego a los modelos europeos, un cuidadoso dibujo, la utilización de elementos naturalistas y un sabio manejo de las luces y sombras, elementos que a fines de este periodo empezaron a modificarse de acuerdo con las nuevas influencias procedentes de Madrid y al tipo de obras encargadas a nuestro pintor.

b) CAPÍTULO II. 1680-1689.

El capítulo II abordó los años de 1680 a 1689, años que fueron considerados por los miembros del Seminario como los de mayor significación en la trayectoria artística de Villalpando; debido a que el acentuado claroscuro y el naturalismo de la etapa anterior dan paso a un estilo deslumbrante y personal, en donde los colores claros, la pincelada suelta y emborronada, así como la complejidad patente en las composiciones de sus obras, reflejaron a un artista consumado y plenamente seguro de su arte.

En esta etapa Villalpando no se limitó a ilustrar y a narrar escenas religiosas basadas en modelos iconográficos anteriores, sino que a través de su propio aprendizaje y asimilación de las fuentes novohispanas y peninsulares, reinterpretó esquemas y composiciones dotándolas de un espíritu innovador. Ejemplo de ello lo tenemos en las diversas obras en las cuales utiliza una figura central, generalmente estática que sirve como eje de la composición. En torno a este eje se agrupan los demás elementos, los cuales tienen un sentido más dinámico y rítmico, como se aprecia en obras como *La Virgen de la Escalera* del Templo de San Felipe Neri, *La Profesa* (Etapa II. Núm. Cat. 28), o *La Dolorosa* perteneciente a la colección del Museo Soumaya (Etapa II. Num. Cat. 24).

En este capítulo se destaca también el importante influjo ejercido en la obra de Villalpando por el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens. Aunque Rubens era conocido en la Nueva España a través de grabados y copias de sus obras, no fue sino en este periodo que empezó a ejercer una poderosa influencia en el arte de Villalpando.

Esta inclinación hacia el arte flamenco, fue detectada por los miembros del Seminario a través del aumento sustancial de obras en las cuales el novohispano hace uso de personajes de estirpe rubensiana, patentes en su monumentalidad y presencia física, así como lo que ha sido considerado como un factor decisivo en el agrupamiento de las obras en este periodo, es decir el manejo de la luz la cual no sólo incide en personajes y elementos decorativos, sino que se constituye en un elemento atmosférico que por sus efectos influye decididamente en las composiciones.

Ejemplos de ello lo tenemos en obras como *La Transfiguración* de 1683 en la Catedral de Puebla (Etapa II. Núm. Cat. 42), o *La Lactación de Santo Domingo* perteneciente al Templo de Santo Domingo de la Ciudad de México (Etapa II. Núm. Cat. 31).

La misma inspiración que lo llevó a reinterpretar a Rubens, lo conduciría a una libre interpretación de los modelos procedentes de la pintura madrileña presentes en la Nueva España a través de las obras de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda.

Particularmente el estilo de Rizi fue el más evidente en las obras de Villalpando, A través de efectos lumínicos cálidos y centelleantes, así como una pincelada que por su soltura y en ocasiones por su ligereza apenas esboza el contorno de las figuras. Aunque a través del estudio comparativo de las obras de ambos pintores se percibió que Villalpando -como notable testimonio de su aprendizaje local- y a diferencia del madrileño nunca perderá el dibujo por completo.

Por todas estas cualidades que hicieron de Villalpando un maestro consumado del estilo barroco, los miembros del Seminario consideraron que el Cabildo Catedralicio le encargó los cuatro lienzos monumentales que decoran la Sacristía de la Catedral de México considerada como su obra maestra (Etapa II. Núm. Cat. 45, 46, 47 y 48). Todo el excelente conjunto de los lienzos muestran la fuerza creativa del pintor y su asimilación de esquemas, modelos, color y composición, producto de un aprendizaje consumado.

CAPÍTULO III. 1680-1699.

El tercer capítulo abarca la vida y la obra de Cristóbal de Villalpando de 1690 a 1699, una década de gran actividad para el artista, producto de la fama alcanzada tras la realización de las grandes obras catedralicias de la década anterior. Es así que en esta década Villalpando obtiene varios encargos por parte de las órdenes religiosas, por ejemplo sabemos por noticias documentales que los franciscanos de la ciudad de Guatemala le encargaron la realización de una serie de cuarenta y nueve lienzos con escenas de la Vida de San Francisco (Etapa III. Núm. Cat. 75 - 75.14)¹¹.

¹¹ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario Martín del Río. 20 de septiembre de 1691. Vol. 3888. Fs. 415-416. Para una lectura de dicho documento véase: Luis Luján Muñoz. "La Pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala" en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*. T. LV. Enero a diciembre de 1981, Guatemala, Talleres Gráficos EDITA, 1982, pp. 99-137. En este artículo se publicó por primera vez el documento completo, no obstante, se puede consultar también: Luis Luján Muñoz. "Nueva Información sobre la pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala" en *Anales*. Vol.XV. Núm. 57. México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp.113-140, en donde el autor además de agregar algunos datos nuevos sobre la obra del artista, publicó nuevamente el documento ya mencionado.

Por su parte los jesuitas, a través del padre José Vidal encargaron la realización de un retablo dedicado al Santo *Ecce Homo* para la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México (Etapa III. Núm. Cat. 87). Por otro lado, el clero secular encargó obras de suma importancia como el retablo de *Santa Rosa de Lima* de la Catedral Metropolitana (Etapa III, Núm. Cat. 83 - 83.12) o el lienzo monumental titulado *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* para la sacristía de la Catedral de Guadalajara (Etapa III. Núm. Cat.81).

Pese a no tener el tono grandilocuente y fastuoso de las obras agrupadas en la década anterior, los miembros del seminario llegaron a la conclusión de que en todos estos encargos, Villalpando consigue obras de gran calidad pictórica como se percibe en las composiciones de las obras de Guatemala y Guadalajara, en donde se nota el continuo interés del artista por desarrollar el espacio a través de planos sucesivos y agrupación de personajes.

Respecto al colorido de las obras, Villalpando utilizó una gama de colores más suaves que en la década anterior. Otra de las características que se tomaron en consideración para agrupar las obras que correspondieron a este periodo fue el incremento de mano de obra del taller, lo cual se percibe en la gran cantidad de encargos.

Otro aspecto importante en la vida del artista radica en que en estos años volvió a ser reelegido para ocupar el cargo de veedor del gremio de pintura, lo cual le obligaba a examinar a los oficiales que deseaban abrir un taller propio.

Asimismo, y como parte también de sus actividades como veedor, el artista realizó supervisiones, una de las cuales se encuentra documentada para la Iglesia de San Bernardo de la ciudad de México, sólo que en este caso no supervisó el trabajo de la pintura, sino de las esculturas del retablo mayor. Este tipo de encargos gremiales nos revelan la capacidad que tenía el pintor para otras actividades artísticas, independientemente del respeto y reconocimiento que este tipo de actividades conferían a un artista.

También se sabe por noticias documentales que Villalpando participó en la vida pública del virreinato ya que aunado a su cargo de veedor del gremio de pintores también obtuvo los cargos de alférez y capitán dentro de

las milicias civiles, así como el cargo de diputado en la cofradía del gremio de pintores, lo cual nos habla también de un reconocimiento público a su labor¹².

CAPÍTULO IV. 1700-1714

Este capítulo aborda los últimos catorce años de la vida y obra de nuestro pintor, quien después de haber alcanzado fama y fortuna se abocó a la realización de encargos distintos a los efectuados en décadas anteriores, tanto en formatos como en factura.

Es así, que salvo el gran *Cuadro de Ánimas* de la parroquia de Santiago, Tuxpan (Etapa IV. Núm. Cat. 109), los demás lienzos de este periodo son en general de dimensiones menores; entre las que destacan sin lugar a dudas dos grandes encargos: el retablo de *Santa Rosa de Lima* del convento dominico de Azcapotzalco (Etapa IV. Núm. Cat. 103 - 103.20), y los veintidos lienzos con escenas de la *Vida de San Ignacio de Loyola* (Etapa IV. Núm. Cat. 112 -112.22), que realizó para el noviciado jesuita del colegio de San Francisco Javier en Tepetzotlán.

Al observar estas dos series, los investigadores notaron a un artista en plena madurez creativa pues pese a la utilización de grabados, Villalpando los transformó mediante la realización de composiciones de gran dinamismo y complejidad, como se puede apreciar en varios lienzos de la serie de Tepetzotlán, en donde si bien Rubens está presente a través de sus grabados, es un Rubens estudiado y reinterpretado por Villalpando, quien además del grabado tomó en cuenta el espacio en el cual estarían ubicadas las obras (el claustro mayor del colegio), de allí la modificación en la sucesión de los planos espaciales y la incorporación de nuevos elementos y personajes en aras de un mayor entendimiento de los sucesos que se relatan.

Caso similar es el retablo de Azcapotzalco en donde Villalpando conjuga diversos factores como pinturas luminosas frente a pinturas más claroscurostas, composiciones complejas frente a otras menos elaboradas, obras con distinto soporte (sobre lienzo y sobre tabla).

¹² Una relación detallada sobre la vida pública del pintor durante la última década del siglo XVIII, la encontramos en: Juana Gutiérrez Haces. *op. cit.* Capítulo III, pp. 89 - 109.

Sabemos por noticias documentales que en este periodo Villalpando elaboró obras vinculadas a los arcos triunfales para las entradas de los virreyes, en donde incorporó temas mitológicos¹³.

No obstante, la principal característica estilística por la cual se agruparon las obras que conforman este periodo, lo constituye la estilización cada vez mayor de los personajes y la complejidad del movimiento de los mismos en actitudes teatrales que los miembros del Seminario calificaron como "neomanieristas".

Otra característica de este periodo fue el uso de una gama de colores más brillantes con reflejos de luz que acentúan el carácter teatral de las composiciones, logrando con ello composiciones más efectivas.

¹³ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario José de Anaya y Bonillo. 24 de octubre de 1702. Vol.61. Fs. 431v - 432v.

2.1.4. CATÁLOGO RAZONADO

Parte fundamental de este libro lo constituye el *Catálogo Razonado*, en el cual se analizan en 73 fichas, las obras maestras de Cristóbal de Villalpando.

A diferencia de los cuatro capítulos anteriores, las fichas que componen el *Catálogo Razonado* si están firmadas, ya que fueron escritas de manera individual por los investigadores del Proyecto, sin embargo también se analizaron y discutieron con los demás del Seminario de Arte Virreinal. En el *Catálogo Razonado* se estudian los antecedentes históricos y artísticos de las pinturas de Villalpando, asimismo se analizan sus características formales, iconográficas e iconológicas mediante el análisis comparativo con otras obras y con la utilización de noticias bibliográficas y documentales.

Por otro lado, es necesario destacar que las 73 fichas no corresponden a 73 cuadros, pues hay fichas en las cuales se analizan series formadas por varias pinturas, a retablos o a obras murales. Huelga decir que el análisis de estas obras se hizo de manera conjunta, pues al haber sido concebidas de una manera unitaria por el artista o por los patronos que las encargaron, hubiera sido inadecuado abordarlas de una forma fragmentaria.

Ejemplos de estas características dentro de la Etapa III (1690-1699) y la Etapa IV (1700-1714) que fueron asignadas a mi por parte de los investigadores, son los siguientes:

Retablo de Santa Rosa de Lima de la Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago en Azcapotzalco, México D.F. el cual consta de veinte cuadros (Etapa IV. Núm. Cat. 103 - 103.20), o la serie de la *Vida de San Ignacio de Loyola* albergada en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán de la cual se conservan veintidos cuadros (Etapa IV. Núm. Cat.112 -112.22).

Sin embargo, dentro de estas series se escogieron algunas pinturas que debido a su importancia o particularidad pudiera ejemplificar el estilo desarrollado por el artista durante el periodo al cual pertenece la serie estudiada.

Asimismo, los investigadores consideraron conveniente agrupar en algunos casos varias obras con tema similar dentro de una misma ficha centrando su atención en aquella que fuera más significativa e interrelacionándola con las demás.

Por ejemplo se tomó como pintura central *La adoración de los pastores* (Etapa III. Núm. Cat. 117) de colección particular y se le vincula con las otras pinturas de tema análogo, en este caso concreto se le relaciona con las obras de las siguientes colecciones: Templo de San Martín de Tours (Etapa I. Núm. Cat. 1.3), Centro Cultural Isidro Fabela (Etapa I. Núm. Cat. 16.1), Museo Nacional del Virreinato (Etapa IV. Núm. Cat. 116.3) y Templo de Santo Domingo (Etapa II. Núm. Cat. 34.2).

Es así que al haber estructurado el *Catálogo Razonado* de esta manera se pudo estudiar un mayor número de obras del artista.

2.1.5 CATÁLOGO GENERAL

Uno de los trabajos más importantes de una investigación es sin lugar a dudas la etapa en la cual el historiador después de haber leído, recopilado y organizado la información relativa a su tema de estudio, inicia el proceso de revisión, análisis y confrontación de sus fuentes.

En el caso particular de este proyecto, este trabajo que estuvo a cargo de ambos asistentes consistió en la revisión minuciosa de todas las noticias consignadas en las fichas de trabajo, mediante una lectura crítica y selectiva la cual permitió una adecuada sistematización de la información.

Con base en lo anterior, se procuró redactar las fichas del *Catálogo General* que abarca, a diferencia del *Catálogo Razonado*, toda la obra encontrada hasta el momento de la edición del libro (incluso algunas obras consideradas como de su círculo) incluyendo la información que se consideró indispensable para explicar todos aquellos juicios que conformaran la fortuna crítica de las obras, procurando, en la medida de lo posible, que la información fuera útil para los especialistas y de interés para el público en general.

De esta manera, la elaboración del *Catálogo General* complementaría la información contenida en las otras partes del libro.

2.2 PROCESO PARA LA ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO GENERAL

2.2.1 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Parte muy importante de la investigación sobre la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, fue la consulta de bibliografía general y especializada en historia e historia del arte novohispano.

Para ello se realizó una revisión exhaustiva de aproximadamente 600 obras (libros, diccionarios, enciclopedias, boletines, etc.) de las cuales un 80% tenían referencias directas a obras de Cristóbal de Villalpando.

Cabe mencionar que debido a que el libro debía contener toda la información posible sobre las pinturas, se incluyeron en el mismo todas las referencias que los diversos autores consignaron en sus escritos, independientemente del tipo de información que fuera. De esta manera en las fichas del *Catálogo Razonado* y *Catálogo General* se remite al lector mediante citas bibliográficas abreviadas, a todos los autores que de una u otra manera proporcionan información sobre determinada pintura, desde simples menciones de tipo general hasta estudios más complejos.

Por ejemplo, una referencia bibliográfica de tipo general sería la siguiente:

Arte y mística del Barroco (1994) p.377

“[...] Son dignas de anotarse [...] una serie de la vida de San Francisco, hoy en el Museo de Arte Colonial de Antigua, Guatemala, una serie de la vida de San Ignacio de Loyola para el colegio jesuita de Tepotzotlán y una vista de la Plaza Mayor de México [...]”

En el caso de una referencia bibliográfica de tipo específico tenemos el siguiente ejemplo:

Manrique (1963) pp. 46, 47, 48, 49, 50, 63, lams. 8 (gral.), 9 (det.), 10 (det.).

(En esta obra el autor hace un estudio muy detallado del retablo de Santa Rosa de Lima del exconvento dominico de Azcapotzalco). (Etapa IV. Núm. Cat. 103 - 103.20).

Las referencias del *Catálogo General* al igual que las del *Catálogo Razonado* se consignan citando el primer apellido del autor, la fecha de la publicación y el número de página e ilustración (cuando aparece una sola ilustración no se especifica el carácter de la misma, pero si hay más de dos fotografías se especifica si es general o un detalle).

Por ejemplo, al remitir al lector a la información que Francisco de la Maza proporciona acerca de la obra *Decapitación de una santa* (Etapa IV, Núm. Cat. 123.3) se hace de la siguiente manera:

Maza (1964) pp. 215, 216, 221 (Fot.)

En la medida de lo posible, siempre se procuró consultar las ediciones originales (ya que esto permite contextualizar la información consignada por los autores), sin embargo cuando se utilizaron otras ediciones se consignó la fecha de la primera edición entre paréntesis y posteriormente se especificó la fecha de la edición empleada mediante el uso de corchetes. Por ejemplo, al remitir al lector a la información brindada por fray Luis L. Palacios sobre la pintura *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* (Etapa III, No. Cat. 81) se hace de acuerdo con el siguiente esquema:

Palacios (1904) [ed. 1948] p. 50, fot. s.n.p.

Cabe mencionar que este criterio se basa en las normas generales para citar a pie de página pues cuando un dato no está registrado en el libro consultado se anota entre corchetes¹⁴, como se ha hecho en el ejemplo anterior en que la edición está entre corchetes al igual que la sigla s.n.p. (sin número de página) refiriéndose a la fotografía. En el caso de que un autor tenga varios títulos publicados en un mismo año, se diferencian los distintos títulos agregando una letra minúscula al año de la edición tal como se hace al remitir a Manuel Toussaint, para consultar la información que el autor brinda sobre la obra *La Sagrada Familia* (Etapa IV, Núm. Cat. 107.4)

Toussaint (1948 b) [ed. 1990] p. 122.

En el caso concreto de Toussaint, en 1948 publicó estas dos obras:

Toussaint, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, México, Comisión Diocesana de Arte Sacro, 1948.

Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México, UNAM, 1948

¹⁴ Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*, México, Mc Graw Hill, 1985, p. 60.

Por tal motivo el primer título se consigna Toussaint (1948a) y el segundo Toussaint (1948 b).

Respecto a la bibliografía utilizada para la elaboración del *Catálogo General y Catálogo Razonado*, al final del libro está la relación de todos los títulos consultados. En dicha relación se consignan los libros con todos sus datos completos: autor, título, lugar de la edición, editorial, año de la publicación, número de páginas, ilustraciones y colección.

Como sabemos en, toda investigación la bibliografía original es producto de la selección de un número de títulos que se consideran básicos, para iniciar el estudio del tema seleccionado y dicho número va incrementándose de acuerdo con la extensión o requerimientos de la investigación.

Este fue el caso del Catálogo General del libro *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, ya que a partir de una bibliografía básica de aproximadamente diez títulos proporcionada por los investigadores del proyecto al inicio de la investigación, los dos asistentes asignados (Ligia Fernández y Oscar Flores) iniciamos la consulta de la bibliografía básica y posteriormente revisamos los ficheros e índices de las diversas bibliotecas para de esa manera poder identificar todos aquellos libros sobre historia novohispana y sobre arte barroco en México y Europa (especialmente en España), que pudieran proporcionar información directa o indirecta sobre Cristóbal de Villalpando.

Finalmente hay que mencionar que para la revisión bibliográfica se consultaron las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca Nacional.
- Biblioteca Justino Fernández. Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM.
- Biblioteca Rafael García Granados. Instituto de Investigaciones Históricas /UNAM.
- Biblioteca Central / UNAM.
- Biblioteca Samuel Ramos. Facultad de Filosofía y Letras / UNAM.
- Biblioteca del Archivo General de la Nación de la Ciudad de México.
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas. El Colegio de México.
- Biblioteca Dr. Eusebio Dávalos Hurtado. Museo Nacional de Antropología e Historia.
- Biblioteca del Museo Nacional de Historia.
- Biblioteca del Museo Franz Mayer.

- Biblioteca del Centro Cultural / Arte Contemporáneo.
- Biblioteca de Fomento Cultural Banamex, A.C.
- Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana.
- Biblioteca del Centro de Estudios sobre Historia de México (Condumex).
- Biblioteca de la Escuela de Restauración Manuel Castillo Negrete / INAH.
- Oficina de Turismo del Estado de Puebla.

En términos generales se puede decir que la consulta de bibliografía en estas bibliotecas no ofreció ningún problema dado su carácter público. Las limitaciones consistieron básicamente en la ausencia de un gran número de libros indispensables para la investigación. Situación que tuvo como consecuencia que el tiempo empleado en la revisión bibliográfica fuera mayor al tener que buscar en unas bibliotecas lo que no se encontraba en otras. Incluso muchos títulos -especialmente los de reciente publicación- al no poder localizarse en los acervos de las bibliotecas tuvieron que consultarse en las siguientes librerías:

- Librería Gandhi
- Librería El Parnaso
- Librería del Sótano
- Librería Madero
- Librería del Palacio de Bellas de Artes
- Librería del Centro de Cultura Casa Lamm
- Librería del Pórtico de la Ciudad de México
- Sanborns

2.2.2 REVISIÓN ARCHIVÍSTICA

Como ya se ha mencionado anteriormente, el objetivo principal del proyecto, fue el rescate y la difusión de la vida y obra de Cristóbal de Villalpando. Por ello, una de las actividades más importantes de la primera fase del proyecto, fue la investigación documental realizada durante dos años en diversos archivos históricos de la ciudad de México.

La razón por la cual se realizó este tipo de trabajo fue el interés de los investigadores en localizar noticias documentales inéditas que proporcionaran mayores elementos para conocer y comprender mejor la vida y obra de Villalpando.

Cabe señalar que las referencias documentales sobre el pintor incluidas en publicación anteriores eran mínimas, y por lo tanto muchos aspectos de la vida privada y profesional del artista eran desconocidos o se tenía un conocimiento parcial de los mismos. A esta circunstancia se agregaba un problema más; la ausencia casi total de fechas en las pinturas del artista (hay que recordar que solamente 14 pinturas de un total de 260 están firmadas).

Por lo anterior, la investigación archivística era fundamental para poder tener mayores elementos para el estudio de la vida y obra de Cristóbal de Villalpando. Para iniciar esta tarea fue necesaria la participación de los investigadores, quienes delimitaron el periodo a investigar y nos orientaron en aspectos prácticos para la búsqueda (abreviaturas empleadas en los documentos coloniales, estructura de los mismos, etcétera).

El periodo en el cual se centró la búsqueda de noticias documentales sobre Cristóbal de Villalpando fue de 1670 a 1714 (fechas referentes a la primera obra fechada por el artista y el año de su muerte).

Respecto a la metodología empleada en la investigación documental, ésta estuvo condicionada al tipo de archivo consultado, ya que cada uno de ellos tiene sus propias particularidades (características del acervo, horarios, servicios al público, etcétera.). Por tal motivo al iniciar la reseña del trabajo efectuado en cada archivo consultado, mencionaré brevemente las características de la institución, tipo de acervo, metodología empleada y una relación de los documentos más significativos localizados durante el proceso.

Asimismo es necesario señalar que si bien la investigación en archivos se enfocó principalmente a la localización de documentos inéditos (lo cual se hizo en la primera fase de la investigación), también se procedió a la revisión

paleográfica y transcripción de los documentos publicados con anterioridad. Con relación a este punto, debo mencionar que el criterio utilizado en el cotejo y transcripción de los documentos, fue hacerlo de forma literal respetando la ortografía de la época

Cabe señalar que la consulta directa de este tipo de documentos fue necesaria por varias razones tanto de tipo práctico como académico. En otras palabras, la consulta de las fuentes documentales de una forma directa es indispensable en la labor de todo historiador, tanto si los documentos que se quieren utilizar han sido publicados de una forma fragmentaria (como era el caso de los documentos relativos a Cristóbal de Villalpando), como si se han citado como mera referencia.

Del mismo modo, sabemos que hay ocasiones en que hay errores involuntarios de lectura por parte de los estudiosos que utilizaron previamente los documentos, razón por la cual el cotejo del documento por parte del investigador (en este caso por los asistentes) es fundamental a fin de evitar en la medida de lo posible, cualquier error en el manejo de la información.

Cabe mencionar que pese a la intensa búsqueda, desafortunadamente no se localizó ningún documento nuevo sobre Cristóbal de Villalpando. No obstante, se encontraron documentos muy interesantes sobre cuestiones artísticas e históricas de la época del pintor, mismos que me permitieron contextualizar de una manera más amplia, su producción artística.

Asimismo, se puso especial atención en aquellos documentos en donde aparecían los nombres de personas cuyo apellido era Villalpando, con el objetivo de encontrar posibles vínculos de parentesco entre dichas personas y nuestro pintor.

Ahora bien, la experiencia de trabajar directamente con fuentes históricas de primera mano, me brindó la oportunidad de acercarme a un periodo histórico desde diversos puntos de vista dada la gran cantidad y diversidad de los documentos contenidos en cada legajo, lo cual fue muy enriquecedor dados mis intereses profesionales en este periodo de nuestra historia.

Considerando el periodo de investigación que me fue asignado por parte de los investigadores (Etapa III 1690-1699 y Etapa IV 1714), consulté los siguientes archivos:

- Archivo General de la Nación de la Ciudad de México.
- Archivo General de Notarías de la Ciudad de México.
- Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio. Ciudad de México.
- Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM. (Fondo Abelardo Carrillo y Gariel).
- Archivo de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural / CONACULTA.
- Archivo de la Dirección general de Sitios y Monumentos Históricos / INAH.

Por último mencionare que los brevetes de los documentos que se incluyen en el apéndice documental de este informe. se hicieron con base en el criterio utilizado en los *Catálogos de Documentos de Arte* publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. CIUDAD DE MÉXICO

Este archivo es una institución pública dependiente de la Secretaría de Gobernación, en donde se ofrece servicio a todo investigador interesado en consultar su acervo. Un requisito indispensable es presentar una credencial de una institución de estudios superiores o de investigación. El horario de servicio es de 8:30 a 16:00 hrs. de lunes a viernes, asimismo se cuenta con servicio de fotocopias, fotografías, microfilm, etc.

A diferencia de la investigación realizada en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, la consulta en el Archivo General de la Nación estuvo limitada básicamente al cotejo de documentos relativos a Cristóbal de Villalpando, los cuales habían sido publicados con anterioridad, motivo por el cual el tiempo de trabajo en este archivo fue breve.

Los documentos cotejados en el Archivo General de la Nación son los siguientes:

- Recibo de pago firmado por Cristóbal de Villalpando por obras realizadas en el Convento de Santo Domingo de la Ciudad de México en 1706. Dichas obras fueron las siguientes: "Pintura de la bóveda que se pintó en obsequio de Snta (sic)" por la cual recibió un pago de doscientos pesos, y "...un tablero nuevo y retoque y refresco de los demás y lienzos grandes de la Capilla que se limpiaron..." con un pago de ciento sesenta y dos pesos y cuatro tomines.
- Recibo de pago a Cristóbal de Villalpando por obras realizadas en el Covento de Santo Domingo de la Ciudad de México en el año de 1706. Dichas obras son las siguientes: "Bóveda de el Altar de la Capilla de Nuestra Señora (doscientos pesos) y el "...Renuevo de los lienzos del retablo, y uno nuevo que se hizo" (ciento sesenta y dos pesos y cuatro reales...").

Ambos documentos tienen la siguiente clasificación:

Archivo General de la Nación. *Bienes Nacionales*. 1706, Legajo 536, exp. 8.

Cabe mencionar que estos recibos fueron localizados por el doctor Heinrich Berlin y dados a conocer en la siguiente publicación:

Berlin, Heinrich, *Kirche und kaeoster von Santo Domingo in der Stadt Mexico*. Uppsala, Almquist & Wiksell, 1974, Traducción y mecanografía de Sandra

Montaño de Foncerrada. Archivo del Convento de Santo Domingo de Querétaro, Qro. p. 55.

- Recibo de pago fechado en 1709 y firmado por Cristóbal de Villalpando por la realización de “...seis frontales que pintó de primavera en lienzo ..” para el Convento de la Concepción de la Ciudad de México. En dicho recibo el pintor afirma haber recibido un pago de “...ciento veinte pesos de oro común en reales...”

Archivo General de la Nación. *Templos y Conventos*. Caja 13, vol. 74, foja 493, año de 1709.

Este documento fue dado a conocer por José Luis López Reyes en la siguiente publicación:

López Reyes, José Luis. *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México, 9. Ramo Templos y Conventos. Segunda parte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 26.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARÍAS. CIUDAD DE MÉXICO

Al igual que el Archivo General de la Nación, el Archivo General de Notarías es una Institución de carácter público aunque en este caso, depende el Gobierno del Distrito Federal. Tiene un horario de servicio de 8.30 a 13:45 hrs. de lunes a viernes. Esta abierto a todo público interesado en el horario de servicio del propio archivo.

La consulta del acervo está abierta a todo investigador, los únicos requisitos son una carta de presentación de la institución a la que pertenece el investigador, en donde se expliquen las características del proyecto de investigación y su finalidad. La carta debe dirigirse al director del Archivo Histórico; otros requisitos indispensables para la consulta es el uso de cubre boca y guantes.

Se puede consultar todo el acervo del Archivo Histórico, sólo se restringe la consulta a ciertos legajos que por sus condiciones físicas como quemaduras, rasgaduras, ataque biológico y humedad, no es recomendable su manejo por parte del público usuario.

Otro factor que influye en el proceso de trabajo de las investigaciones que requieren consultar este archivo, es la ausencia de servicio de fotocopias, microfilm y fotografías lo cual limita la lectura del documento a las instalaciones del archivo.

Antes de continuar, es necesario mencionar que la consulta en este archivo se vió afectada por el traslado del acervo de un área a otra dentro del mismo edificio proceso que duró tres meses aproximadamente.

La consulta del Archivo General de Notarías, se debió al deseo de los investigadores, quienes consideraron que dada la riqueza documental del acervo el cual conserva contratos, cartas de dote, inventarios, querellas y avalúos, era fundamental la revisión de aquellos notarios contemporáneos a Cristóbal de Villalpando.

La estrategia seguida en la consulta de documentos de este archivo, consistió en la revisión de los *Catálogos de Documentos de Arte. Archivo General de Notarías*. Publicados por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dichos catálogos constituyen una guía fundamental para la consulta de este archivo. Al consultarlos, se buscó primeramente toda referencia a Cristóbal de Villalpando para, de esta manera poder cotejar el documento original en el archivo.

Posteriormente se puso atención en todos los notarios revisados por los autores de estos catálogos y así centrar nuestra atención en aquellos que no habían sido revisados sistemáticamente por dichos autores. De esta manera, los dos asistentes del proyecto, nos abocamos a consultar el acervo del archivo, consignando toda noticia que consideramos significativa, tanto de aspectos relacionados con la historia, como con la historia del arte.

A continuación señalo los notarios que consulté en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México.

- Juan de Cartagena Valdivia
Notaría 113
Vol. 740. Años 1693-1696

- Pedro del Castillo Grimaldos
Notaría 114
Vol.752. Años 1690-1691
Vol.753. Años 1692-1694

- Juan Aunzibay Anaya
Notaría 14
Vol. 93. Años 1696-1701

- Antonio de Anaya
Notaría 9
Vol. 30. Años 1694-1697
Vol. 31. Años 1698-1707
Vol. 32. Años 1708-1712

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA FRANCISCANA DEL SANTO EVANGELIO. CIUDAD DE MÉXICO

Este archivo es privado, por lo que la consulta al público está restringida, sin embargo se puede consultar el acervo mediante un permiso especial otorgado por el encargado del archivo. El horario de consulta es de 9:00 a 14:00 y de 16:00 a 19:00 hrs. aunque este horario se puede modificar dependiendo de las actividades de la Orden.

La creación de este archivo se debe al interés de fray Guillermo Rodríguez (O.F.M.) por rescatar todos aquellos documentos y libros

históricos que se encontraban dispersos en los conventos de la Orden, o en iglesias que pertenecieron algún tiempo a la Provincia del Santo Evangelio.

Por este motivo, toda la documentación resguardada en este archivo no esta catalogada, únicamente está ordenada en cajas, en donde están anotados los datos del convento de procedencia. En una segunda etapa, se pretende catalogar el acervo y ubicarlo en un lugar adecuado para su conservación y difusión.

Debido a esta razón, la consulta del acervo no se pudo hacer de una forma sistemática (considerando las fechas probables en que Cristóbal de Villalpando desarrolló su labor artística), por ello, al no poder seguir un criterio cronológico durante la investigación en este archivo, se tomaron en cuenta aquellos conventos que debido a su importancia o a su ubicación geográfica, pudieran tener noticias referentes al artista.

La importancia de haber consultado este archivo, radica en que es un acervo no muy conocido por parte del público general y especializado, razón por la cual fue de sumo interés para todos los miembros del Seminario, el poder consultar la documentación de este importante acervo. Respecto a la consulta de este archivo, se puso especial interés en revisar legajos de los siglos XIX y XX con la finalidad de encontrar posibles inventarios que pudieran proporcionar nuevas noticias referentes a obras del artista.

Afortunadamente se pudo localizar información inédita con referencia a este punto, ya que se encontró una noticia que mencionaba la existencia de tres obras de Villalpando en la antesacristía del convento de San Francisco de la ciudad de México. Dichas obras se registran como "Tres cuadros grandes pintados por Villalpando, uno representa la escena de Abraham, otro la cara de la virgen y el último la Degollación de los Santos Inocentes"¹⁵.

¹⁵ Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio. Convento de San Francisco de México. "Inventario de los objetos que había en la Yglesia principal y capillas, recibidos por el comisionado del Gobierno y entregados a los comisionados del Ylustrísimo Señor Arzobispo. 15 de septiembre de 1856".

Caja 13. s/n/v, y s/n/f.

ARCHIVO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS / UNAM.

El Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, posee un acervo documental que tiene su origen en las donaciones realizadas por investigadores y coleccionistas particulares. Esta abierto a todo público interesado en el horario de servicio del propio Instituto.

La consulta de este archivo se debió a la necesidad de localizar un mayor número de obras de Cristóbal de Villalpando. Por tal motivo se consultó la colección "Abelardo Carrillo y Gariel" debido a que el hijo de este estudioso del arte virreinal donó sus papeles personales en los cuales se puede encontrar una gran cantidad de información sobre el arte de este periodo.

Para consultar dicho acervo me base en el *Catálogo de Documentos de Arte en el Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas*¹⁶.

Por último debo mencionar que hubo archivos que desafortunadamente no se pudieron consultar debido a que las autoridades correspondientes no dieron la autorización. Estos archivos son los siguientes:

- Archivo Histórico. Colegio de la Paz. Vizcaínas.
- Archivo Histórico. Templo de San Bernardino de Siena.
- Archivo Histórico. Parroquia de la Santa Veracruz.
- Archivo Histórico. Parroquia de Santa Catarina Mártir.

¹⁶ Mina Ramírez Montes. *Catálogos de documentos de arte en el Instituto de Investigaciones Estéticas. 11, Colección Abelardo Carrillo y Gariel.* México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

2.2.3 LOCALIZACIÓN DE OBRAS

Como se ha señalado ya en capítulos anteriores, uno de los objetivos principales del proyecto, fue la realización de un catálogo razonado que incluyera todas aquellas obras que pudieran haber sido realizadas por Cristóbal de Villalpando, tanto firmadas como atribuidas.

La realización de este trabajo fue fundamental, pues como se ha mencionado reiteradamente a lo largo de este informe, al carecer de medios tales como documentos o pinturas fechadas que pudieran proporcionar mayores elementos en el estudio del pintor, se consideró a la obra de arte como la principal fuente de conocimiento. De esta forma a través del análisis de las características formales de todas las obras conocidas del artista, se procedería a realizar un estudio sistemático que permitiera conocer la evolución estilística del pintor.

El trabajo de localización de obra de Cristóbal de Villalpando fue realizado por los investigadores del proyecto, los asistentes de investigación, así como por la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex, la licenciada Leticia Gámez, asimismo se contó con la ayuda de un gran número de personas que brindaron su apoyo en este trabajo.

Cabe mencionar que el proceso de localización de obras se inició en mayo de 1994 y concluyó en octubre de 1997 (sin embargo de manera informal todavía continuamos recopilando información de obras localizadas posteriormente a la exposición y a la edición del libro, con el fin de mantener actualizado en la medida de lo posible el inventario de obras del artista).

A continuación se señalan los pasos y el método empleado para la realización de este trabajo:

a) Revisión bibliográfica.

Para la localización de obras del artista se retomaron procedimientos utilizados previamente, siendo este el caso de la revisión bibliográfica y documental de obras y documentos relacionados con el periodo, pues además de proporcionar datos biográficos del artista o características de sus obras, fue fundamental en el proceso de localización de sus pinturas. Por tanto, haré una breve reseña de la manera en que la revisión bibliográfica y archivística fue utilizada para la localización de obras del pintor.

Es así, que el libro que Francisco de la Maza publicó en 1964 ¹⁷, fue fundamental para este trabajo, ya que en este libro el autor realizó no sólo el primer inventario de obras del artista, sino que también se puede considerar que es el primer estudio sistemático sobre el mismo. De tal forma que la consulta de este libro fue el punto de partida tanto en la identificación como en la localización de obras.

Con base en lo anterior y en la consulta de otros cinco libros que constituyeron la bibliografía mínima inicial para la investigación, los miembros del Seminario reunieron un número de aproximadamente 120 obras las cuales fueron el *corpus* con el que se inició la investigación.

Posteriormente, los dos asistentes del Seminario, retomamos este material con el objetivo de buscar mayor información de las obras y proceder a la búsqueda de otras que no hubieran sido consignadas por De la Maza y que hubieran sido publicadas posteriormente a 1964.

Es así, que se consultaron todos los libros y artículos mencionados en la bibliografía, consignando cualquier dato referente a obras conocidas y desconocidas por los investigadores, sistematizando posteriormente dicha información.

Paralelamente a esta revisión, se inició un inventario de todas aquellas pinturas mencionadas por los autores a fin de mostrárselas a los investigadores y analizarlas en las reuniones del Seminario.

Cabe destacar que este trabajo fue complicado pues al abordar el estudio de la obra del artista, generalmente los autores hacían una relación de obras de Villalpando de las cuales en muchos de los casos la información de las mismas era superficial o confusa aunado al hecho de que en la mayoría de los casos no se incluían reproducciones. Otro problema en la localización de obras fue la multiplicidad de títulos dados a una misma pintura, lo cual ocasionó problemas en la identificación de las misma.

b) Revisión archivística

Este proceso al igual que el anterior se realizó de manera paralela a otras actividades y consistió básicamente en la búsqueda de documentos históricos

¹⁷ Maza. *Op.cit.*

que pudieran proporcionar noticias referentes a obras realizadas por Villalpando y su localización, de que éstas se conservaran hasta nuestros días o que por diversas causas hubieran desaparecido.

En otras palabras, la incorporación de obras ya desaparecidas dentro del catálogo, pero cuya existencia estaba documentada, enriquecería sin duda el *Catálogo Razonado* y proporcionaría mayores elementos para el estudio de la obra del artista.

Ejemplo de una obra documentada que por fechas corresponderían a la Etapa III y Etapa IV y que se pudieron relacionar con obras cuyo lugar o coleccionista original se había modificado lo tenemos en la obra *Cristo en el aposentillo* (Etapa III. Núm. Cat. 87). En efecto, la procedencia de esta obra, que en el medio académico se le identificaba como *Cristo atado a la columna*¹⁸, era desconocida y sólo a través de diversas noticias bibliográficas y documentales localizadas a lo largo de esta investigación, se tuvieron elementos para poder relacionarla con una obra realizada por el artista hacia 1696.

En efecto, en una reunión del Seminario se comentó que el doctor Antonio Rubial había localizado una noticia bibliográfica sobre Cristóbal de Villalpando, en donde el Padre Juan Antonio de Oviedo (quien escribió una biografía del Padre Joseph Vidal), mencionaba que debido a la gran devoción que el Padre Vidal tenía al Santo *Ecce Homo*, se había encargado a Cristóbal de Villalpando la realización de las pinturas de un retablo con escenas de la Pasión para la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México¹⁹. Posteriormente el maestro Rogelio Ruiz Gomar localizó en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, un sermón escrito por el bachiller Juan de Miranda²⁰, en donde se describen y explican “los Pasos de la Pasión que están en el altar del Santo *Ecce Homo...*” del templo ya mencionado. Al leer la descripción de las obras, el maestro. Ruiz Gomar notó la coincidencia del relato con la pintura ya mencionada.

¹⁸ María José Esparza. “Cristo atado a la columna” en *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint, 1890-1990*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, pp. 46-47.

¹⁹ Juan Antonio de Oviedo. *Vida exemplar y apostólicos misterios y heroicas virtudes del venerable Padre Joseph Vidal*. México, Imprenta del Colegio de San Ildelfonso, 1752, libro 3, cap. 5, p. 242.

²⁰ Juan de Miranda. *Expiaciones de los Passos de la Pasión que estan en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de esta ciudad*. México, Imprenta de doña María de Benavídes, 1697, pp.26-27.

Paralelamente a este descubrimiento, localicé un documento en el cual se consignaba que a instancias del Padre Vidal, se haría un retablo dedicado al *Ecce Homo* en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Dicho retablo sería realizado por Gregorio Godoy, oficial de ensamblador y estaría situado junto al retablo de los Dolores (que había realizado previamente el pintor Juan Correa)²¹.

Pese a que en dicho contrato no se consigna el nombre de nuestro artista, los miembros del Seminario confrontaron las tres noticias y las compararon con la obra del licenciado Pérez Escamilla, llegando a la conclusión de que probablemente esta obra había formado parte de este retablo.

Cabe destacar que desafortunadamente por cuestiones editoriales, en el libro no se pudo incluir un apéndice documental en donde se consignara este tipo de noticias. No obstante, dada la gran importancia que estas obras aportan para profundizar en el estudio de la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, los investigadores las retomaron en los estudios biográficos que conforman la primera parte del libro. Por mi parte considero importante incluirlas en este informe, para proporcionar una visión totalizadora de la producción pictórica del artista.

Obras documentadas cuyo emplazamiento original fue modificado, pero que se pueden relacionar con certeza con las mencionadas en los documentos son:

Serie de la *Vida de San Francisco*. (1691).

Convento de San Francisco, Antigua Guatemala (actualmente se conservan 14 de los 49 lienzos de los que de acuerdo con el contrato se componía la serie. Las obras se albergan en el Museo de Arte Colonial de la ciudad de la Antigua Guatemala y en el Museo fray Francisco Vázquez de la ciudad de Guatemala). El documento fue dado a conocer en forma fragmentaria por Francisco de la Maza en 1964 ²², y posteriormente publicado por Luis Luján Muñoz en 1982 ²³. A continuación se mencionan dichas obras.

- *Bautizo de San Francisco*. (Etapa III. Núm. Cat. 75.1).

²¹ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario Baltasar Morante, 12 de enero de 1678, fs. 15v. -18r. Este documento fue publicado en: Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos. T. III*. México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 40-50.

²² *Op. cit.* 1964, p.143.

²³ *vid.* nota 11

- *San Francisco se despoja de sus vestiduras.* (Etapa III. Núm. Cat. 75.2).
- *Carro de Fuego.* (Etapa III. Núm. Cat. 75.3).
- *San Francisco y la tempestad.* (Etapa III. Núm. Cat.75.4).
- *La conversión de los dos ladrones.* (Etapa III. Núm. Cat. 75.5).
- *La confesión general.* (Etapa III. Núm. Cat. 75.6).
- *Sueño del papa Gregorio IX.* (Etapa III. Núm. Cat.75.7).
- *El capítulo de las esteras.* (Etapa III. Núm. Cat.78.8).
- *Jubileo de la porciúncula.* (Etapa III. Núm. Cat.78.9).
- *Regreso de San Francisco del Monte Alverna.* (Etapa III. Núm. Cat.78.10).
- *Cena eucarística de San Francisco.* (Etapa III. Núm. Cat.78.11).
- *Muerte de San Francisco.* (Etapa III. Núm. Cat.78.12).
- *Visión del Apocalipsis.* (Etapa III. Núm. Cat.78.13).
- *Visión de los candelabros.* (Etapa III. Núm. Cat.78.14).

Las obras documentadas cuyas fechas de realización fueron entre los años de 1690 y 1714 y que no se pudieron relacionar con ninguna obra conservada hasta nuestros días son las siguientes:

- Retablo de Nuestra Señora del Encino. (1692).
Iglesia del convento de San Bernardo.
Ciudad de México.²⁴
- Retablo de la Virgen de la Concepción. (1694).
Iglesia de San Francisco.
Querétaro, Qro.²⁵

Respecto a dicha obra, no se sabe a ciencia cierta si se efectuó o no y si lo realizó Villalpando, ya que el contrato menciona que las pinturas de dicho retablo debían ser de mano de Juan Correa o de Cristóbal de Villalpando.

- Retablo Mayor (1692).
Iglesia del Convento de San Agustín.
Ciudad de México²⁶.

²⁴ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario Martín del Río. 27 de septiembre de 1692. Vol. 3889. Fs. 521-523.

²⁵ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario Martín del Río. 12 de mayo de 1694. Vol. 3891. Fs.373-375.

²⁶ Noticia consignada en: Eduardo Báez Macías, "El Convento de San Agustín de la Ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la Iglesia" en *Anales*, Núm. 63, pp. 35-55, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.

- Escultura de Santo *Ecce Homo* (1701).
Oratorio de San Felipe Neri.
Ciudad de México.²⁷
- Arco triunfal para la entrada del virrey duque de Alburquerque (1702).
Ciudad de México.²⁸
- Obras no identificadas (1706). “[...] Pintura de la bóveda, un tablero nuevo [...] retoque y refresco de los demás y lienzos grandes de la capilla que se limpiaron y se mudo el Santo Domingo [...]”.
Iglesia del convento de Santo Domingo.
Ciudad de México.²⁹
- Frontales de primavera (1709).
Convento de la Concepción.
Ciudad de México.³⁰
- Serie de la Pasión (1710).
Convento de San Francisco.
Ciudad de México.³¹
- Purísima Concepción (1713).
Obra documentada en la colección de la Antigua Academia de San Carlos.
Ciudad de México.³²

Cabe mencionar que además de los archivos históricos también se consultaron otro tipo de instituciones tales como la Subdirección de Sitios y

²⁷ Noticia consignada en: Efraín Castro Morales, “Una escultura de Cristóbal de Villalpando” en *Monumentos Históricas*. Núm. 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pp.9-14.

²⁸ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Notario José de Anaya y Bonillo. 24 de octubre de 1702. Vol. 61. Fs. 431 v - 432 v.

²⁹ Archivo General de la Nación. *Bienes Nacionales*. 1706. Legajo 536. Exp.8.

³⁰ Archivo General de la Nación. *Templos y Conventos* 2a. serie. 1709. Caja 13. Vol.74. F. 493.

³¹ Respecto a esta serie que fue consignada por Couto, se incluye en este apartado debido a que la serie estaba fechada, a diferencia de otras pinturas que no lo estaban, y que han sido consignadas en libros y en documentos. Vid. José Bernardo Couto. *Diálogo de la Historia de la Pintura en México*. Estudio Introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar. México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1995, p. 75.

³² Noticia consignada por Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Academia de San Carlos. Cuarta Parte. 1863-1907*. V. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXV), p. 268.

Monumentos del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional Para la Cultura y las artes, organismo que tiene entre otras funciones, la realización de un inventario de los bienes culturales muebles e inmuebles de propiedad federal.

La consulta de este inventario -misma que fue realizada durante la primera fase de la investigación- fue de gran utilidad para la investigación ya que al estar organizada la información por medio de un sistema computarizado, el usuario tiene diversas opciones para buscar la información deseada. Es así que revisando este inventario se pudo confirmar la existencia de varias obras consignadas bibliográficamente, y también se encontraron otras pinturas que no eran conocidas en el medio académico.

Las obras pertenecientes a la Etapa III y Etapa IV que no habían sido publicadas por los especialistas en arte virreinal y que se localizaron consultando este archivo fueron:

- *La Preciosa Sangre de Cristo con la Virgen, Santos y Ánimas.* (Etapa III. Núm. Cat. 89).
- *La Sagrada Familia.* (Etapa IV. Núm. Cat. 108).

Por último hay que mencionar que la limitante de este acervo es que solamente está inventariado de una forma parcial el patrimonio cultural mueble de los siguientes estados: Aguascalientes, Baja California Sur, Campeche, Chihuahua, Coahuila, Colima, Distrito Federal, Durango, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tlaxcala y Zacatecas.

Otra institución cuyos acervos consultados fueron de gran utilidad para la localización de obras, fue la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En esta Coordinación se consultó el acervo fotográfico y el archivo documental, encontrándose noticias importantes sobre la restauración de diversas obras de arte de Cristóbal de Villalpando y de otros artistas novohispanos.

Para los objetivos de este trabajo, fue de gran importancia la localización de dos obras que no habían sido consignadas por ningún especialista y que por cualidades estéticas fueron de gran importancia para la investigación. Dichas obras son las siguientes:

- *San Cayetano*. (Etapa IV. Núm. Cat.97).
Museo Casa del Teniente del Rey.
Campeche. Camp.
- *San Luis Rey de Francia*. (Etapa IV. Núm. Cat. 114).
Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C.
Ciudad de México.

Respecto a la localización de obras documentadas tanto en libros como en documentos de archivo que no están fechadas, serán abordadas en el capítulo 2.5.3 “Revisión y confrontación de textos bibliográficos.”

c) **Visitas a museos e iglesias en la Ciudad de México y en otros estados de la República.**

La localización de obras en museos, iglesias y otro tipo de instituciones, se realizó con base en la identificación previa de obras reproducidas o consignadas en la bibliografía consultada. Este proceso consistió en verificar físicamente la existencia de estas pinturas. Este trabajo se hizo en varias etapas y en la mayoría de los casos fue realizada por los investigadores en varios viajes realizados en México y en el extranjero, por lo que los dos asistentes sólo participamos en las visitas realizadas en el Distrito Federal, Estado de México, Puebla, Morelos y Michoacán. Cabe destacar que este proceso no fue sencillo, pues estuvo condicionado por diversas dificultades entre las que destacan las siguientes:

Ubicación geográfica.

La obra realizada por Cristóbal de Villalpando se encuentra localizada en diversas ciudades de México, Guatemala, Estados Unidos, Inglaterra y España. Este hecho originó diversos problemas, desde la necesidad de hacer una agenda de viajes, hasta la realización de trámites administrativos tanto a nivel interno en Fomento Cultural Banamex, A.C. como también dirigidos a las instituciones poseedoras de cuadros del artista. De esta manera, se hicieron una gran cantidad de cartas y llamadas telefónicas para solicitar la autorización para poder visitar los acervos de las iglesias y museos, ya que en muchos casos, las obras se encontraban en lugares de acceso restringido al público (sacristías, bodegas y oficinas).

Apoyo de los propietarios y custodios

Este aspecto fue muy importante, pues a pesar de que en la mayoría de los casos las pinturas de Villalpando pertenecen a instituciones públicas como iglesias y museos, no siempre se contó con el apoyo inmediato de los propietarios o custodios, así que en el caso concreto de las iglesias o parroquias localizadas en pequeñas comunidades, había mucha reticencia debido al temor de los sacerdotes y de las comunidades de que las obras fueran robadas, experiencia que desafortunadamente ya habían sufrido en diversas ocasiones.

Cabe mencionar que este temor no se manifestó solamente en los pequeños poblados del interior de la república, ya que incluso en las grandes ciudades también tenemos ejemplos de este problema, como sucedió con la obra *La Sagrada Familia* (Etapa IV. Núm. Cat. 108), perteneciente al templo de La Candelaria en la Ciudad de México. La ubicación de la iglesia en el barrio de La Candelaria, en los límites de La Merced (zona con altos índices de delincuencia), fue un factor que influyó en que el sacerdote encargado solamente diera su autorización para visitar la obra, después de casi un año y medio de petición y gestiones, dicha autorización la otorgó con una carta de presentación por parte de la Subdirección de Catalogación de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de CONACULTA, del Instituto de Investigaciones Estéticas y de Fomento Cultural Banamex, A.C. en donde se avalaba el trabajo que se estaba realizando en este proyecto.

Asimismo, es necesario señalar que la reticencia de muchos párrocos y de las comunidades de feligreses a cooperar en este tipo de proyectos culturales (edición de libros o exposiciones), no radica tan sólo en el temor a que les roben sus obras, sino también a la "confiscación" por parte de las autoridades federales, lo cual según nos informaron, sucedió en varias ocasiones. Respecto a este punto, hay que recordar que desde mediados del siglo XIX, cuando se desamortizaron los bienes de la Iglesia, todos los bienes artísticos, tanto muebles como inmuebles son de propiedad federal, argumento que ha utilizado el gobierno para disponer de las obras de arte de los templos, iglesias, catedrales, parroquias, etc. Mismos que han sido integrados, en el mejor de los casos, a los acervos artísticos de diversos museos. Ante este problema, los fieles de las comunidades han adoptado una actitud de franca desconfianza, originada por el temor de perder los tesoros artísticos de sus templos. También los feligreses afirman que esta medida gubernamental es inoperante, ya que los bienes de las iglesias son de la comunidad y no de las autoridades ni de los sacerdotes, ya que estos son encargados temporales de su custodia. Otro aspecto importante y vinculado

también a este problema, es el hecho de que para estas comunidades al igual que otros bienes eclesiásticos, antes que obras de arte son objetos de culto y devoción de toda una comunidad.

Horarios restringidos

Este problema fue constante a lo largo de todo el proceso, ya que los horarios eran distintos, dependiendo de la institución. En el caso concreto de las iglesias, el problema era mayor ya que había que contemplar los horarios de las ceremonias religiosas, así como las incontables fiestas que restringían el acceso durante varios días. No obstante, los problemas señalados en líneas anteriores, las visitas a iglesias fueron muy provechosas, ya que además de confirmar la existencia de las obras consignadas en la bibliografía especializada, se localizaron varias obras que eran desconocidas en el medio académico o que se conocían pero que no se habían relacionado con nuestro artista.

Las obras localizadas de esta manera y que se pudieron catalogar dentro de las etapas III y IV son las siguientes:

- *San Ignacio velando sus armas* (Etapa III. Núm. Cat. 78).
Templo de San Felipe Neri. La Profesa.
Ciudad de México.
- *San Pedro Mártir* (Etapa III. Núm. Cat. 88).
Templo de *Corpus Christi*. Catedral de Tlalnepantla.
Tlalnepantla. Edo. de México.
- *San Pedro y San Juan llegan al sepulcro* (Etapa IV. Núm. Cat. 104.3).
Templo de San Felipe Neri. La Profesa.
Ciudad de México.
- *Aparición* (Etapa IV. Núm. Cat. 111.2).
Iglesia de San Jerónimo.
Baja Verapaz, Guatemala.
- *Aparición* (Etapa IV. Núm. Cat. 111.3).
Iglesia de San Jerónimo.
Baja Verapaz, Guatemala.

- *Santa Leocadia* (Etapa.IV. Núm. Cat. 113).
Museo de la Catedral de Jaén.
Jaén, España.

Por otra parte, al visitar algunos museos de arte, los miembros del Seminario pudieron atribuir ciertas obras (que en los catálogos de dichos museos estaban consignadas como anónimas) a Cristóbal de Villalpando. Las obras atribuidas son las que se mencionan a continuación:

- *El sueño de San José* (Etapa III. Núm. Cat. 92.1).
Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán. Edo. de México.
- *La adoración de los Reyes* (Etapa III. Núm. Cat. 92.2).
Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán. Edo. de México.
- *Jesús entre los doctores* (Etapa III. Núm. Cat. 92.3).
Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán. Edo. de México.
- *Tránsito de San José* (Etapa III. Núm. Cat. 92.4).
Museo Nacional del Virreinato.
Tepotzotlán. Edo. de México.
- *La Crucifixión* (Etapa IV. Núm. Cat.121).
Museo Nacional de las Intervenciones.
Ciudad de México.

Visitas a coleccionistas particulares e instituciones privadas.

Durante los cuatro años que duró la investigación, se efectuaron muchas visitas a coleccionistas particulares e instituciones privadas, con el fin de localizar cuadros de Cristóbal de Villalpando, tanto firmados como atribuidos.

En esta fase del proyecto, fue fundamental la colaboración de Fomento Cultural Banamex, A.C., ya que en la mayoría de los casos el enlace de colecciones fue posible gracias a la relación existente entre esta Institución y los particulares, durante muchos años de montaje de exposiciones.

Resultado de estas visitas fue la localización de 30 obras del artista, las cuales eran totalmente desconocidas en el medio académico y doce de ellas fueron agrupadas en la Etapa III y IV, a saber:

Colecciones particulares:

- *Virgen del Rosario con santos dominicos*
Etapa III. Núm. Cat. 71.
- *Adoración del Santísimo Sacramento*
Etapa III. Núm. Cat. 72.
- *Retrato de Don José de Retes y Largacha.*
Etapa III. Núm. Cat. 74.
- *Visión de San Bernardo.*
Etapa III. Núm. Cat. 76.
- *La profesión de Reginaldo de Orléans.*
Etapa III. Núm. Cat. 86.1.
- *Visión de Reginaldo de Orléans.*
Etapa III. Núm. Cat. 86.2.

Estas dos obras ya habían sido publicadas anteriormente³³, no obstante las incluimos en esta relación debido a que las dos obras cambiaron de propietario y su localización se produjo a lo largo de la investigación del Seminario.

- *San José pide perdón a la Virgen.*
Etapa III. Núm. Cat. 93.
- *Virgen de Guadalupe.*
Etapa IV. Núm. Cat. 110.

³³ Francisco de la Maza. "Aparición de la Virgen al beato Reginaldo de Orleans" y "Escena de la vida del beato Reginaldo de Orleans" en: Javier Pérez de Salazar. *Pintura Mexicana de los siglos XVII y XVIII. Colecciones Particulares.* México, edición de Javier Pérez de Salazar, 1966, ficha núm. 67.

- *La Virgen del Rosario*
Etapa IV. Núm. Cat. 121.
- *Martirio de una santa.*
Etapa IV. Núm. Cat. 123.2.
- *La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco.*
Etapa IV. Núm. Cat. 124.

Instituciones privadas

- *La Virgen con el Niño.*
Etapa III. Núm. Cat. 67.
Seminario Conciliar de México.
Ciudad de México.
- *La Virgen con el Niño.*
Etapa III. Núm. Cat. 69.
Seminario Conciliar de México.
Ciudad de México.
- *San Ignacio escribiendo los ejercicios.*
Etapa III. Núm. Cat. 70.
Colegio de la Paz. Vizcaínas.
Ciudad de México.

Esta última obra ya había sido publicada anteriormente a esta investigación³⁴, no obstante, en la década de los años ochenta la obra fue atribuida a Juan Correa³⁵. Se incluye esta obra en la presente relación, debido a que durante los trabajos del Seminario de Arte Virreinal se atribuyó esta pintura a Cristóbal de Villalpando.

³⁴ Gonzalo Obregón. "San Ignacio escribiendo los ejercicios" en: Javier Pérez de Salazar. *Pintura Mexicana de los Siglos XVII y XVIII*. México, edición de Javier Pérez de Salazar. 1966. ficha núm. 72.

³⁵ Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su Vida y Su Obra. Catálogo*, t.II, segunda parte. México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 316.

- *Cinco Señores.*
Etapa IV. Núm. Cat. 105.
Museo Soumaya.
Ciudad de México.
- *San Luis Rey de Francia.*
Etapa IV. Núm. Cat. 114.
Universidad del Claustro de Sor Juana A.C.
Ciudad de México.

Dentro de las pinturas localizadas en colecciones particulares, fue muy significativo para los miembros del Seminario la localización de las obras *Adoración del Santísimo Sacramento* (Etapa III, Núm. Cat. 72) del licenciado Juan Mijares, así como *La Virgen del Rosario* (Etapa III, Núm. Cat. 71) de la señora Pilar Maldonado, ambas caracterizadas por una gran riqueza cromática y virtuosismo en los detalles. Sin embargo, dentro de esta localización de obras resultó particularmente importante la pintura *La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco* (Etapa IV. Núm. Cat. 124), obra firmada y fechada en 1713 justo un año antes de la muerte del artista.

La importancia de esta última obra radica no sólo en la fecha, sino en ser una obra de síntesis en la cual el artista utilizó diversos recursos pictóricos empleados a lo largo de toda su carrera, logrando con ello una obra de gran importancia y belleza.

Asimismo, hay que destacar que con la localización de esta obra, se desmintió el mito consignado en la mayor parte de la historiografía artística relacionada con nuestro pintor, que afirmaba que en los últimos años de la vida de Villalpando el artista había producido obras menores. Es así, que esta obra demuestra que Villalpando llegó a la vejez en pleno uso de sus facultades pictóricas.

Por último, es necesario mencionar que esta fase del proyecto fue particularmente importante para mi formación académica, ya que el tener el acceso a las colecciones privadas me brindó la oportunidad de ver obras de arte en muchos casos totalmente desconocidas por el gran público.

2.3 APOYO A LOS INVESTIGADORES

Este trabajo consistió básicamente en cuatro aspectos diferentes: revisión en archivos, revisión de bibliografía, elaboración de fichas de trabajo y enlace de colecciones. Cada uno de estos aspectos fue igualmente importante para la investigación y su desarrollo estuvo condicionado por las particularidades de la misma. Por este motivo reseñaré brevemente en qué consistieron estas cuatro facetas de la investigación en que los dos asistentes apoyamos a los investigadores del proyecto.

2.3.1 Revisión archivística.

Como se ha señalado ya en capítulos anteriores, la revisión y consulta de documentos de archivo se realizó a instancias de los investigadores, quienes consideraron fundamental para la investigación la consulta de acervos documentales que pudieran eventualmente proporcionar mayor información relativa a nuestro artista.

De esta manera, tanto Ligia Fernández como Oscar Flores, llevamos a cabo la tarea de consultar aquellos archivos históricos que a juicio de los cuatro investigadores fueron considerados más importantes para nuestra investigación.

Cabe mencionar que debido a que cada uno de nosotros se nos asignaron dos etapas distintas de la vida de Villalpando, durante la investigación hubo casos en que ambos asistentes consultamos los mismos archivos pero con acervos o periodos distintos. Asimismo, en determinadas ocasiones cada uno consultó archivos diferentes ya que la documentación relativa a cada periodo no está presente siempre en los mismos archivos.

En el caso concreto de los archivos consultados para la investigación, al igual que el tipo de información encontrada en ellos se menciona detenidamente en el capítulo 2.2.2, así como también en el apéndice de este informe.

Respecto a la metodología empleada, ya he mencionado que esta consistió básicamente en el cotejo y paleografía de documentos publicados anteriormente en forma parcial o total. Asimismo, se buscó también información inédita referente a Cristóbal de Villalpando la cual desafortunadamente no se encontró, sin embargo pude localizar interesantes

documentos que si bien es cierto no estaban relacionados de una manera directa con nuestro artista, fueron de utilidad para la investigación, en tanto que proporcionaron información histórica y artística referente al momento en el cual se desarrolló nuestro pintor.

Finalmente hay que señalar que toda la información que localicé en los archivos fue organizada de acuerdo con los criterios metodológicos propios del historiador; en otras palabras, se hizo una selección de los materiales más estrechamente vinculados con el tema de investigación y con base en esto se elaboraron tarjetas de trabajo en donde se consignó la información obtenida de una forma literal, respetando la ortografía y puntuación propios de la época, señalando en la parte superior de las tarjetas, el nombre del archivo, acervo y volumen (en el ángulo derecho) y un breve resumen del contenido del documento (en el ángulo izquierdo).

2.3.2 Revisión bibliográfica.

Se ha señalado ya en los capítulos 2.2.1 y 2.2.2 los procesos que se llevaron a cabo para la elaboración del Catálogo General, especialmente los referentes a la revisión bibliográfica y archivística, señalando el método empleado y sus objetivos.

No obstante, en este apartado mencionaré que además de tener ese fin de proporcionar información sobre la vida y obra del artista que pudiera ser incorporado al Catálogo General, la revisión bibliográfica y archivística fue muy importante como apoyo para los investigadores, ya que de acuerdo con sus necesidades específicas, se revisaban las obras o documentos a fin de encontrar la información que ellos requerían.

De esta forma, ambos asistentes nos abocamos a la tarea de revisar en bibliotecas y librerías un gran número de libros, revistas, periódicos y boletines, consignando todas las referencias que sobre el artista habían realizado los diversos autores. Dicha información, al igual que las noticias documentales, se consignaron en fichas de trabajo las cuales fueron mostradas a los investigadores en las reuniones periódicas del Seminario.

Cabe mencionar que para la revisión bibliográfica, desde el principio del proyecto, los investigadores dieron los lineamientos generales que debían tomarse en cuenta para la realización del trabajo, es decir, la búsqueda y registro de todas las referencias posibles sobre la vida y obra del artista, indistintamente y sin importar fuente, extensión o profundidad de las mismas.

2.3.3 Elaboración de fichas de trabajo.

Este trabajo se realizó como apoyo a los investigadores para que ellos pudieran contar con toda la información que necesitaban sobre Cristóbal de Villalpando. Por ello, los dos asistentes del proyecto recabamos dicha información y la sistematizamos por medio de fichas de trabajo.

Las fichas de trabajo se hicieron con base en la consulta de los documentos, así como de todos los libros y artículos consignados en la bibliografía, incluyendo en ellas no sólo la información referente a la vida del artista o a sus obras, sino también imágenes de las mismas, procurando con ello que las fichas se convirtieran en verdaderas herramientas de trabajo para todos los miembros del Seminario.

Con este objetivo, ambos asistentes recopilamos una gran cantidad de información escrita y visual, la cual fue organizada en términos generales con los criterios metodológicos utilizados en las Ciencias Sociales, utilizando tarjetas de cartulina en donde se consignaron los datos de la siguiente manera:

Ángulo superior derecho de la ficha: Fuente

Se consignaron los datos completos de la obra de donde procedía la información, a saber, nombre completo del autor, título, edición, ciudad en donde se editó la obra, año de la edición y número de páginas.

Respecto a esta forma de citar la fuente, es decir, consignando la ficha bibliográfica completa, es necesario aclarar que si bien es cierto que en una ficha de trabajo es más conveniente citar la fuente de una forma abreviada, en este caso los investigadores consideraron que debido a que las fichas de trabajo no se utilizarían únicamente en las reuniones de trabajo que se realizaban en el Instituto de Investigaciones Estéticas, sino a que también serían consultadas de manera independiente tanto en el Instituto como en los domicilios particulares de todos los miembros del Seminario, sería conveniente que en la ficha de trabajo se consignara la ficha bibliográfica completa, ya que esto facilitaría el trabajo de todos los integrantes del proyecto al tener en una o varias tarjetas la mayor cantidad posible de noticias sobre un tema específico de la investigación.

Ángulo superior izquierdo de la ficha: Regesto

En esta sección de la ficha, se consignó un resumen de la información contenida en la ficha de trabajo, procurando hacerlo de una forma específica y sintética.

En otras palabras, el resumen debía de ser en la medida de lo posible, sumamente concreto y hacer referencia tan sólo a los temas o puntos centrales de la información. Asimismo, los datos consignados en el regesto o encabezado se listaron en oraciones cuya información iba de lo particular a lo general logrando con ello dar mayores elementos para relacionar la información de una ficha de trabajo con la contenida en otras.

Parte inferior de la ficha: Contenido

En esta parte se incluyó la información documental o bibliográfica relacionada con la investigación. No obstante, debido al carácter general que tenía la mayor parte de las noticias incluidas en las fichas de trabajo, fue muy difícil que en estas se incluyera información alusiva a un solo tema. Sin embargo, esta situación permitió también que al leer una sola ficha, el investigador obtuviera información variada sobre diversos puntos de la investigación.

Respecto a la manera de trasladar la información bibliográfica o documental a las fichas de trabajo, diversos especialistas consideraron conveniente que se realizara de una manera sintética y crítica pues en estricto sentido la ficha de trabajo es un recurso que tiene el historiador para consignar y organizar de una forma sencilla toda la información necesaria para llevar a buen término su trabajo. Es decir, en la medida en que el estudioso registre los datos o noticias de una forma breve y con un criterio selectivo, la ficha será más útil y manejable, sobre todo si en la etapa previa a la redacción, se recopiló una gran cantidad de información.³⁶

Retomando lo anterior, debo decir que contrariamente a lo sugerido por los especialistas, en el caso concreto de nuestra investigación la información siempre se consignó en las fichas de trabajo de una manera literal, independientemente de la extensión que tuviera la referencia, por lo que hubo noticias que se consignaron en varias fichas. En dichos casos se optó

³⁶ Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Op. cit.*, pp. 89, 90.

por fotocopiar toda la información, recortándola y adaptándola al formato de las fichas.

Esta forma de elaborar las tarjetas de trabajo se hizo con base en las indicaciones de los investigadores del proyecto, quienes de común acuerdo consideraron que debido a que los trabajos del Seminario se harían de manera colectiva, sería más conveniente contar con toda la información bibliográfica y documental de una forma literal, ya que de esta manera, al leerse la información completa por parte de todos los miembros del Seminario, no sólo se evitarían lecturas fragmentarias del material que pudiera haber sido recopilado de una forma subjetiva (por parte de ambos asistentes) sino que existiría la posibilidad de que al contar con el material de una forma completa, habrían más posibilidades de una lectura crítica e interpretación de los materiales.

En efecto, en las reuniones semanales del Seminario de Arte Virreinal se discutía, entre otras cosas, la información consignada en las fichas de trabajo, relacionando con una actitud crítica los datos, información y juicios que los autores anteriores habían emitido, con los diversos aspectos de la vida y obras del artista.

Ahora bien, ya he señalado que el criterio que se siguió para consignar la información en las fichas de trabajo, fue hacerlo de una forma literal, tanto si procedía de obras impresas como de manuscritos. Esto significó que siempre se respetó la ortografía y abreviaturas propias del autor de la obra y por supuesto de la época, factor importante para evitar en la medida de lo posible, errores de lectura.

Por último, solamente diré con respecto a la forma de citar documentos históricos, que ésta se hizo con base en el criterio mencionado al principio de este apartado, es decir, señalando la referencia completa de la fuente y un pequeño encabezado sobre el contenido. No obstante, en el caso de los documentos no se pudo consignar de una manera homogénea las fuentes de procedencia. Lo anterior se debió a que en los diversos archivos históricos que consulté no se sigue tampoco una forma de citar idéntica en todos los casos, en virtud de la heterogeneidad de los documentos custodiados, su estado de conservación y procedencia de los mismos.

En efecto, en el caso concreto de los documentos pertenecientes al Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, se tuvo que consignar el nombre del Archivo, notario, número de libro, años del volumen y número de fojas. Dicha referencia, que por lo demás fue muy completa, sólo

pudo elaborarse debido al carácter legal inherente tanto al documento como a la institución que lo resguarda.

Caso contrario lo encontramos en los documentos pertenecientes al acervo del Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio, en donde los documentos no han sido catalogados profesionalmente, dificultando por consiguiente tanto la consulta como la forma de citarlos, por lo que sólo se consignaron señalando un número de caja y un título asignado con base en el lugar de procedencia.

Un ejemplo distinto es el referente al Archivo Fotográfico de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH, en donde la forma de citar el material estuvo condicionada al elemento visual del documento, por lo que además de la imagen se consignó una clave asignada por los encargados del acervo y una nota aclaratoria en donde se anotaron los datos que la obra debía tener consignados pero que carecía de ellos (nombre correcto, procedencia, etc.).

2.3.4 Enlace de colecciones

Como se ha señalado reiteradamente a lo largo de este trabajo, uno de los objetivos centrales del proyecto sobre Cristóbal de Villalpando fue la localización, catalogación y estudio de todas aquellas obras realizadas por el artista. Dicho proceso consistió básicamente en la identificación de obras a través de la consulta de libros especializados y documentos históricos, así como en la búsqueda de obras que no hubieran sido consignadas bibliográficamente en colecciones de museos, iglesias, instituciones públicas y privadas como hospitales y colegios, y por supuesto en colecciones particulares.

De esta manera, se incrementó considerablemente el número de obras firmadas y atribuidas a Villalpando respecto al estudio que sobre dicho artista realizara Francisco de la Maza en 1964.

Es así que una vez identificadas y localizadas dichas obras, surgió la necesidad de conocerlas, para de esta manera poderlas estudiar adecuadamente. Por lo anterior, los investigadores del proyecto, así como la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex, licenciada Leticia Gámez Ludgar, nos dieron las indicaciones a los dos asistentes para poder enlazar a los coleccionistas (templos, museos y particulares) con los miembros del Seminario.

El enlace de colecciones se efectuó de acuerdo con el siguiente proceso:

- Identificación de los propietarios.
- Contacto con los propietarios, custodios o directivos a través de la presentación del proyecto.
- Solicitud de autorización para tomas fotográficas.
- En el caso de que la obra fuera seleccionada para formar parte de la exposición, solicitud de préstamo de obra.
- Confirmación del préstamo de obra.

A continuación se describen los procedimientos anteriormente señalados para el enlace de colecciones:

Identificación de propietarios.

Esta parte del proceso fue fundamental e indispensable para poder realizar exitosamente el enlace, por ello desde el inicio de la investigación y a sugerencia de los investigadores y de la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex se puso especial atención en registrar todos aquellos datos que nos pudieran ayudar a localizar a los propietarios de las obras.

De esta forma se fue elaborando un directorio de coleccionistas e instituciones que dependiendo del caso, debería incluir los datos que se consignan a continuación.

En el caso de las instituciones públicas y privadas (museos, iglesias, colegios, hospitales, fundaciones, etcétera):

- Nombre de la institución, incluyendo todas las dependencias relacionadas con ella.
- Profesión y nombre del director y de otras autoridades relacionadas con ella.
- Dirección completa (calle, número, código postal, ciudad, país).
- Número telefónico y fax.

- Horarios disponibles.

- Observaciones.

En el caso de los coleccionistas particulares, se incluyeron los siguientes datos:

- Profesión y nombre del propietario.

- Direcciones completas del domicilio particular y de la oficina.

- Número telefónico y fax.

- Horarios disponibles.

- Observaciones.

La elaboración de este directorio y el consiguiente enlace con los propietarios, custodios y coleccionistas de las obras fue un proceso lento y en ocasiones complicado, ya que si bien, en muchos casos la obtención de los datos fue relativamente sencilla, en otros fue particularmente difícil.

En el primer caso tenemos a las instituciones públicas y en el segundo a los coleccionistas particulares y propietarios de las obras en el extranjero. Respecto a lo anterior, mencionaré que la forma de obtener los datos de los propietarios fue muy variada pero básicamente se obtuvieron mediante la consulta de los directorios de las diversas exposiciones realizadas por Fomento Cultural Banamex a lo largo de veinte años de existencia, la información proporcionada por distintas personas del medio museístico de nuestro país, la información proporcionada a los investigadores del Seminario por parte de otros investigadores, maestros y otras personas relacionadas con el medio académico de México y el extranjero, así como también por datos obtenidos a través de la consulta a coleccionistas particulares, galeristas, anticuarios, casas de subastas, sacerdotes y embajadas.

Contacto con los propietarios, custodios o directivos a través de la presentación del proyecto

Una vez obtenidos y confirmados los datos de los coleccionistas, propietarios y custodios, se procedió a establecer contacto con ellos a través de cartas en donde se hacía una breve presentación acerca de los objetivos culturales de Fomento Cultural Banamex y se les explicaba en qué consistía el proyecto de exposición y el libro sobre Cristóbal de Villalpando, quienes eran los

investigadores involucrados en el proyecto y por último se les solicitaba su apoyo para que los miembros del Seminario pudieran ver la obra.

Solicitud de autorización para ver las obras

Este trámite se realizaba después de haber efectuado el trámite anterior y generalmente se hacía una o dos semanas después, mediante una o varias llamadas telefónicas y en determinadas ocasiones a través de una nueva carta en donde se solicitaba formalmente la cita.

Cabe mencionar que en repetidas ocasiones, pese a estar confirmada tanto por la carta como telefónicamente, las citas eran canceladas por parte de las instituciones o coleccionistas (particularmente con estos últimos) unas horas antes de lo estipulado, por lo que se tenía que reiniciar el trámite, lo cual conllevaba un retraso de por lo menos quince días para los investigadores y una acumulación en el trabajo administrativo para los dos asistentes.

Otros factores importantes que a menudo implicaron complicaciones para poder ver las obras, fue por un lado, el cambio de propietarios de una obra ya identificada y localizada, pero que había sido vendida o trasladada a otra sede (en el caso particular de los museos), así como la sustitución de directivos de las instituciones, párrocos o sacerdotes a los cuales había que informar de nueva cuenta de los trámites realizados con su institución con anterioridad a su ingreso y solicitar también su apoyo al proyecto que se estaba realizando.

Una vez conseguida la cita, asistimos a ella todos los miembros del Seminario y fue aprovechada para poder ver detenidamente la obra, analizar sus características formales, su color, su iconografía, la firma, así como conversar con el propietario o custodio sobre temas relacionados con la pintura, tales como su procedencia, o restauraciones anteriores, información que fue de gran importancia para la investigación.

Asimismo, los miembros del Seminario expusieron a los coleccionistas la importancia del proyecto y su interés en que la obra se publicara en el libro y contemplaban también la posibilidad de que esta fuera incorporada a la exposición.

Por otra parte hay que señalar que estas visitas fueron fundamentales para la investigación, ya que con base en la observación *in situ* de las obras y el posterior análisis estilístico de todas las pinturas del artista, a través de fotografías, se pudo conformar el catálogo final de obras de Cristóbal de Villalpando, incluyéndose solamente aquellas que estuvieran firmadas o que a

juicio de los investigadores pudieran atribuirse con alguna certeza al artista, excluyéndose aquellas que por diversas razones no eran atribuibles a Villalpando, tales como características físicas de los personajes, el manejo de la luz y el color, el tipo de dibujo o incluso referencias históricas como el vestuario de las figuras.

Solicitud de autorización para toma fotográfica

Esta parte del proceso consistió en la realización de los trámites para poder efectuar las tomas fotográficas de todas las obras firmadas y atribuidas a Cristóbal de Villalpando, así como de obras de otros pintores que por diversas razones tuvieran semejanza con el estilo del artista o la posibilidad de que hubieran sido tomadas como modelo por Villalpando, y que fueron consideradas por parte de los investigadores para ser estudiadas dentro de las sesiones del Seminario.

En términos generales, estos trámites consistieron en una solicitud por escrito dirigida a los coleccionistas o custodios de las obras, en donde se les agradecía su autorización para que los miembros del Seminario pudiéramos ver sus obras, y se les solicitaba su autorización para que el fotógrafo Rafael Doniz pudiera fotografiar las obras seleccionadas. En dicha carta se consignó también la fecha y la hora exacta en que se solicitaba la cita. En algunos casos se les solicitaba apoyo adicional que podía consistir en la flexibilidad en el horario o la autorización para introducir andamios.

Solicitud de préstamo de obra

En caso de que la obra hubiera sido seleccionada para la exposición, se realizaba la solicitud de préstamo de la obra. Los trámites de préstamo se realizaban una vez que los investigadores del proyecto seleccionaron determinada pintura para que formara parte de la exposición que se estaba preparando. De esta manera, la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex a través de los dos asistentes del proyecto inició los trámites de préstamo ante los coleccionistas y custodios. El procedimiento que se siguió en este caso fue nuevamente la elaboración de cartas al propietario en donde se mencionaba las características del proyecto y la necesidad de incluir la obra de Villalpando dentro de la exposición.

En algunos casos, especialmente el de los museos, se tuvo que anexar una justificación en donde se resaltó las características pictóricas de la obra, su valor histórico y artístico y se fundamentó la importancia que la obra

solicitada tenía dentro de la muestra. Cabe mencionar que dicha justificación fue realizada por los investigadores.

Confirmación del préstamo de obra

Una vez realizados los trámites mencionados en el punto anterior, posteriormente se confirmaba telefónicamente el préstamo de la obra y se notificaba al propietario o custodio las fechas tentativas en las que el personal de Fomento Cultural Banamex recogería las obras.

2.4 COORDINACIÓN FOTOGRÁFICA

La realización de este trabajo fue asignada de manera conjunta a la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex y a los dos asistentes del proyecto.

La coordinación fotográfica de este proyecto fue muy importante además de compleja ya que implicó toda una serie de trámites administrativos tanto a nivel interno en Fomento Cultural Banamex, como a nivel externo con todas las personas e instituciones que de alguna u otra manera estaban relacionadas con el mismo.

A nivel interno de Fomento Cultural Banamex la coordinación fotográfica implicó una serie de trámites administrativos que incluyeron la programación de viáticos para todas las personas relacionadas con las tomas fotográficas como lo fueron el fotógrafo, su asistente, personas del área de montaje de Fomento Cultural Banamex y en algunos casos, de un representante del área de exposiciones. Asimismo, se tuvieron que realizar otros trámites como alquiler de andamios o la solicitud de apoyo de personal externo.

A nivel externo, la coordinación fotográfica implicó básicamente dos aspectos: los trámites administrativos ante los coleccionistas, directivos y custodios de las obras y la elaboración de la ruta fotográfica.

Respecto a los trámites ante coleccionistas, directivos y custodios, se ha señalado ya en el capítulo 2.3.4 titulado “Enlace de colecciones” que dicho proceso consistió básicamente en la elaboración de una gran cantidad de cartas en donde se agradeció el apoyo de los coleccionistas y se les solicitó su autorización para poder fotografiar las obras, a fin de que fueran estudiadas en las reuniones del Seminario y para que fuera incluida dentro del catálogo de la

muestra, en el caso de que la obra en cuestión estuviera firmada o atribuida a Cristóbal de Villalpando.

En estas cartas se solicitó la cita para la sesión fotográfica especificando el día y la hora precisa, y en el caso de que se requiriera apoyo adicional como personal extra, facilidades de horario, autorización para colocar andamios o escaleras, etc., también era solicitado. Posteriormente se confirmó telefónicamente la autorización y se estableció contacto con el fotógrafo a fin de que realizara las tomas pertinentes.

Respecto a la ruta fotográfica mencionada anteriormente, ésta consistió en la programación sistematizada de todas las sesiones fotográficas que se realizaron. De esta manera, la ruta fotográfica consistió en la elaboración de una carpeta de trabajo en la que se indicó al fotógrafo las tomas que debía de realizar, consignando todos aquellos datos que le pudieran facilitar su trabajo. En otras palabras, se le señalaron los datos completos de la obra, nombre y domicilio del propietario, encargado o custodio, la ubicación exacta de la obra y se le agregaba una fotocopia de la misma a fin de evitar un posible error.

Por último, también se le incluyó un apartado con observaciones generales de utilidad para el fotógrafo, así como un croquis en el que se le señaló la localización exacta de las obras.

Por otro lado hay que señalar que para obtener las fotografías de todos los cuadros de Cristóbal de Villalpando no sólo se tuvo que contratar a un fotógrafo profesional, sino que hubo obras que por diversas razones se tuvieron que realizar trámites diferentes para obtener la reproducción fotográfica.

Este fue el caso de las pinturas pertenecientes a colecciones públicas y privadas en el extranjero, en donde tenemos los siguientes ejemplos que requirieron trámites diferentes:

a) **Obras localizadas en Guatemala.** Para la realización de estas fotografías, las autoridades de Fomento Cultural Banamex, así como los investigadores consideraron conveniente que el fotógrafo viajara a Guatemala paralelamente a la visita de estos últimos. La razón por la cual se envió al fotógrafo a dicho país fue el número considerable de obras existentes en Guatemala (19 en total), así como también por las facilidades brindadas por las autoridades y coleccionistas guatemaltecos tanto a los investigadores como al fotógrafo.

No obstante, hay que mencionar que debido al lamentable estado de conservación de las obras hubo problemas de tipo técnico que se reflejaron en las fotografías, motivo por el cual el fotógrafo tuvo que regresar a Guatemala para repetir algunas tomas. Huelga decir que esta situación conllevó la repetición de los trámites correspondientes para obtener nuevamente la autorización.

b) Obras localizadas en Estados Unidos. En el caso concreto de obras pertenecientes a museos norteamericanos, los trámites correspondientes se realizaron en inglés, lo cual implicó tiempo y trabajo ya que se tuvieron que traducir los documentos que se enviaban.

Lo anterior implicó no sólo un cierto grado de conocimiento general del idioma, sino también la utilización de vocablos especializados en el área de arte y exposiciones así como de términos de tipo legal. Por lo tanto, este proceso conllevó un mayor cuidado en la elaboración de toda la documentación.

Asimismo, los trámites que se realizaron con este tipo de instituciones fueron distintos a todos los realizados con anterioridad, ya que en los Estados Unidos los museos cuentan con acervos fotográficos con reproducciones de todas las obras pertenecientes a sus colecciones.

Esta situación, aunada a la preocupación de conservar adecuadamente sus obras, implica que estas instituciones no autorizan que sean fotografiadas continuamente y la opción que ofrecen es prestar o rentar una de estas reproducciones por un lapso de tiempo determinado.

Es así que para obtener la reproducción de pinturas ubicadas en los Estados Unidos, se tuvieron que realizar no sólo los mismos trámites que con los coleccionistas nacionales (carta de presentación del proyecto y solicitud fotográfica), sino que también se requirió explicar las características editoriales del libro, llenado de solicitudes oficiales de los museos, convenios, solicitudes de prórroga del préstamo de la placa fotográfica y pagos por concepto de renta de la placa.

c) Obra localizada en Inglaterra. Aprovechando un viaje de trabajo para el montaje de la exposición "Viajeros europeos en México" que Fomento Cultural Banamex presentaría en Madrid en el año de 1996, la maestra Juana Gutiérrez, coordinadora del proyecto de Cristóbal de Villalpando y la licenciada Cándida Fernández, directora de Fomento Cultural Banamex decidieron viajar a Inglaterra, solicitando previamente una cita con el

coleccionista propietario de la obra *Vista de la plaza mayor de México* (Etapa III, Núm. Cat. 82).

En dicha entrevista, el coleccionista les permitió ver la obra y les informó que para solicitar la reproducción fotográfica de la misma se debía contactar directamente con el Courtauld Institute of Art para realizar el trámite de reproducción. Con esta indicación, tuve que establecer comunicación con este instituto, enviándole las cartas correspondientes (presentación del proyecto, de los investigadores, características editoriales del libro, etc.).

Una vez recibida por el instituto, fue analizada y presentada al coleccionista para su visto bueno y de esta manera él autorizó directamente el préstamo de la placa fotográfica, solicitando únicamente un pago por derechos de reproducción.

d) Obras localizadas en España. Para obtener las fotografías de las obras localizadas en España se tuvo que recurrir a la ayuda de la investigadora Concepción García Sáiz, conservadora del Museo de América quien recomendó a un fotógrafo que se pudiera trasladar desde Madrid hasta la ciudad de Jaén para efectuar las tomas pertinentes.

Huelga decir que antes de enviar instrucciones al fotógrafo, previamente se habían realizado los trámites administrativos desde México, ante los custodios de las obras (cabildo de la catedral y sacerdote responsable), además de establecer contacto directamente con el fotógrafo para solicitarle un presupuesto, enviar correspondencia de las tomas que debía de realizar y tramitar sus gastos de viáticos y pago de fotografías ante la Gerencia Administrativa de Fomento Cultural Banamex.

Como se ha podido apreciar, la obtención de todas las fotografías de las obras de Villalpando fue un proceso lento y complejo, dadas las características de las obras, sus emplazamientos, los trámites administrativos que se tuvieron que realizar, no obstante, dicho proceso fue fundamental tanto para la etapa de análisis comparativo de la investigación como también en la elaboración del libro, en donde las fotografías de las obras, más que ilustrar, formaban parte fundamental dentro del Catálogo, ya que la inclusión de imágenes de todas las obras del artista en un solo libro, lo convertiría en una fuente de estudio y conocimiento para todos los lectores.

2.5 APOYO EN LA ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO RAZONADO Y CATÁLOGO GENERAL

2.5.1 IDENTIFICACIÓN DE IMÁGENES

Este trabajo consistió básicamente en la observación, reconocimiento, registro y clasificación de todas las fotografías de las pinturas de Cristóbal de Villalpando, así como de fotografías de obras de otros artistas que a juicio de los investigadores era conveniente incluir como parte de los trabajos de identificación y documentación de obra que se llevaba a cabo en el Seminario. Este proceso de identificación de imágenes fue particularmente útil para los fines de la investigación, ya que al contar en un solo medio con dos elementos de estudio (imagen y ficha técnica) facilitó el manejo de las fotografías por parte de los investigadores. En efecto, en las reuniones que se realizaban en el Instituto de Investigaciones Estéticas, concretamente en el cubículo de la coordinadora del proyecto, la maestra Juana Gutiérrez, se utilizaron estas fotografías para analizar las características pictóricas de las obras (dibujo, composición, color, tipos físicos) y de esa manera se pudo hacer la periodización de la obra producida por Cristóbal de Villalpando.

Para realizar este trabajo, en una de las paredes del cubículo de la maestra, se colocaron placas de unicel con el objetivo de que sirvieran de soporte para que todos los miembros del Seminario pusiéramos las fotografías con ayuda de alfileres. La colocación que tuvieron dichas fotografías se hizo con base en la conformación de lotes estilísticos que incluyeron varias obras con características pictóricas afines.

A su vez, estos lotes estilísticos se agruparon en las cuatro etapas cronológicas en que los investigadores dividieron la vida y obra de nuestro artista.

Ahora bien, ya he señalado en los párrafos anteriores la utilidad que tuvieron las fotografías, plenamente identificadas en las reuniones de trabajo del Seminario, por tal motivo ahora reseñaré el proceso que se siguió para identificar las imágenes mencionadas.

El trabajo de identificación se inició cuando el fotógrafo entregaba a la encargada de la fototeca de Fomento Cultural Banamex, la licenciada Lilia Delgado, las placas fotográficas que había realizado en varias sesiones de trabajo. Una vez recibido y registrado este material, la persona responsable de

dicho departamento nos entregaba a la coordinadora de exposiciones y a los dos asistentes una placa fotográfica (negativo) para que nosotros solicitáramos a un laboratorio profesional la elaboración de los contactos (impresiones sobre papel) los cuales, al momento de ser entregados se contaban y revisaban minuciosamente para verificar que estuvieran completos así como la calidad de la impresión.

En el caso de los contactos, posteriormente se registraba la ficha técnica de la obra en etiquetas adheribles que se pegaban al reverso de dichos contactos, los cuales se entregaban posteriormente a los investigadores del proyecto para su manejo en las reuniones del Seminario.

Respecto a la sistematización y organización de las placas fotográficas, el proceso fue diferente al descrito anteriormente ya que estuvo más vinculado al proceso de diseño y edición del Catálogo que a la investigación propiamente dicha.

Para realizar este trabajo, la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex y los dos asistentes del proyecto solicitamos a la bibliotecaria de dicha institución la totalidad de las placas fotográficas con el objetivo de organizar dicho material en dos carpetas en las que se incluirían sólo las fotografías de aquellas obras de Cristóbal de Villalpando o de otros artistas que previamente hubieran sido seleccionadas por los investigadores para ser incluidas en el libro.

Una vez reunido todo este material, ambos asistentes procedimos a efectuar la identificación de las imágenes utilizando para ello una mesa de luz.

Con las imágenes identificadas, procedimos a colocar una etiqueta auto adherible en la mica que protegía la placa, en dicha etiqueta se consignó únicamente el título de la obra y el número de catálogo que los investigadores le habían asignado.

Cabe señalar que el hecho de haber seguido criterios distintos en la consignación de datos entre los contactos y las placas fotográficas se debió a dos factores:

- Retraso por parte de Fomento Cultural Banamex para entregar todo el material fotográfico a la diseñadora gráfica Daniela Rocha; este retraso obedeció al gran número de fotografías que debían organizarse, así como al hecho de que el fotógrafo a su vez no había entregado la totalidad del material.

- El trabajo académico y administrativo realizado durante el proyecto. Para ello, ambos asistentes tuvimos que realizar una gran cantidad de trámites administrativos relacionados con el préstamo y restauración de obras para la exposición. Asimismo, en el ámbito académico, los investigadores nos encargaron a los dos asistentes la elaboración del Catálogo General. Ambas tareas implicaron una gran cantidad de trabajo.

Parte del trabajo consistió en colocar en orden progresivo todas las placas fotográficas en hojas especiales de material plástico, diseñadas para porteger y organizar este tipo de material. Dichas hojas se integraron a dos carpetas de las cuales una sería destinada para el diseño del libro y la otra estaría reservada con fines de seguridad (en caso de pérdida o daño del material).

Posteriormente se realizó un registro por computadora en donde se listaron en orden progresivo de numeración todas las placas fotográficas contenidas en ambas carpetas.

Por último, hay que destacar la importancia de este trabajo, ya que la adecuada organización del material fotográfico evitó confusiones y agilizó el trabajo de aquellas personas vinculadas al diseño y la edición del libro, procesos realizados por Ediciones El Equilibrista en la Ciudad de México, y Turner Libros en Madrid, España, pero que no habían estado en estrecho contacto con la obra del artista.

2.5.2 ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO GENERAL A PARTIR DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

En los primeros capítulos de este informe se hizo una referencia constante a la situación actual que enfrentan los estudiosos de la pintura virreinal de nuestro país, respecto a la carencia de monografías y principalmente de catálogos razonados que nos proporcionen mayores elementos para comprender toda una época de grandes creaciones artísticas. Precisamente por ello, desde el inicio de la investigación, un objetivo primordial del proyecto fue la elaboración de un catálogo de toda la obra conocida de Cristóbal de Villalpando. Dicho objetivo se cumplió y se vio reflejado en dos aspectos principales: localización de obras y elaboración de fichas explicativas.

Efectivamente, al final de la investigación, el número de obras localizadas se incrementó considerablemente en relación con el número de

obras catalogadas por Francisco de la Maza en el libro que sobre este pintor publicara en 1964.³⁷

Como consecuencia de lo anterior, los investigadores consideraron conveniente realizar fichas explicativas de todas las obras publicadas en el catálogo. Para ello siguieron el siguiente criterio: 73 pinturas consideradas "obras maestras" debido a sus cualidades estéticas e históricas, fueron seleccionadas para estar incluidas en la segunda parte del libro, es decir, el Catálogo Razonado propiamente dicho, en donde los investigadores analizaron las obras desde diversos puntos de vista tales como su iconografía, o composición, incluyendo en dicha ficha una reproducción de la obra en página completa.

Por otra parte, los investigadores acordaron incluir en el libro una tercera sección titulada Catálogo General la cual estaría conformada por fichas correspondientes a todas las obras conocida del artista, incluso aquellas que se habían incluido en el Catálogo Razonado (ya que la información de ambos apartados sería diferente). Con base en este criterio, en la última fase de la investigación, los investigadores nos asignaron a los dos asistentes del proyecto, la elaboración del Catálogo General el cual estaría estructurado en cuatro apartados correspondientes a las cuatro etapas en que se había dividido la obra de Villalpando. Finalmente a cada pintura se le asignaría un número progresivo con el cual se le identificaría a lo largo de todo el libro.

Respecto a la manera en que los dos asistentes realizamos este trabajo, se hizo con base en las etapas que los investigadores nos habían asignado anteriormente, de tal forma que a Ligia Fernández le correspondió la Etapa I (1670-1679) y Etapa II (1680-1689) y a mi la correspondiente a la Etapa III (1690-1699) y Etapa IV (1700-1714).

De esta manera, cada asistente inició la organización de todo el material consignado en las fichas de trabajo que cronológicamente correspondieran con nuestras respectivas etapas de estudio, a fin de elaborar las fichas de las obras del Catálogo General.

Para realizar este catálogo, todos los miembros del Seminario decidimos establecer una serie de aspectos que deberían incluirse en las fichas, de tal forma que éstas fueran lo más completas posible. A continuación menciono dichos aspectos y en que consistieron.

³⁷ Francisco de la Maza, *Op. cit.*

a) **Ficha técnica.** La ficha técnica comprende todos los datos básicos para el registro de la obra y consta de los siguientes elementos:

- **Título completo de la obra.** En el caso de las pinturas virreinales, en la mayoría de los casos los títulos han sido asignados por los especialistas debido a que no hay muchos documentos que nos indiquen los nombres originales que recibieron las obras cuando fueron realizadas. Esta situación ha propiciado que muchas obras sean conocidas con diversos títulos, motivo por el cual durante esta investigación los investigadores consideraron fundamental establecer un título lo más cercano posible al original basándose en la iconografía y en documentos.

- **Firma.** Se consigna de forma literal especificándose el lugar del cuadro en donde aparece. En el caso de obras atribuidas se puso la leyenda "sin firma".

- **Técnica.** En este rubro se consignó el tipo de pigmento así como el soporte empleado por el artista.

- **Medidas.** Se indican en centímetros y se especifica primero el alto y luego el ancho.

- **Colección.** Se indica el nombre del propietario o custodio de la obra, sea institución pública, privada o coleccionista (en este último caso si el propietario quería conservar el anonimato, se consignó como "colección particular"). Asimismo, se señaló la ciudad en donde se encuentra la colección.

- **Fecha.** Se consignó en el caso de que la obra la tuviera.

b) **Fortuna crítica.** En este apartado se incluyeron todas aquellas noticias relativas a la obra de arte. Dichas noticias se retomaron de las fichas de trabajo por lo que podían ser bibliográficas, documentales y orales.

En la medida de lo posible, se procuró redactar la ficha de una manera sintética y analítica evitando toda aquella información superficial o repetitiva. En el caso de contar con información referente a la procedencia de la obra, estado de conservación o restauraciones anteriores, también se consignó.

Posteriormente a estos datos, se consignaron todas las referencias bibliográficas concernientes a la obra, que se localizaron durante la investigación, citándose de la siguiente manera: autor, año de la publicación de la obra, número de página y en el caso de que hubiera fotografías también se especificó (esta forma de citar la fuente abreviadamente obedeció a que en la

bibliografía localizada, al final del libro se consignaron todos los datos completos).

En el siguiente renglón se puso el nombre o nombres de las exposiciones en donde la obra citada había sido expuesta, señalando también la sede y el año de la exposición.

En el caso de que la obra tuviera una inscripción, ésta se citó literalmente.

c) **Fotografía.** En el Catálogo General se incluyeron reproducciones fotográficas a color en diferentes medidas de todas las obras de Cristóbal de Villalpando, a excepción de aquellas que ya habían sido reproducidas en página completa en el Catálogo Razonado.

En estos casos, sólo se consignó la información de la obra y para la reproducción de la imagen se remitió al lector al número de página en donde se encuentra reproducida.

En virtud de que se pretendió que este catálogo fuera lo más completo posible, también se incluyeron fichas de obras con paradero desconocido, de las cuales se tenía conocimiento por referencias bibliográficas y fotografías.

Por otra parte, hay que mencionar que la elaboración del Catálogo General implicó una gran cantidad de trabajo debido al elevado número de noticias bibliográficas, documentales y verbales que se manejaron, así como también a que paralelamente a esta labor académica, se realizaron trabajos administrativos de diversa índole.

Finalmente puedo decir en relación con este catálogo, que independientemente del trabajo que implicó su realización, es muy importante no sólo por ser una de las pocas obras publicadas en México con estas características, sino que al estar reunida en un sólo volumen la información referente a todas las pinturas conocidas del artista hasta el momento de la edición, se convertirá sin duda en una referencia obligada para todos aquellos interesados en el estudio de la obra de Cristóbal de Villalpando.

2.5.3 REVISIÓN Y CONFRONTACIÓN DE TEXTOS BIBLIOGRÁFICOS PARA EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEL PINTOR

Uno de los trabajos más importantes de una investigación es sin lugar a dudas la etapa en la cual el historiador, después de haber leído, recopilado y organizado la información relativa a su tema de estudio, inicia el proceso de revisión, análisis y confrontación de sus fuentes.

En el caso particular del proyecto sobre la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, este proceso consistió en la revisión minuciosa de todas las noticias consignadas en las fichas de trabajo, mediante una lectura crítica y selectiva la cual permitió una adecuada sistematización de los datos.

Con base en lo anterior, se procuró redactar las fichas del Catálogo General con la información que se consideró indispensable para explicar todos aquellos juicios que conforman la fortuna crítica de la obra. Procurando en la medida de lo posible, que la información fuera útil para los especialistas y de interés para el público en general.

En el caso concreto de esta investigación, ya he señalado anteriormente el tipo de información recopilada, así como la manera en que se consignó en las fichas de trabajo; por lo tanto, en este apartado reseñaré en que consistió dicho proceso de revisión y confrontación.

En primer lugar se leyó cuidadosamente la información, seleccionando únicamente aquellas noticias que fueran de interés, ya fuera por la novedad de los juicios, su grado de interpretación, información. Posteriormente se retomaron para organizarlas cronológicamente, incorporando datos o información que permitiera comprender mejor las noticias mencionadas en las fichas, especialmente en los casos en que notábamos contradicciones, inexactitudes o algún elemento que pudiera confundir al lector, procurando siempre que se podía, basarnos en la bibliografía y documentos históricos, así como en noticias orales proporcionadas por los propietarios, custodios, trabajadores y personas que en determinado momento estuvieron vinculados a la obra.

Un ejemplo que ilustra esta problemática lo encontramos en las siguientes líneas:

“68. Virgen de Aránzazu (Página 247)

Firmado “Villalpando f” en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

184.3 X 108 cm

Colegio de la Paz, Vizcaínas. México, D.F.

Esta pintura quizá formó parte de la capilla de Aránzazu del convento de San Francisco, de la ciudad de México, terminada de construir en 1688 y cuya cofradía había sido fundada el 15 de octubre de 1681 por un grupo de vascos. Maza (1964) indica que quizá era una imagen encargada para la dedicación de su capilla y cita el inventario de 1710 dado a conocer por Obregón (1949), donde se menciona que en el retablo mayor había una imagen de Nuestra Señora de Aránzazu y seis lienzos de su vida, entre otras figuras de bulto. Por su parte, González Mariscal (1987) asegura que ésta es su procedencia. No obstante, hay que señalar que en el inventario de 1710 no hay ninguna referencia que permita asegurar que esta pintura formó parte del retablo mayor, el cual efectivamente tenía “una imagen de Nuestra Señora de Aránzazu en su nicho con vidrieras, a los lados dos efigies de sus Santos Padres (...) seis lienzos de su vida, once primorosas efigies de cuerpo entero (...) dos de marfil como de dos quartas (...) quatro espejos grandes, dos con marcos de vidrio de Venezia y dos dorados”; más adelante este mismo autor señala que al revisar los libros de cuentas del colegio de las Vizcaínas, no sólo no encontró los nombres de los entalladores que hicieron los retablos de la capilla, sino que encontró el nombre del pintor Nicolás de Arteaga como autor de los lienzos del altar mayor. Por lo señalado en líneas anteriores, podemos concluir que la Virgen de Aránzazu de Villalpando que se conserva en el colegio de las Vizcaínas no es la misma imagen que se encontraba en la capilla de dicho colegio. Véase núm. 68.

Obregón (1949), pp. 24, 25. Maza (1964), pp. 95, 96, 97 (Fot.), 98 (Fot. det.), 99 (Fot. det.). Toussaint (1965)[ed. de 1990], Fot. no. 256. Sodi (1969), p. 80. Maza (1966), ficha 69 (Fot.). Ciancas (1974), p. 96. Obregón (1974), p. 28. Vargaslugo (1987), p. 244, Fot. no. 48. *Enciclopedia de México* (1988), t. XIV, p. 8075. Espejo (1989), V. I., pp. 172, 183 (Fot.) (en pie de foto se consigna como exvoto de autor anónimo). Senties (1991), p. 202. Vargaslugo (1993a), pp. 142, 143. Dich. Cat. no. 12a. *Revista de Historia y Conservación* (1994), no. I, p. 65.

Formó parte de la exposición *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*. Ciudad de México. Centro Cultural Arte Contemporáneo. Agosto 5 a diciembre 5 de 1993”.

Como se puede apreciar en esta ficha relativa a la obra *Virgen de Aránzazu* (Etapa III, Núm. Cat. 68) se hace una relación de catorce referencias bibliográficas, las cuales están ordenadas cronológicamente en un lapso que va

de 1949 hasta 1994. No obstante, puede extrañar al lector que en los renglones que componen la fortuna crítica las noticias retomadas provengan solamente de tres autores motivo por el cual explicaré brevemente como se elaboró esta ficha.

He mencionado ya en reiteradas ocasiones, que la primera referencia para nuestra investigación fue el libro de Francisco de la Maza³⁸, por ello al elaborar la ficha de esta obra fue el primer autor en considerarse.

Así pues, dicho autor después de hacer una breve semblanza de la historia de las apariciones de la Virgen de Aránzazu, así como los sucesos previos a la construcción de su primera capilla en España, hace una pequeña relación de la importancia que dicha imagen tuvo en el ámbito religioso de la Nueva España, poniendo especial énfasis en la fundación de la Cofradía dedicada a esta imagen la cual se fundó en 1681.

Con base en lo anterior, el autor supone que la pintura de la *Virgen de Aránzazu* que realizó Villalpando, pudo haberla realizado con motivo de la dedicación de su capilla. Sin ir más allá, líneas abajo el autor cita el inventario de esta capilla que está fechado en 1710. Posteriormente a esta lectura, revisé las noticias que sobre dicha pintura habían consignado los diversos autores citados en la bibliografía, percatándome que de todos ellos sólo había otras dos menciones dignas de considerarse, ya que las demás eran sólo menciones superficiales de la existencia de la obra.

Retomando dicha información, revisé la noticia proporcionada por María Josefa González Mariscal en su estudio relativo a la colección de pintura y escultura del Colegio de las Vizcaínas, en donde asegura que la procedencia de dicha imagen es la capilla ya mencionada aunque en ningún momento consigna la fuente.³⁹

Posteriormente procedí a revisar detenidamente el artículo que Gonzalo Obregón publicara en 1949 sobre dicho Colegio,⁴⁰ poniendo especial atención en el inventario de 1710, que el autor transcribió al final de su artículo y que como ya vimos había consignado posteriormente Francisco de la Maza.

³⁸ Francisco de la Maza, *Op. cit.*

³⁹ María Josefa González Mariscal, "Colección de pintura y escultura" en *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México, CIGATAM, 1987, p. 244.

⁴⁰ Gonzalo Obregón, *El Real Colegio de San Ignacio*, México, El Colegio de México, 1949, pp. 24, 25.

Es así, que al leer dicho inventario noté que no había ninguna referencia a Cristóbal de Villalpando, y siguiendo al maestro Obregón pude leer la noticia que el consignaba respecto a la ausencia de datos sobre el autor de los retablos de la capilla, aunque si mencionaba haber encontrado en el libro de cuentas del Colegio el nombre del pintor Nicolás de Arteaga quien había realizado los lienzos del altar mayor de esta capilla.

En virtud de esta noticia, pude inferir que la Virgen de Aránzazu pintada por Villalpando no podía ser la misma que se mencionaba en los documentos aunque la maestra González Mariscal así lo afirmaba.

Cabe mencionar que pese a que fue mi intención consultar el documento original para cotejar la información consignada por Gonzalo Obregón, desafortunadamente el ingreso al Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas no me fue permitido. De esta manera, podemos notar cómo a raíz de lecturas un tanto superficiales o la no revisión de las fuentes originales, se puede llegar a conclusiones erróneas, de ahí la importancia de este catálogo, en donde en la medida de lo posible no sólo se consultó la mayor cantidad posible de bibliografía vinculada a nuestro tema de estudio, sino que también a través de una lectura cuidadosa se pudo elaborar la fortuna crítica de las obras de Villalpando, brindando con ello una herramienta de estudio a futuras investigaciones.

3. EXPOSICIÓN

3.1 LOCALIZACIÓN Y SELECCIÓN DE OBRAS

En la segunda parte de este informe, concretamente en el capítulo número 2.2.3 se explicó ampliamente en qué consistió el proceso de localización de obras de Cristóbal de Villalpando, señalándose incluso, los objetivos, limitaciones y logros de dicho proceso el cual estuvo dirigido principalmente a la elaboración de un Catálogo Razonado que incluyera todas las pinturas conocidas del artista.

Debido a lo anterior, en este capítulo solamente mencionaré las partes esenciales de dicho proceso, poniendo especial atención en aquellas particularidades que estén más relacionadas con la exposición.

La localización y selección de obras fue un proceso en el cual participamos todos los miembros del Seminario de Arte Virreinal, contando con el apoyo de muchas personas vinculadas al medio académico y museístico de nuestro país, así como de coleccionistas particulares y autoridades civiles y eclesiásticas.

Dicho proceso consistió básicamente en la búsqueda y localización de pinturas de Villalpando a través de la consulta de libros y documentos históricos. Asimismo, se consideraron también todas aquellas noticias orales recabadas durante las visitas a museos, iglesias y domicilios particulares.

De esta manera, al finalizar la investigación se localizaron numerosas pinturas, firmadas y atribuidas a Cristóbal de Villalpando, por lo que uno de los principales objetivos del proyecto se había cumplido, ya que el número de obras catalogadas se incrementó considerablemente respecto al trabajo realizado por de la Maza en la década de los años sesenta. Paralelamente a estos trabajos de localización de obras para la elaboración del Catálogo, los investigadores del proyecto consideraron conveniente empezar los trabajos concernientes a la organización de la muestra, por lo que fue necesario la selección de las obras a exhibirse.

Respecto al primer punto, los investigadores consideraron pertinente incluir en la muestra una cuidadosa selección de cien pinturas de Cristóbal de Villalpando, mismas que fueron consideradas fundamentales para poder explicar la evolución estilística de la obra del artista.

De esta manera, se incluirían pinturas pertenecientes a las cuatro etapas en las cuales los investigadores habían dividido la producción pictórica de

Villalpando, desde aquéllas consideradas hipotéticamente como sus primeras obras hasta las realizadas en vísperas de su muerte, incluyendo por supuesto las grandes obras maestras de la segunda y tercera etapa. Asimismo, los investigadores seleccionaron también aquellas obras que debido a sus particularidades iconográficas, valores pictóricos, importancia histórica, etc. podrían formar parte del guión museográfico, ya que contribuirían a dar una visión más completa de la obra del artista así como del momento histórico en que vivió.

Respecto al segundo punto de este apartado, es decir, la localización de obras para la exposición, he explicado ya en el capítulo 2.2.3 de la segunda parte de este informe en que consistió este proceso, aunque enfocado a la elaboración del Catálogo General. No obstante, puedo decir que en la localización de obras para la exposición se hizo con base en las obras localizadas y consignadas en el Catálogo General, por lo que más que ser un proceso distinto, la localización de obras para la exposición fue más bien la consecuencia lógica de un trabajo previamente realizado.

Con relación al tipo de obras seleccionadas para ser exhibidas hay que señalar que pese a que los criterios de selección estaban bien definidos desde las primeras etapas de la investigación, diversos factores de tipo técnico como el estado de conservación de las obras, la ubicación de las mismas en lugares poco adecuados para su desmontaje y traslado, el tipo de técnica empleada en la realización de las pinturas al igual que sus dimensiones y otros factores como la realización de una gran cantidad de trámites burocráticos, la poca cooperación de algunas autoridades de instituciones públicas y eclesiásticas, así como de ciertos coleccionistas particulares, fueron aspectos que influyeron en la conformación final del guión museográfico de la muestra.

Ejemplos representativos de este tipo de problemas lo encontramos en las obras *Don José de Retes y Largacha* (Etapa III, Núm. Cat. 74) y *Vista de la Plaza Mayor* (Etapa III, Núm. Cat. 82), ambas pinturas pertenecen a dos colecciones particulares, una de México y la otra del extranjero, mismas que por diversos motivos (temor de los coleccionistas de que sus obras sufrieran daños durante el traslado y exhibición, robo o confiscación por parte del gobierno mexicano) no autorizaron el préstamo de las obras.

Cabe mencionar que la inclusión de estas pinturas dentro de la muestra, era sumamente importante ya que en el caso de la primera obra, se trataba de uno de los dos retratos conocidos, realizados por Villalpando. Incluso, esta pintura adquiriría mayor relevancia respecto al otro retrato (*Don Francisco de Aguiar y Seixas*, Etapa IV, Núm. Cat. 99) en tanto que además de

estar en mejor estado de conservación, era una obra casi desconocida en el medio académico de nuestro país.

Respecto a la obra *Vista de la Plaza Mayor* su importancia radicaba en tres factores principales: su gran calidad pictórica; es la única vista urbana que se conoce realizada por el artista; es una obra de arte que ilustra aspectos importantes de la vida cultural y política de la capital del virreinato en las postrimerías del siglo XVII como el avance en la construcción de la catedral y los testimonios del motín de 1692 patentes en la destrucción del muro poniente del Palacio de los Virreyes. Estos elementos plasmados en el lienzo le confieren un gran valor histórico a la obra, además de que pese a haber sido reproducida en múltiples ocasiones, nunca ha sido expuesta en nuestro país.

Un ejemplo de una obra seleccionada y que por problemas técnicos no pudo formar parte de la muestra, lo encontramos en la obra *Rosa atacada por el Demonio* (Etapa III, Núm. Cat. 83.10). Esta obra forma parte del retablo de Santa Rosa de Lima, de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Este retablo ha sido modificado en diversas ocasiones⁴¹ situación que ha motivado no sólo la alteración de la unidad estilística del retablo, sino que también trajo consigo una alteración en su estructura (como la incorporación de elementos ajenos como columnas y remates) y por supuesto el uso de materiales modernos como yeso y estructuras metálicas, aspectos que dificultaban y hacían casi imposible la remoción de la pintura sin que implicara un riesgo considerable tanto a la obra en particular como al retablo en general.

Con base en lo anterior, se puede entender que la idea original de exhibir en la muestra las cien obras maestras de Cristóbal de Villalpando, tuvo que ser modificada por lo que solamente se exhibieron 76 obras que ilustraban la evolución artística del pintor. Sin embargo, hay que mencionar que por los motivos ya señalados, las cuatro etapas de la muestra no estuvieron representadas de una forma homogénea, no obstante se puede decir que con las obras expuestas y con la ayuda de otro tipo de apoyos didácticos como la incorporación de cédulas explicativas, hojas de sala y visitas guiadas se logró uno de los objetivos centrales de la exposición, es decir, brindar al público en general y al especializado una visión de conjunto de la obra producida por nuestro artista, desde las que se han supuesto como sus primeras obras realizadas en la década de 1670 hasta su última obra conocida fechada en 1713, justo un año antes de su muerte.

⁴¹ Curiel, Gustavo, "Capilla de San Felipe de Jesús" en *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, México, SEDUE-Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 80

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Respecto a los otros dos objetivos de la exposición (la restauración de un número considerable de pinturas, así como el deseo de dar a conocer al público mexicano la obra de este gran artista novohispano y con ello revalorar toda una época de grandes aportaciones en el ámbito histórico y artístico), se puede decir que también se cumplieron al presentarse una magna exposición en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México y en una segunda etapa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, España (por cuestiones técnicas y de espacio en esta segunda fase se redujo el número de obras expuestas de 76 a 37).

Finalmente sólo queda mencionar que las obras expuestas en ambas exposiciones pertenecientes a las Etapas III y IV fueron las siguientes:

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	EXPUESTA EN MEXICO	EXPUESTA EN MADRID
Virgen del Rosario con santos dominicos	III, 71	SI	SI
Adoración del Santísimo Sacramento	III, 72	SI	SI
La confesión general	III, 75.6	SI	SI
Regreso de San Francisco del Monte Alverna	III, 75.10	SI	SI
Visión de San Bernardo	III, 76	SI	NO
El Dulce Nombre de María	III, 79	SI	SI
La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante	III, 81	SI	NO
La Virgen niña ofrecida a la Trinidad	III, 85.4	SI	SI
Cristo en el Aposentillo	III, 87	SI	SI
San José y el Niño	III, 91	SI	NO
La Inmaculada Concepción	III, 94.1	SI	NO

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	EXPUESTA EN MEXICO	EXPUESTA EN MADRID
El empadronamiento	III, 94.4	SI	SI
La Asunción	III, 94.6	SI	NO
San Elías	III, 95	SI	NO
San Cayetano	IV, 97	SI	NO
Los desposorios de José y Asenté	IV, 100.4	SI	SI
Nacimiento de la Virgen	IV, 102.1	SI	SI
Arcángel con el ancla	IV, 103.17	SI	NO
Arcángel con el ramo de azucenas	IV, 103.18	SI	NO
Santa Rosa arrodillada en el cielo	IV, 103.19	SI	NO
María y la Santísima Trinidad reciben a Santa Rosa	IV, 103.20	SI	NO
La promesa de la Eucaristía	IV, 104.1	SI	SI
San Pedro y San Juan llegan al sepulcro	IV, 104.3	SI	NO
Cinco señores	IV, 105	SI	SI
Virgen del Rosario	IV, 106	SI	SI
La mística ciudad de Dios	IV, 107.1	SI	SI
El árbol de la vida	IV, 107.2	SI	NO
La Anunciación	IV, 107.3	SI	SI
La Sagrada Familia	IV, 108	SI	NO

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	EXPUESTA EN MEXICO	EXPUESTA EN MADRID
San Ignacio herido en Pamplona	IV, 112.2	SI	SI
San Ignacio salva a un joven sumergiéndose en un río helado. Recibimiento de San Ignacio a su regreso a España	IV, 112.14	SI	NO
San Luis rey de Francia	IV, 114	SI	NO
San Miguel	IV, 115	SI	SI
Los Desposorios	IV, 116.1	SI	NO
La Anunciación	IV, 116.2	SI	SI
La adoración de los pastores	IV, 116.3	SI	SI
Huida a Egipto	IV, 116.4	SI	NO
La Virgen del Rosario	IV, 120	SI	NO
La Crucifixión	IV, 121	SI	NO
Martirio de una santa	IV, 123.2	SI	NO
Decapitación de una santa	IV, 123.3	SI	NO
La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco	IV, 124	SI	SI

3.2 TRÁMITES ADMINISTRATIVOS PARA EL PRÉSTAMO DE OBRAS

3.2.1 Enlace de Colecciones

El enlace de colecciones fue un proceso muy importante en la organización de la muestra pues permitió no solamente la localización y registro de un gran número de obras inéditas de Cristóbal de Villalpando, sino que consecuentemente brindó la posibilidad de poder exhibir en un mismo recinto, una cantidad considerable de obras poco conocidas por el gran público al mismo tiempo que obras que ya habían sido exhibidas o publicadas con anterioridad a esta exposición.

Ahora bien, el enlace de colecciones fue un proceso que consistió básicamente en la realización de todos aquellos trámites administrativos con el fin de obtener el préstamo de las obras. Por consiguiente, se puede decir que en términos generales, este trabajo fue muy similar al realizado durante la primera etapa de la investigación cuando después de indagar los datos de los propietarios o custodios de todas las obras localizadas de Villalpando, se estableció contacto con los coleccionistas para que los miembros del Seminario de Arte Virreinal, pudiéramos ver las obras, concretar citas para la fotografía de las mismas y en algunos casos, solicitar permiso para que los restauradores Agustín Espinosa, Javier Padilla, Alfredo Pineda, Juan Pineda y José Sol pudieran evaluar el estado de conservación de las obras y de ser necesario, poder realizar una propuesta de restauración en el caso de que la pintura fuera seleccionada para ser incluida en la muestra.

Retomando la explicación referente al trabajo realizado para enlazar a los distintos coleccionistas con el área de exposiciones de Fomento Cultural Banamex, mencionaré el proceso que se siguió hasta alcanzar dicho objetivo.

En primer lugar se llevó a cabo una revisión de la lista de obras seleccionadas para de esta forma delimitar el trabajo administrativo que realizaríamos tanto Ligia Fernández como yo, de acuerdo con las etapas asignadas a cada asistente por parte de los investigadores. Es así que yo me aboqué a la solicitud de préstamos relativos a las obras incluidas en las Etapas III y IV. Posteriormente a esta revisión, se escribían las cartas de solicitud de préstamo, en donde se agradecía al coleccionista su apoyo para la realización de este proyecto, y se le solicitaba formalmente su autorización para que la obra perteneciente a su colección, formara parte de la muestra. Asimismo, se le informaban las fechas tentativas de inauguración y clausura. En el caso de que la obra solicitada hubiera sido seleccionada para su exhibición en Madrid,

se le mencionaba al propietario o custodio la posibilidad de que la muestra se presentara en la capital española. Finalmente se le informaba que todos los gastos de embalaje y traslado, así como su aseguramiento, serían asumidos por Fomento Cultural Banamex.

Ahora bien, una vez terminada la carta se le mostraba a la coordinadora de exposiciones para su revisión y en caso de que no requiriera de correcciones o alguna información adicional, se turnaba a la directora de Fomento Cultural para su firma y en tanto se rubricaba, se verificaba la dirección del coleccionista para ir membretando los sobres correspondientes que serían finalmente entregados a sus destinatarios a través de un servicio profesional de mensajería.

Respecto a lo anterior, sólo queda decir que hubo algunos casos en que el propietario o custodio de las obras que se iban a solicitar, era otra persona distinta a la que teníamos registrada en nuestro directorio, por lo que en estos casos, se tuvo que iniciar nuevamente el trámite de informar sobre el proyecto, los trámites realizados con las autoridades anteriores (en el caso de tratarse de un directivo de una institución civil o eclesiástica) y por supuesto, esperar un tiempo antes de enviar una nueva carta para solicitar el préstamo de la obra.

Por último se esperaban aproximadamente cinco días para confirmar telefónicamente con el coleccionista el préstamo de la obra, mismo que si no se otorgaba, se informaba entonces a la coordinadora de exposiciones la cual, posteriormente lo comentaba con los directivos de Fomento Cultural Banamex quienes evaluaban las particularidades del caso y contemplaban la posibilidad de negociar el préstamo de la obra a través de la coordinadora de exposiciones, de los investigadores del proyecto o directamente por ellos.

Por lo antes expuesto, se puede apreciar que el enlace de colecciones al igual que otros trabajos relacionados estrictamente con la logística de la exposición, fue hecho por los dos asistentes del proyecto en estrecha relación con la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex, aunque como ya se ha mencionado en líneas anteriores, en la realización de determinados trámites administrativos contamos con el apoyo de los investigadores, especialmente en algunos casos en que había reticencia de ciertos coleccionistas o custodios en otorgar el préstamo de las obras.

Un ejemplo de este problema lo encontramos en la obra *La Anunciación* (Etapa IV, Núm. Cat. 107.3) perteneciente al acervo pictórico del Museo de Guadalupe, en Zacatecas, cuyo préstamo en principio no era factible ya que las autoridades de dicho museo consideraban que dadas las

particularidades iconográficas de la obra, con respecto a las obras virreinales que se han preservado hasta nuestros días, no era conveniente que dicha obra se otorgara en préstamo, debido al riesgo de que la pintura sufriera algún deterioro durante su traslado o exhibición. Cabe mencionar que la importancia iconográfica de esta obra radica en la forma en que Villalpando representó el tema de la Anunciación, ya que a diferencia de todas las pinturas con tema homónimo que se conservan en México, en esta obra el artista la representa no como un acto íntimo entre la Virgen y el arcángel Gabriel, sino que retomando la descripción que hiciera la monja sor María de Ágreda, sitúa en la escena un gran coro de ángeles que atestiguan el acto inicial de la redención. Ante esta postura, los investigadores convencieron a las autoridades del Museo de facilitar la obra en préstamo argumentando justamente la singularidad iconográfica de la misma al igual que su gran calidad artística.

Otro ejemplo en donde se puede apreciar la complejidad del proceso de enlazar adecuadamente las diversas instancias involucradas con el préstamo y exhibición de una obra lo tenemos en la pintura titulada *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* (Etapa III, Núm. Cat. 81) perteneciente al acervo artístico de la catedral de Guadalajara.

En efecto, durante los primeros viajes realizados por los investigadores a mediados de 1995 a la ciudad de Guadalajara, se pudo apreciar la gran calidad artística e iconográfica de la obra, por lo que se contempló la posibilidad de incluirla en la muestra. Es así que al regresar de ese viaje, los investigadores comentaron su inquietud con los directivos de Fomento Cultural Banamex, quienes evaluaron la propuesta y decidieron apoyarla dada la gran relevancia que tendría la exhibición de esta pintura dentro de la muestra.

No obstante, antes de continuar reseñando el desarrollo del proceso de préstamo de la obra ya mencionada, considero pertinente explicar las particularidades de la pintura, a fin de que se comprenda mejor la importancia de *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* dentro de este proyecto.

En términos generales se puede decir que la importancia de esta pintura radica primordialmente en ser la última gran obra catedralicia realizada por Cristóbal de Villalpando, después de haber pintado sus lienzos monumentales para las catedrales de México y Puebla, las cuales probablemente confirieron a nuestro pintor fama y prestigio. No obstante, se puede afirmar que pese a no tener el tono grandilocuente de aquellas pinturas, la obra de la catedral de Guadalajara es sumamente importante ya que retoma el esquema compositivo e iconográfico de la obra homóloga realizada hacia

1684-1685 para la catedral de México. Sin embargo, la utilización de dicho modelo no fue literal ya que el pintor lo interpretó adecuándolo a un espacio arquitectónico de mayor amplitud, logrando con ello una obra cuya composición refleja el alto dominio técnico alcanzado por el artista en esa etapa de su vida.

Asimismo, hay que mencionar que esta pintura ofrecía otros aspectos interesantes para los fines del proyecto, es decir, era una obra que si bien no estaba documentada de una manera completa, había ciertas noticias que proporcionaban información sobre las fechas probables de su realización, el periodo de reformas edilicias que vivía la catedral de Guadalajara en fechas previas al probable encargo de la obra, así como el nombre del que pudo haber sido el mecenas.

Por otro lado, esta pintura ofrecía otro punto de interés para los investigadores, ya que en el siglo XIX había sido trasladada de la sacristía (su emplazamiento original) a la Sala de Cabildos, circunstancia por demás favorable para nuestro proyecto ya que demostraba que pese al enorme formato de la pintura que es de 700 X 500 cm, su desmontaje y traslado era factible, por lo que existía la posibilidad de poder restaurarla (dado su mal estado de conservación) y en caso de autorizarse, ser exhibida dentro de la exposición y posteriormente reintegrarse a su emplazamiento original en la sacristía de la catedral.

Ahora bien, una vez reseñada la importancia de la obra dentro del proyecto, continuaré mencionando las particularidades del proceso de el enlace de colecciones y los problemas inherentes a este proceso.

Es así que retomando los trámites realizados mencionaré que una vez evaluada la propuesta de incluir la obra dentro del guión museográfico de la exposición, la maestra Juana Gutiérrez, coordinadora del proyecto conjuntamente con la licenciada Cándida Fernández, directora de Fomento Cultural viajaron a la ciudad de Guadalajara para entrevistarse con el reverendo padre Felipe Buz Santoyo, sacristán mayor de la catedral de dicha ciudad y con los miembros del Cabildo Catedralicio, con el objetivo de tener una plática referente al préstamo de la obra para lo cual solicitaron también el apoyo del cronista de la catedral y de otras personas vinculadas con el medio cultural y religioso de la ciudad de Guadalajara y de México.

Por lo anterior, la directora de Fomento Cultural nos pidió a ambos asistentes la realización de los trámites administrativos que fueran pertinentes. Por ello, se redactaron cartas de presentación de la institución organizadora, en este caso Fomento Cultural Banamex, explicación del proyecto en donde

se señalaban los objetivos, métodos y propuestas y se solicitaba el apoyo para la realización del proyecto.

De esta manera, para iniciar este primer contacto con las autoridades catedralicias de Guadalajara, se redactaron cartas para las siguientes instancias: Honorable Cabildo de la Catedral de Guadalajara, Arzobispado de Guadalajara, Seminario Conciliar de Guadalajara, Comisión de Arte Sacro de Jalisco, Comisión Nacional de Arte Sacro y Centro INAH Jalisco. También se pidió apoyo por escrito al cronista de la catedral de Guadalajara y al sacerdote encargado de la catedral. Asimismo, se tuvieron que realizar llamadas telefónicas con el objeto de concertar las citas que tendrían lugar en la ciudad de Guadalajara.

Ahora bien, una vez efectuadas estas reuniones entre autoridades de Fomento Cultural Banamex y las instancias ya mencionadas, quedaron asentadas las bases del posible préstamo de la obra, ya que en principio se contaba con el apoyo incondicional del sacristán mayor de la catedral, el reverendo padre Felipe Buz Santoyo y del notario Héctor Antonio Martínez, cronista de la catedral, cuyo prestigio en el medio cultural y civil de Guadalajara es ampliamente reconocido.

No obstante el apoyo de estas personas, para que el préstamo del cuadro fuera posible, era necesario verificar el estado de conservación y la vialidad de que la obra pudiera ser desmontada y trasladada a la ciudad de México sin que su integridad física se viera afectada.

Por este motivo, se tuvieron que realizar nuevamente los trámites administrativos para que el maestro restaurador Agustín Espinosa pudiera evaluar el estado físico que presentaba la obra, así como para estudiar las posibilidades de poder desmontarla.

Una vez realizada esa visita a la cual asistió también la licenciada Ángeles González, coordinadora de Proyectos Especiales de Fomento Cultural Banamex, el maestro Espinosa entregó su dictamen en el cual se explicaba la propuesta de restauración, así como su evaluación de que el desmontaje, traslado y por supuesto la exhibición de la obra dentro de la muestra era factible.

Ante estas conclusiones, la directora de Fomento Cultural Banamex giró instrucciones para solicitar formalmente el préstamo de la obra, tanto al Cabildo Catedralicio como a las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quienes autorizaron la restauración al igual que su exhibición temporal en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México.

De esta manera se iniciaron los trámites para que el maestro Espinosa y su equipo de trabajo pudieran trasladarse a Guadalajara para efectuar los trabajos previos de conservación preventiva para poder desmontar la obra y trasladarla al taller del restaurador. Por tanto, se hicieron los trámites administrativos a nivel interno, como la solicitud de viáticos y cartas de presentación, y a nivel externo también se efectuaron los trámites pertinentes ante las autoridades civiles y religiosas para que el maestro Espinosa pudiera iniciar su trabajo.

Otro factor importante relacionado con este ejemplo, lo constituye un problema suscitado a raíz de la inadecuada división de funciones entre dos dependencias gubernamentales encargadas de preservar el patrimonio cultural de nuestro país.

En efecto, este problema se refiere al hecho de que una vez autorizada la restauración de *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* por parte de las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, tanto de la ciudad de México como de Jalisco, las autoridades de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes expresaron su inconformidad a Fomento Cultural Banamex por haber removido la obra ya mencionada, sin que esta dependencia hubiera otorgado autorización alguna.

Ante esta situación, los directivos de Fomento Cultural Banamex evaluaron este problema con la coordinadora de exposiciones quien encargó a ambos asistentes carpetas de presentación del proyecto así como la realización de un expediente en el cual se organizaran todos los antecedentes sobre el proceso de solicitud y préstamo que Fomento Cultural había hecho, tanto con las autoridades de la catedral de Guadalajara, como con las personas encargadas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Una vez organizada dicha documentación, la coordinadora de exposiciones y yo asistimos a una junta con la arquitecta Anthinea Blanco y todo el personal de la Subdirección de Catalogación de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de CONACULTA, en donde se les explicó ampliamente las características del proyecto del libro y exposición que sobre Cristóbal de Villalpando estaba organizando Fomento Cultural Banamex. Respecto al problema del cuadro de Guadalajara, este fue tratado posteriormente a esta junta entre la directora de Fomento Cultural Banamex con el arquitecto Luciano Cedillo, responsable directo de dicha dependencia.

De esta manera, se asentó ante estas autoridades el hecho de que Fomento Cultural Banamex no había incurrido en ninguna falta administrativa de manera consciente, ya que se contaba con el permiso de quien se nos había informado por parte de los encargados de la catedral de Guadalajara que eran los responsables de otorgar los permisos de préstamo y restauración de la obra, es decir, el INAH.

Ante estos argumentos, no sólo se solucionó el problema de la pintura de Guadalajara, sino que se aclaró que para el préstamo de obras pertenecientes a los templos, los permisos deberían solicitarse también a las autoridades de la Subdirección ya mencionada, ya que era la dependencia designada por el gobierno federal para catalogar y conservar este tipo de bienes muebles e inmuebles y por consiguiente, la dependencia con facultades para otorgar los permisos correspondientes a la exhibición y restauración de esas obras.

3.2.2 Presupuestos

Dentro de los trabajos realizados para el préstamo de obras para la exposición, está la elaboración y solicitud de presupuestos y viáticos.

Estos trámites se realizaron en su totalidad en las oficinas de Fomento Cultural Banamex bajo la supervisión de la coordinadora de exposiciones, quien de acuerdo con la política interna de esta institución, nos indicaba a ambos asistentes la forma de elaborarlos.

Respecto a la elaboración de presupuestos, ésta debía comprender todos aquellos gastos necesarios para la recolección de las obras, tomando en consideración factores como su ubicación física, localización geográfica, medidas y técnicas. Ahora bien, la importancia de contemplar estos factores radicaba en que la recolección de las obras generalmente se realiza en un vehículo de Fomento Cultural Banamex, no obstante si por los motivos ya señalados en el párrafo anterior no era posible la recolección en dicho vehículo, entonces se tenían que contemplar otros gastos derivados de este problema tales como la contratación de camiones de mudanzas, alquiler de andamios y pagos para personas de apoyo.

En el caso de que surgieran este tipo de imprevistos, precisamente a la contratación de estos servicios, se solicitaba por escrito un presupuesto a los proveedores, el cual se sometía a la consideración de la directora y sólo en caso de ser aprobado, se efectuaba la contratación. Por otro lado, en la

realización de presupuestos se debían considerar otros factores muy importantes como la solicitud de viáticos.

Respecto a esta solicitud de viáticos, debían comprender los gastos del personal de montaje asignado para la recolección de las obras y se incluían los correspondientes a los siguientes rubros:

- a) Hospedaje
- b) Alimentos
- c) Transportes
- d) Gasolina y casetas
- e) Imprevistos

De esta manera, se calculaba una cantidad determinada misma que se desglosaba explicando debidamente el concepto y cantidad que se estaba asignando. Finalmente se le enseñaba la solicitud a la coordinadora de exposiciones, quien lo revisaba y autorizaba. En caso de que no hubiera ninguna modificación en los conceptos o cantidades, se turnaba al area administrativa la cual se encargaba de tramitar el cheque correspondiente.

3.3 INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y CATALOGACIÓN DE OBRAS

Este capítulo se centra en la explicación de estos tres aspectos de la exposición, los cuales fueron de gran importancia dentro de la logística de la misma, pues además de proporcionar datos de tipo técnico para la realización de trámites relacionados con el préstamo y exhibición de las obras, también sirvieron en el aspecto académico al proporcionar información que por diversas causas aún no había sido recabada por los miembros del Seminario ni tampoco se había incorporado dentro del catálogo.

Ahora bien, hay que señalar que tanto la investigación y la documentación, así como la catalogación de las obras seleccionadas para la investigación tuvieron como punto de partida todos aquellos registros documentales y técnicos tales como cartas referentes a trámites de diversa índole como solicitudes de préstamo, restauración, fotografías y levantamientos de estado de conservación. De esta manera la utilización y sistematización de todo este material, brindó los elementos necesarios para la conformación de expedientes individuales para todas las obras destinadas a formar parte de la exposición.

A continuación reseño brevemente las particularidades de los tres rubros que componen este capítulo.

a) INVESTIGACIÓN

Este proceso consistió en la revisión de toda la información contenida en el catálogo, con el objeto de proporcionar un soporte en la realización de los trámites concernientes al préstamo de las obras. En otras palabras, al estar realizando la documentación respectiva, se consideraban todos los datos registrados, independientemente de la fuente de procedencia, de tal forma que la consulta y consecuente manejo adecuado de la información, proporcionaba mayores elementos que en muchos casos fueron útiles para conformar el expediente de la obra y, en su momento fueron recursos que se utilizaron para facilitar el préstamo de las pinturas.

b) DOCUMENTACIÓN

Este proceso consistió en el registro de los datos que conformarían el expediente de aquellas obras que serían integradas en la exposición, aunque, a diferencia del proceso anteriormente descrito, en el caso de la documentación se integró al expediente no sólo la información académica (bibliográfica y documental) sino también los datos de tipo técnico y administrativo que habían sido realizados, tanto por los dos asistentes e investigadores, como por las diversas instancias administrativas de Fomento Cultural Banamex (trámites de viáticos, rutas fotográficas, reportes de restauración y fotografías *in situ*.)

De esta manera, en un solo expediente se concentró toda la información referente a las obras, de una forma sistematizada, lo cual permitió la consulta y el manejo adecuado de la información por parte de las personas que estábamos vinculadas a la solicitud de préstamo de las obras.

c) CATALOGACIÓN

Este proceso consistió básicamente en la utilización de los datos recabados en los procesos anteriores, aplicándolos únicamente al registro de las obras que ingresaron de manera temporal a las dos sedes en donde se presentó la muestra (Palacio de Iturbide en la ciudad de México y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid).

Por tanto, en este proceso se utilizaron únicamente la ficha técnica de las obras, su estado de conservación y la fecha de ingreso a las sedes (al terminar ambas muestras también se incluyeron las fechas de salida). Con estos datos, se elaboró finalmente un catálogo de uso interno que sirvió no solamente para facilitar el manejo de la información de las obras, sino también fue útil durante el proceso de supervisión del estado de conservación de las obras durante los periodos en que las mismas estuvieron expuestas.

3.4 APOYO EN EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE OBRAS

Uno de los problemas más recurrentes en el medio académico y museístico internacional, es el relacionado con la exhibición y conservación de los bienes artísticos y culturales de la humanidad.

Acorde con este principio, desde el inicio de los trabajos del Seminario de Arte Virreinal, los investigadores consideraron conveniente la restauración de las obras de Cristóbal de Villalpando que fueran incluidas dentro de la muestra, a fin de que el público visitante pudiera apreciar adecuadamente sus cualidades estéticas.

No obstante, el interés de restaurar dichas obras iba más allá de su mera exhibición temporal, pues como se ha mencionado ya en capítulos anteriores, uno de los objetivos centrales del proyecto era dar a conocer al gran público, la obra de este artista y de esa manera revalorarlo como una de las grandes figuras de la cultura novohispana.

Sin embargo, hay que señalar que la revaloración del pintor no sería posible sin una investigación histórica y artística previa, ni tampoco estaría completa sin un programa de restauración que asegurara la conservación del legado pictórico de Villalpando para las generaciones futuras; de ahí que dentro de las expectativas del Seminario, la revaloración de la obra de nuestro artista necesariamente tendría que incluir los aspectos fundamentales de una exposición, a saber, la investigación, la difusión y la conservación.

Respecto a este último punto, los investigadores del proyecto compartieron su inquietud con las autoridades de Fomento Cultural Banamex, quienes se mostraron muy interesados en asumir un proyecto de restauración que incluyera no sólo las obras que formarían parte de la muestra, sino también aquellas pinturas cuya importancia dentro de la producción pictórica de Villalpando fuera fundamental pero que debido a factores de diversa índole como sus dimensiones o ubicación, no podrían integrarse a la exposición.

Para lograr este objetivo, las autoridades de Fomento Cultural Banamex se abocaron a la tarea de obtener apoyos adicionales, ya que debido a la magnitud del proyecto, se requería de una gran cantidad de recursos técnicos y económicos para poder llevarlo a cabo.

Por este motivo, se solicitó el apoyo del Instituto Getty de conservación con el objetivo de que el proyecto se viera beneficiado no sólo

con la posible aportación de recursos financieros sino también con la asesoría técnica y científica que requería el proyecto de restauración dado el interés de los investigadores en poder incorporar datos de este tipo dentro del estudio que se estaba realizando.

Por lo anterior, las autoridades de Fomento Cultural Banamex solicitaron a la maestra Juana Gutiérrez la elaboración de un texto introductorio en donde se incluyera una breve descripción del proyecto, señalando sus objetivos y limitaciones, así como una semblanza sobre la vida y obra de Cristóbal de Villalpando y su importancia en la historia del arte occidental.

Paralelamente a este trabajo, se nos encargó a los dos asistentes del proyecto, la elaboración de varias carpetas en donde además de incluir los textos de presentación, se anexaran fotografías y fichas técnicas de las obras que se incluirían para su estudio y restauración. Por ello, ambos asistentes nos abocamos a la realización de los trámites relacionados con este proceso, tales como la solicitud de traducción del español al inglés de los textos, solicitud de reproducciones fotográficas, la transcripción de textos en computadora y la elaboración del listado de las obras seleccionadas.

Una vez concluidas dichas carpetas, la directora de Fomento Cultural Banamex, la licenciada Cándida Fernández concertó una cita con el licenciado Miguel Ángel Corzo, director del Instituto Getty de Conservación para explicarle el proyecto e invitarlo formalmente a participar en el mismo.

Ante esta invitación, el licenciado Corzo comentó que el Instituto estudiaría la propuesta, misma que fue evaluada y denegada debido entre otros motivos, al alto costo que implicaba la restauración de las 81 obras propuestas por los investigadores, la premura de tiempo y la reestructuración de los laboratorios de restauración y conservación del Instituto.

No obstante lo anterior, las autoridades de Fomento Cultural Banamex obtuvieron el apoyo de los directivos de Banamex quienes valoraron la magnitud del proyecto y decidieron asumirlo en beneficio del mismo.

Por tal motivo, se invitó a participar en el proyecto de restauración al maestro Agustín Espinosa Chávez, quien se encargaría de evaluar el estado de conservación de las obras y con base en ello, realizaría un informe en donde se incluiría la propuesta de restauración, los tiempos estimados de trabajo y el costo del proceso. Cabe mencionar que para que el maestro Espinosa pudiera efectuar dicho trabajo, fue necesario que ambos asistentes en colaboración con

la coordinadora de exposiciones realizaramos una agenda en donde se incluyó un calendario de visitas y un directorio de las instituciones civiles y eclesiásticas en donde se resguardaban las pinturas que se querían restaurar.

A continuación se señalan las obras incluidas en este proceso correspondientes a las Etapas III y IV:

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	SELECCIONADA PARA EXPOSICION	NECESIDAD DE RESTAURAR	SIN NECESIDAD DE RESTAURAR
Virgen con el Niño	III, 67	SI	NO	SI
Virgen de Aranzazu	III, 68	SI	SI	NO
Adoración del Santísimo Sacramento	III, 72	SI	NO	SI
Los Cinco Señores	III, 73	NO	SI	NO
El Dulce Nombre de María	III, 79	SI	NO	SI
Purificación de Santa Ana	III, 80.1	SI	NO	SI
La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante	III, 81	SI	SI	NO
Cristo y Rosa pesando sus coronas	III, 83.9	NO	NO PUDO SER EVALUADA POR LA ALTURA DEL RETABLO	
Rosa atacada por el demonio	III, 83.10	SI	NO PUDO SER EVALUADA POR LA ALTURA DEL RETABLO	
Los desposorios místicos de Santa Rosa	III, 83.11	NO	NO PUDO SER EVALUADA POR LA ALTURA DEL RETABLO	

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	SELECCIONADA PARA EXPOSICION	NECESIDAD DE RESTAURAR	SIN NECESIDAD DE RESTAURAR
San Jerónimo	III, 84	NO	SI	NO
La Virgen Niña ofrecida a la Trinidad	III, 85.4	SI	SI	NO
Cristo en el Aposentillo	III, 87	SI	NO	SI
San José y el Niño	III, 91	SI	NO	SI
Inmaculada Concepción	III, 94.1	SI	SI	NO
El empadronamiento	III, 94.4	SI	NO	SI
Asunción	III, 94.6	SI	SI	NO
Adoración de los Reyes	III, 96	NO	NO	SI
Los desposorios de José y Asenet	IV, 100.4	SI	SI	NO
Jacob bendice a los hijos de José	IV, 100.5	NO	SI	NO
Nacimiento de la Virgen	IV, 102	SI	SI	NO
Santa Rosa disciplinándose	IV, 103.5	SI	SI	NO
La aparición de Cristo y la cama de troncos	IV, 103.6	SI	SI	NO
La aparición de Cristo en la cruz	IV, 103.7	SI	SI	NO

TITULO DE LA OBRA	ETAPA Y NÚM CATÁLOGO	SELECCIONADA PARA EXPOSICION	NECESIDAD DE RESTAURAR	SIN NECESIDAD DE RESTAURAR
Arcángel con el ancla	IV, 103. 17	SI	SI	NO
Santa Rosa arrodillada en el cielo	IV, 103. 19	SI	SI	NO
San Pedro y San Pablo	IV, 104.2	NO	NO	SI
San Pedro y San Juan llegan al sepulcro	IV, 104.3	SI	NO	SI
Los Cinco Señores	IV, 105	SI	SI	NO
Virgen del Rosario	IV, 106	SI	SI	NO
El Árbol de la vida	IV, 107.2	SI	NO	SI
La Anunciación	IV, 107.3	SI	NO	SI
Cuadro de Ánimas	IV, 109	NO	NO	SI
Nacimiento y bautizo de San Ignacio de Loyola con nacimiento de Cristo	IV, 112.1	SI	SI	NO
San Ignacio en Tierra Santa	IV, 112.9	SI	SI	NO
San Miguel	IV, 115	SI	NO	SI
Los Desposorios	IV, 116.1	SI	NO	SI
La Anunciación	IV, 116.2	SI	SI	NO

La adoración de los pastores	IV, 116.3	SI	NO	SI
Huida a Egipto	IV, 116.4	SI	NO	SI
La Crucifixión	IV, 121	SI	NO	SI
La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco	IV, 124	SI	SI	NO

Ahora bien, una vez concluida esta primera fase del proyecto de restauración, iniciamos los trámites para solicitar los préstamos de las obras que habiendo sido elegidas para ser integradas en la exposición, requerían restaurarse, ya que en términos generales los tiempos estimados para dicho proceso eran de varios meses.

Un ejemplo de este problema lo tenemos en la obra *La Iglesia Militante y La Iglesia Triunfante* (Etapa II, Núm. Cat. 81) de la catedral de Guadalajara, cuyo tiempo estimado de restauración era de seis meses, motivo por el cual fue la primera obra en ser programada para su intervención.

Por otra parte, mencionaré que desafortunadamente no todas las obras que habían sido elegidas para su restauración y/o exhibición fueron prestadas por sus propietarios y custodios en detrimento de su conservación. Dichas obras fueron las siguientes:

Virgen con el Niño (Etapa III, Núm. Cat.67)

Virgen de Aránzazu (Etapa III, Núm. Cat. 68)

Rosa atacada por el demonio (Etapa III, Núm. Cat. 83.10)

Santa Rosa disciplinándose (Etapa IV, Núm. Cat. 103.5)

Aparición de Cristo y la cama de troncos (Etapa IV, Núm. Cat. 103.6)

La aparición de Cristo en la Cruz (Etapa IV, Núm. Cat. 103.7)

Debido a esta negativa, los investigadores decidieron sustituir las obras que no habían sido prestadas con otras con características pictóricas similares y que de igual manera necesitaran restaurarse.

Dentro de este contexto están las siguientes pinturas:

Arcángel con el ancla (Etapa IV, Núm. Cat. 103.17)

Arcángel con el ramo de azucenas (Etapa IV, Núm. Cat. 103.18)

Santa Rosa arrodillada en el cielo (Etapa IV, Núm. Cat. 103.19)

María y la Santísima Trinidad reciben a Rosa (Etapa IV, Núm. Cat. 103.20)

Respecto a estas obras pertenecientes a la parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago en Azcapotzalco, D.F. , podemos decir que fueron solicitadas debido a que las tres pinturas que habían sido elegidas originalmente, no se podrían otorgar en préstamo ya que formaban parte de un retablo. Sin embargo, los investigadores consideraron que era fundamental la inclusión de otras obras del mismo retablo, por lo que se sugirió al sacerdote encargado, así como a las autoridades federales, el préstamo y restauración de las cuatro pinturas mencionadas en el párrafo anterior, pues a pesar de formar parte de dicho conjunto retablístico, no estaban integradas estructuralmente dentro del retablo. Ante estos argumentos las autoridades respectivas dieron su autorización para que estas obras pudieran restaurarse e integrarse posteriormente a la muestra.

Por último, mencionaré que debido al gran número de obras que debían restaurarse, así como también a la premura de tiempo, las autoridades de Fomento Cultural Banamex decidieron invitar a otros restauradores de reconocido prestigio a integrarse al proyecto de restauración de obras de Cristóbal de Villalpando, por lo que las obras que debían intervenir se asignaron de la siguiente manera:

RESTAURADOR AGUSTÍN ESPINOSA CHÁVEZ

Virgen del Rosario con santos dominicos (Etapa III, Núm. Cat. 71)

La Iglesia Militante y La Iglesia Triunfante (Etapa III, Núm. Cat. 81)

RESTAURADOR JAVIER PADILLA LEINER

La Inmaculada Concepción (Etapa III, Núm. Cat. 94.1)

La Asunción (Etapa III, Núm. Cat. 94.6)

RESTAURADOR ALFREDO PINEDA SANTILLÁN

Nacimiento de la Virgen (Etapa IV, Núm. Cat. 102.1)

Decapitación de una Santa (Etapa IV, Núm. Cat. 123.3)

RESTAURADOR JUAN PINEDA SANTILLÁN

La Virgen Niña ofrecida a la Trinidad (Etapa III, Núm. Cat. 85.4)

Los desposorios de José y Asenet (Etapa IV, Núm. Cat. 100.4)

RESTAURADOR JOSÉ SOL ROSALES

La Confesión General (Etapa III, Núm. Cat. 75.6)

Regreso de San Francisco del Monte Alverna (Etapa III, Núm. Cat. 75.10)

Arcángel con el ancla (Etapa IV, Núm. Cat. 103.17)

Arcángel con el ramo de azucenas (Etapa IV, Núm. Cat. 103.18)

Santa Rosa arrodillada en el cielo (Etapa IV, Núm. Cat. 103.19)

María y la Santísima Trinidad reciben a Rosa (Etapa IV, Núm. Cat. 103.20)

Asimismo, por requerimientos específicos de dos instituciones federales, también participaron en la restauración de tres obras de arte las instituciones que se mencionan a continuación, aunque hay que señalar que los gastos derivados de estas restauraciones fueron asumidos por Fomento Cultural Banamex.

COORDINACIÓN NACIONAL DE RESTAURACIÓN, INAH

San Cayetano (Etapa IV, Núm. Cat. 97)

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACION ARTISTICA, INBA

Los Desposorios (Etapa IV, Núm. Cat. 116.1)

La Anunciación (Etapa IV, No. Cat. 116.2)

Ahora bien, después de haber sido asignadas a los restauradores las obras que debían intervenir, los dos asistentes conjuntamente con la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex iniciamos la realización de los trámites administrativos correspondientes tales como solicitudes de autorización para restaurar las obras, dirigidas a autoridades civiles y religiosas, así como a coleccionistas particulares, calendarios de visitas para que los distintos restauradores pudieran ver las obras *in situ* y de esa manera poder presentar las respectivas propuestas para intervenir las obras, solicitudes de viáticos, citas, etcétera.

En el caso concreto de las obras de propiedad federal ubicadas en iglesias, fue necesario elaborar carpetas de presentación en donde se incluyó una breve introducción del proyecto de exposición, catálogo y restauración de obras de Cristóbal de Villalpando, índice de las pinturas que se quería intervenir, propuestas de restauración por parte de los maestros restauradores, tiempos estimados de trabajo, condiciones del desmontaje y traslado de las pinturas así como una breve reseña acerca de la importancia estética e histórica de las obras.

Una vez aprobadas las propuestas de restauración por parte de las autoridades correspondientes, ambos asistentes iniciamos en compañía del personal del área de montaje de Fomento Cultural Banamex, la recolección de las obras que debían intervenir. En todos los casos el asistente que hubiera sido designado para recolectar las obras, realizaba dictámenes del estado de conservación de las obras, para dejar asentado por escrito las condiciones físicas en que se estaba recibiendo la obra.

En el caso de las obras de grandes dimensiones, pertenecientes a retablos, o cuyo soporte fuera de madera, las autoridades pertinentes indicaron que para su recolección el restaurador que iba a intervenirla debía estar presente, por lo que en estos casos un asistente acudía también en representación de Fomento Cultural Banamex para tomar fotografías del proceso de desmontaje y embalaje de las obras, así como para firmar las actas administrativas correspondientes.

3.5 SUPERVISIÓN DE RESTAURACIÓN

Este proceso estuvo estrechamente vinculado con el descrito en el capítulo anterior y deriva del compromiso que asumió Fomento Cultural Banamex de exhibir las obras en óptimas condiciones de conservación con el objetivo de que el público pudiera apreciarlas adecuadamente, es decir, debidamente restauradas.

No obstante, debo señalar que esta preocupación sobre la conservación de las obras de arte es compartida por las autoridades federales de nuestro país, concretamente si se referían a bienes pertenecientes a instituciones religiosas. En efecto, hay que recordar que todos los bienes culturales muebles e inmuebles de la Iglesia son de propiedad federal, por lo que el Estado tiene la responsabilidad de conservar dicho patrimonio.

En el caso concreto del préstamo de las obras para ser exhibidas y restauradas, la institución que otorga el permiso es la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Subdirección de Catalogación. Por consiguiente, las autoridades de esta dependencia estuvieron en estrecho contacto con sus homólogas de Fomento Cultural Banamex, no sólo para otorgar el préstamo temporal de las obras de Villalpando, sino también para autorizar y en su momento supervisar la restauración de las mismas.

En efecto, una vez autorizada la restauración de las obras, las autoridades de esta subdirección informaron a Fomento Cultural Banamex que ellos supervisarían la restauración de los cuadros a través de uno de sus representantes. Dicha supervisión tendría el objetivo de registrar y evaluar todas las etapas del proceso de restauración.

Por tal motivo, la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex en colaboración con los dos asistentes del proyecto, realizó una agenda de trabajo en donde se registraban los días y horas en que serían visitados los talleres de los cuatro restauradores. Una vez realizada esta agenda, ambos asistentes nos encargamos de comunicarla a las autoridades de CONACULTA y por supuesto a los restauradores.

Cabe mencionar que debido al carácter sumamente especializado de los trabajos de restauración, la labor efectuada por ambos asistentes, consistió básicamente en representar a Fomento Cultural Banamex ya que el avance de los trabajos era registrado por el representante de CONACULTA.

No obstante lo anterior, mencionaré que estas visitas, cuya periodicidad fue de una vez por semana durante seis meses aproximadamente, fueron sumamente enriquecedoras en nuestra formación profesional, ya que nos permitió conocer de cerca las diversas etapas del proceso de restauración.

Por último, cabe mencionar, que debido a que los cuatro restauradores estaban interviniendo simultáneamente obras pertenecientes a las cuatro etapas estilísticas, no fue posible que cada uno de los asistentes asistiera a la revisión de las pinturas de las etapas que le habían sido asignadas. Por este motivo, las visitas se realizaron de manera indistinta por ambos asistentes y dependía principalmente del trabajo asignado tanto a Ligia Fernández como a mi.

3.6 ACOPIO DE OBRAS PARA LA EXPOSICIÓN

El acopio de obras ocupó un lugar destacado en el desarrollo de la exposición, pues gracias a una adecuada y cuidadosa recolección de los cuadros, fue posible el montaje exitoso de la muestra.

En otras palabras, podemos decir que en esta etapa se conjuntaron de una manera práctica los procesos descritos en capítulos anteriores, procesos que sirvieron para establecer las condiciones necesarias para poder realizar adecuadamente la recolección de las pinturas. Por tanto, mencionaré a continuación las particularidades del acopio de obras y la manera en que se aplicaron a este proceso diversos aspectos de procedimientos y trámites como la investigación y el enlace de colecciones.

3.6.1 Revisión del estado de conservación *in situ*

Este trabajo fue realizado en varias ocasiones (por ejemplo durante el proceso de localización de obras, el enlace de colecciones, la coordinación fotográfica y el apoyo en el proyecto de restauración). En él participamos ambos asistentes, la coordinadora de exposiciones y el personal del área de montaje de Fomento Cultural Banamex y por supuesto los restauradores. Sin embargo, en este apartado solamente abordaré el proceso de revisión efectuado al momento de la recolección de los cuadros.

La responsabilidad que tiene todo museo o institución de conservar el patrimonio cultural, se refleja en las acciones preventivas que se adoptan antes del montaje de una exposición, siendo la revisión del estado de conservación *in situ* una de las más importantes. En efecto, este proceso se realizaba en el lugar en el cual estaba localizada la obra de arte antes de ser trasladada a la sede de la exposición, y tenía como objetivo la revisión física de la obra a fin de evitar algún deterioro derivado de la remoción, embalaje, traslado y exhibición de la misma. Por tanto, dicha revisión se efectuaba antes de que la obra fuese removida del lugar en donde se ubicaba y se hacía en presencia del propietario o custodio con el objeto de evitar posibles reclamaciones.

El proceso consistía en lo siguiente: en primer lugar la persona encargada, en este caso tanto Ligia Fernández como Oscar Flores, nos poníamos guantes de algodón blanco a fin de evitar todo contacto físico con la obra en detrimento de la misma (no hay que olvidar que la piel puede ser portadora de grasa y partículas de polvo). Posteriormente con ayuda de una lupa y de una linterna se realizaba una minuciosa revisión física de la obra con la finalidad de detectar posibles daños en la superficie de la misma tales como

retoques o repintes. Asimismo se ponía especial atención en el soporte, que en el caso de las pinturas de Villalpando eran de tres tipos: lienzo, madera y lámina de cobre.

Cuando el soporte era lienzo, se verificaba que no hubiera rasgaduras, injertos, perforaciones o añadiduras posteriores, también se examinaba cuidadosamente la presencia de pérdida de plano y falta de tensión en el lienzo. En el caso de que la obra tuviera como soporte madera, se revisaba la unión de las tablas (en el caso de que fuera más de una) así como la presencia de agentes biológicos como insectos y hongos. En el caso de las obras sobre lámina, únicamente se buscaban perforaciones o golpes. Finalmente se revisaban también los marcos de las pinturas, poniendo especial atención en los antiguos ya que al estar tallados y estofados, frecuentemente se localizaban faltantes en el dorado.

Ahora bien, todas estas observaciones se comentaban con el coleccionista y se anotaban en el "Recibo de obra" de Fomento Cultural Banamex de una manera esquemática (en el caso de que se contara con fotografía de la obra, las observaciones se hacían directamente sobre la imagen). Dicho dictamen se hacía por duplicado en el caso de que la obra fuera de propiedad particular o que perteneciera a un museo; si se trataba de una obra que formara parte del acervo de una iglesia, el dictamen se hacía por triplicado. Una vez concluida la revisión se le pedía al coleccionista o custodio su firma de conformidad y se le entregaba el recibo original quedándose el representante de Fomento Cultural Banamex con una copia.

Por último, señalaré que durante la revisión *in situ* del estado de conservación de las obras se tomaban fotografías de los daños y en algunas ocasiones, cuando la obra presentaba serios daños, se filmaba el proceso.

3.6.2 Embalaje de las obras

El embalaje de las obras que formaron parte de la exposición fue un proceso que conllevó especial atención y cuidado por parte de Fomento Cultural Banamex, debido a la importancia y valor cultural de las obras de Cristóbal de Villalpando. Por tanto, se tomaron diversas medidas preventivas a fin de evitar deterioros en la integridad física de los cuadros.

De esta manera, podemos decir que el embalaje de las obras consistió en lo siguiente.

Embalaje previo: este tipo de embalaje se realizaba cuando las obras eran trasladadas en trayectos de corta distancia y se realizaba de acuerdo con el siguiente procedimiento.

a) El proceso iniciaba con la limpieza de la obra la cual consistía en eliminar el polvo y en el caso de obras ubicadas en retablos se retiraban otros agentes contaminantes como telarañas y excrementos de palomas. Esta limpieza tenía como objetivo evitar que la obra sufriera algún deterioro en la capa pictórica si esta entraba en contacto con los agentes ya mencionados. Para este proceso se utilizaban guantes de algodón, cubrebocas, plumero de plumas de avestruz, brocha pequeña de cerda fina y en algunos casos aspiradora.

b) Se cubría la pintura con papel glasín o siliconado. La utilización de este material se debe a que es libre de ácido ya que en una de sus caras presenta un recubrimiento de cera que sirve como aislante entre la obra de arte y el exterior, motivo por el cual la cara con cera siempre se pone al exterior para evitar la entrada de humedad, aire y partículas de polvo. Asimismo esta envoltura sirve para conservar los fragmentos de capa pictórica de la obra o recubrimiento del marco que pudieran desprenderse durante la manipulación y traslado.

c) Una vez concluido el proceso anterior, se envolvía el cuadro con una hoja de plástico "burbuja" el cual tenía la finalidad de amortiguar los golpes en caso de un accidente. Este objetivo se obtiene gracias a las burbujas de aire comprimido que se ubican a lo largo de toda la superficie de la hoja de plástico. La utilidad de este material radica también en que sirve de aislante al evitar cambios bruscos de temperatura que pueden afectar la integridad de la obra. Respecto a la utilización de este plástico, cabe señalar que es muy importante que las burbujas se coloquen hacia el exterior, ya que en el caso de que se reventaran estas burbujas, la obra puede sufrir daños en el recubrimiento (barniz) o en la capa pictórica.

d) Posteriormente a la envoltura con plástico "burbuja" se hacían esquineros con el mismo material, los cuales se colocaban en los cuatro ángulos del cuadro y si el marco presentaba molduras muy volumétricas se le agregaba un esquinero a cada una de ellas con el objeto de protegerlas.

e) Se elaboraban empaques con cartón corrugado para meter en ellos las obras de arte. Este empaque era muy importante ya que protegería la integridad de la obra en caso de algún accidente de medianas proporciones. Cabe señalar

que tanto en el empaque de cartón como en las envolturas de papel siliconado y plástico “burbuja” se utilizó cinta “canela” para adherir las distintas hojas.

f) Una vez que se terminaba el embalaje del cuadro se le ponía una etiqueta con una clave que identificaba la obra. La colocación de dicha etiqueta era indispensable para la elaboración del registro de entrada de la obra a la sede de la exposición.

g) Se realizaban tomas fotográficas o de video a lo largo de todo el proceso de embalaje con el objeto de integrarlas al expediente de la obra.

Embalaje definitivo: este embalaje se utilizaba cuando las obras viajaban trayectos muy largos y eran hechos generalmente por los restauradores.

En términos generales podemos decir que este embalaje consistía en la realización de todos los procesos anteriores a excepción de los esquineros y el estuche de cartón, ya que no era necesario al ser incluido como elemento final de protección una caja de madera diseñada con ese objetivo.

Cabe señalar que dichas cajas fueron diseñadas por los restauradores y se utilizaron para su elaboración maderas blandas (álamo, tilo o abeto), incorporación de materiales aislantes y amortiguadores como el plástico “burbuja”, placas de “unicel” o cartón corrugado, sellado hermético con tornillos y cinta plástica de protección, señalamientos de seguridad y agarraderas.

3.6.3 Traslado de las obras

La realización de este trabajo que en apariencia no representaba mucha dificultad, implicó una gran responsabilidad por parte de las personas vinculadas a él, ya que de su buena realización dependía no sólo la incorporación de la pintura en la muestra sino también (y en este sentido era lo más importante) la integridad física de las obras.

Por este motivo, se puso especial atención en el traslado de las obras, proceso que se efectuó con dos opciones distintas. En otras palabras, debido al gran número de cuadros incluidos en la exposición, la recolección y traslado de las obras se efectuó en el vehículo que Fomento Cultural Banamex tiene asignado para este fin, y en camiones de mudanzas pertenecientes a dos empresas con gran reconocimiento en el traslado especializado de obras de

arte (ATI y Mudanzas Benítez) las cuales en todo momento prestaron un servicio sumamente profesional.

En el caso de las obras transportadas en el vehículo de Fomento Cultural Banamex podemos decir que se eligieron aquellos cuadros que debido a sus dimensiones, pudieran caber en dicho vehículo. Respecto a este punto diré que la única limitante de este medio de transporte era justamente su altura y capacidad de carga. Por tal motivo en este vehículo solamente se transportaron cuadros de pequeño y mediano formatos. Cuando se trataba de obras de un formato mayor, se contrataba un camión de mudanzas cuya capacidad de carga era de 70 o 90 metros cúbicos, solicitando también servicio de apoyo de estibadores.

Cabe señalar que independientemente del vehículo que se utilizara en la recolección y traslado de obras, ambos reunían las características necesarias para esta función como son: recubrimientos de madera en todas sus paredes, los cuales sirven como elementos térmicos que ayudan a conservar una temperatura estable dentro de la caja de carga del vehículo, rieles de metal que sirven para ensamblar bandas de seguridad con las que se sujetan los cuadros y colchonetas para apoyarlos.

Respecto a los cuadros procedentes del extranjero y durante la segunda fase de la exposición, es decir el montaje en la ciudad de Madrid, España, se utilizaron los servicios de cuatro agencias transportadoras especializadas: MASTERPIECE, para la obra procedente de los Estados Unidos y TAMIZ para las obras de Guatemala. Asimismo se utilizaron los servicios profesionales de las empresas Lucía Alfaro y Asociados (ALFART) de México y TEMA de España.

Respecto a la realización de los trámites para llevar la exposición a España, estos fueron realizados por la licenciada Melinda Cásares.

Por último, es necesario resaltar que dada la gran importancia que tienen las pinturas de Cristóbal de Villalpando como parte del patrimonio cultural de nuestro país, se solicitó el apoyo de la Policía Federal de Caminos a fin de custodiar y por tanto garantizar ante sus propietarios y custodios, la seguridad de las obras durante los traslados de las ciudades de origen a la ciudad de México y viceversa.

3.6.4 Atención a correos y autoridades

En diversos capítulos de este informe, se ha mencionado la relación constante entre autoridades gubernamentales, eclesiásticas y directivos de instituciones, relacionados con el medio cultural de nuestro país y del extranjero. No obstante, en este apartado señalaré las particularidades administrativas, así como la atención personalizada por parte de los dos asistentes del proyecto hacia dichas autoridades y especialmente hacia los correos.

En efecto, a lo largo de todo el proceso de recolección de obras, hubo un trato directo entre los propietarios o custodios y los representantes de Fomento Cultural Banamex, que en todos los casos (a excepción del montaje en Madrid) fuimos Ligia Fernández y Oscar Flores.

En términos generales, puedo decir que esta relación, además de la relacionada con los trámites administrativos como la elaboración y envío de correspondencia, llamadas telefónicas, elaboración de carpetas, etcétera, consistió básicamente en proporcionar a las autoridades ya mencionadas, una idea clara y precisa de los alcances académicos, que el proyecto sobre Cristóbal de Villalpando, tendría en la difusión y conservación de las obras de este importante artista, a través del Catálogo Razonado de su obra, el proyecto de restauración y por supuesto en el montaje de la muestra.

De esta manera, se destacaba también la importancia histórica y artística que tenía la obra que se estaba recolectando. Asimismo se resaltaba el invaluable apoyo otorgado a Fomento Cultural Banamex por parte de la Institución cuya obra se estaba recolectando en ese momento. Cabe mencionar que durante todo el proceso de desmontaje, dictamen de estado de conservación y embalaje de las pinturas, se le explicaba al representante de la institución o custodio, según fuera el caso, en que consistía cada uno de los procesos a fin de procurar su completa satisfacción y evitar dudas y posibles quejas.

En el caso de los correos, el tipo de atención que se brindó fue muy similar a lo señalado en líneas anteriores, no obstante ofreció sus propias particularidades, mismas que reseñaré a continuación.

En primer lugar, considero conveniente explicar de una manera muy general, cuáles son las funciones propias de un correos a fin de poder señalar el papel desempeñado por ambos asistentes en este trabajo.

Un correo es un representante oficial del museo o institución propietaria de la obra de arte que se está otorgando en préstamo, por lo que

puede ser un historiador, restaurador, conservador, curador o una persona vinculada con el área de exposiciones del museo. Lo anterior es muy importante debido a la gran responsabilidad que implica custodiar una obra de arte, dado el inmenso valor cultural que representa.

Por tanto, la persona que funge como correo debe de tener un entrenamiento especial de tipo práctico, independientemente de la formación profesional que tenga, a fin de proporcionarle no sólo la información teórica respecto al estado de conservación y a las características artísticas e históricas de la obra, sino también las herramientas básicas para la realización de trámites aduanales, de transportación, embalaje y desembalaje de obras, elaboración de dictámenes, etcétera.

Respecto a las funciones que tiene un correo podemos resumirlas de la siguiente manera:

- a) Llevar consigo todos los documentos relacionados con el préstamo de la obra (copia de la solicitud de préstamo, póliza de seguro, convenios, reporte del estado de conservación y documentos relacionados con la transportación del cuadro).
- b) Saber exactamente a donde viaja la obra, incluyendo por supuesto el itinerario exacto desde el lugar de salida de la obra hasta su destino.
- c) Viajar con la obra en el mismo transporte en que esta se traslada.
- d) Supervisar todos los movimientos de carga y descarga de la obra, tanto en los aeropuertos como en los vehículos terrestres que transportan la obra.
- e) Revisar que la caja en donde se encuentra guardada la obra, no hubiera sufrido ningún daño durante los trayectos.
- f) Tomar fotografías de todos los procesos.
- g) Verificar que las instalaciones del museo o institución en donde se exhibirá la obra cumplan con las medidas de seguridad y conservación necesarias para garantizar la integridad física de la pintura.
- h) Supervisar que la obra sea colgada debidamente en el lugar que le había sido asignado dentro del guión museográfico, poniendo especial atención en aspectos técnicos de la museografía relacionados con la exhibición de dicha obra particularmente la presencia de humidificadores, sensores y orientación e intensidad de la luz.

i) Revisión del estado de conservación de la obra, antes y después de la exposición, señalando en el reporte del museo, cualquier deterioro físico que el cuadro hubiera sufrido durante su exhibición, embalaje y traslado. En caso de que la obra hubiera sufrido un daño de consideración, el correo debe notificarlo a la brevedad posible, a las autoridades que el representa.

Por todo lo anterior, podemos apreciar la enorme responsabilidad que tiene el correo, así como también la complejidad que implica el trabajo realizado por él.

Ahora bien, respecto al trabajo realizado por mi en el proceso relacionado con la atención a los correos, mencionaré que dicho trabajo consistió básicamente en la realización de las mismas funciones del correo, a excepción de aquellas vinculadas con el viaje y traslado al extranjero. En otras palabras, al igual que el correo, ambos asistentes del proyecto tuvimos que involucrarnos en los diversos trabajos vinculados con el préstamo de obra de arte procedentes del extranjero, por lo que tuvimos que estar en contacto directo con la compañía transportadora (ALFART) en lo referente a todos los trámites administrativos relacionados con el traslado de las obras.

Posteriormente y de una manera conjunta con los representantes de dicha compañía fuimos al aeropuerto internacional de la ciudad de México a recibir a los correos que en el caso concreto de esta exposición, fueron cuatro: uno procedente del University Art Museum, de la Universidad de California en Santa Bárbara, Estados Unidos y tres del Museo de Arte Colonial de la Antigua Guatemala (los correos de ambas partes llegaron y se fueron en fechas distintas por lo que estos trámites se hicieron en diferentes ocasiones).

Una vez concluida la documentación de ingreso al país (recepción de equipaje, llenado de formas migratorias y revisión de pasaporte) los representantes de la agencia transportadora, el correo y el representante de Fomento Cultural Banamex, íbamos hacia la zona de carga del aeropuerto para recoger los cuadros, no obstante, hay que señalar que antes de recogerlos debía seguirse un proceso sumamente lento y de mucho cuidado que en términos generales consistía en lo siguiente:

- a) Identificación oficial por parte del representante de Fomento Cultural Banamex, la agencia transportadora y el correo ante las autoridades oficiales de la aduana central.
- b) Ingreso a la zona federal en donde se ubican las bodegas de las líneas aéreas y las aduanas.

- c) Ingreso a la bodega en donde se había descargado y almacenado temporalmente las obras.
- d) Identificación de la caja y revisión del estado de conservación de la misma.
- e) Carga de la caja en un camión de la empresa transportadora rumbo a la zona de aduanas.
- f) Revisión en la primera aduana.
- g) Revisión de la policía antinarcoóticos.
- h) Revisión de la segunda aduana.
- i) Revisión de la Procuraduría General de la República.
- j) Salida de la zona federal aeroportuaria rumbo al Palacio de Iturbide, sede de la exposición.

Respecto a estos puntos anteriores, es necesario comentar que la realización de los trámites administrativos, previos a la llegada de las obras, fueron muy complicados y llevaron varias semanas de trabajo.

Debido a las dimensiones de los cuadros (mismas que se incrementaban considerablemente por las medidas de las cajas en que venían embaladas), debieron viajar en aviones cargueros, por lo que todo el proceso que describí anteriormente, tuvo que efectuarse en horario nocturno de las 9:00 PM a las 5:00 AM.

Por disposiciones oficiales, todo cargamento procedente del extranjero, debe ser abierto para su revisión por parte de las autoridades aduanales y de ser necesario, por la policía antinarcoóticos y los oficiales de la Procuraduría General de la República. No obstante, se pudieron evitar ambas revisiones, gracias a la participación de los representantes de la compañía transportadora y a la negociación realizada por ambos asistentes del proyecto.

Ante la insistencia de las autoridades federales de que las cajas fueran abiertas, tanto Ligia Fernández como yo, les hablamos acerca de la exposición, mostrándoles una carpeta de presentación de Fomento Cultural Banamex, en donde se incluían fotografías de las obras que serían expuestas así como del Palacio de Iturbide, y argumentamos la imposibilidad de que las cajas fueran abiertas sin que hubiera detrimento de las obras, dada la necesidad

que tenía de aclimatarse a la altura y condiciones ambientales de la ciudad de México.

Por otro lado, hay que mencionar que paralelamente a todos los procesos anteriores, se brindó atención personalizada a los correos, mediante explicaciones acerca de la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, los objetivos, logros y limitaciones del proyecto así como la importancia artística e histórica que tenía la pintura que se nos estaba otorgando en préstamo. Asimismo se hablaban temas de interés general sobre la vida cultural de la ciudad de México, el arte, la historia y las costumbres de nuestro país.

Una vez que salíamos de la aduana y llegábamos al Palacio de Iturbide, se iniciaba la descarga de la caja del camión y se introducía al edificio. Posteriormente se acompañaba al correo al hotel en donde se hospedaría, entregándole personalmente el dinero correspondiente a sus viáticos, un breve directorio con los teléfonos de Fomento Cultural Banamex, hotel, embajada, oficina de turismo y la bitácora de trabajo en donde se le indicaba el día y horario en que la obra que él custodiaba, sería desembalada y colgada en el lugar que le correspondía dentro de la exposición.

El día de la cita, el equipo de montaje de Fomento Cultural Banamex desembalaba la obra en presencia del correo, la coordinadora de exposiciones y de ambos asistentes, y se hacía una revisión muy minuciosa del estado de conservación de la obra, cotejando ese dictamen con el que traía el correo. Una vez revisados ambos dictámenes, se firmaban de conformidad por ambas partes y se colgaba la pintura. Concluida la exposición, el proceso de atención a los correos era muy similar a lo descrito en párrafos anteriores, aunque de manera inversa.

3.7 APOYO EN MONTAJE

Entre las actividades desempeñadas por los dos asistentes del proyecto de Cristóbal de Villalpando estuvo el apoyo en el montaje de la exposición, el cual consistió en diversos trabajos entre los que destacan los siguientes:

3.7.1 Supervisión museográfica

Este trabajo fue asignado por la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex a los integrantes del equipo de montaje de dicha institución, debido a la experiencia que ellos tenían. No obstante, la coordinadora consideró conveniente que ambos asistentes nos involucráramos en dicho trabajo, con el objetivo de verificar que se llevaran a cabo las instrucciones giradas por ella a los diversos proveedores de servicios como carpinteros, técnicos en iluminación, pintores, serigrafistas, rotulistas, entre otros.

En términos generales, podemos decir que los procesos relacionados con la supervisión museográfica y el montaje de la muestra consistieron básicamente en la elaboración de los implementos museográficos (mamparas, bases, bastidores, portacédulas, etcétera.).

3.7.2 Supervisión y apoyo para la elaboración de cédulas introductorias, explicativas e individuales

Debido al objetivo de la exposición de difundir entre el gran público diversos aspectos de la vida y la obra de Cristóbal de Villalpando, fue necesaria la elaboración de cédulas introductorias, explicativas e individuales, las cuales servirían como elementos didácticos de apoyo que ayudarían a lograr una mejor comprensión de las obras por parte de los visitantes.

Por este motivo, la maestra Juana Gutiérrez, coordinadora del proyecto, elaboró los textos de las cédulas explicativas y el licenciado Alberto Sarmiento Donate, subdirector de Fomento Cultural Banamex, la cédula introductoria. Por su parte, Ligia Fernández, asistente del proyecto, transcribió los textos en computadora y se encargó de la realización y supervisión de dichas cédulas, mismas que fueron hechas en serigrafía por parte de un taller especializado, utilizando bastidores de madera como soportes.

Cabe mencionar que debido a la realización de otros trabajos administrativos que ya habían sido asignados con anterioridad, mis

participación en este proceso fue de apoyo y supervisión únicamente en momentos en los cuales el personal de montaje se encontraba realizando otros trabajos relacionados con la exposición y que por consiguiente no se encontraban en el Palacio de Iturbide.

Ahora bien, parte fundamental del apoyo en el montaje de la exposición fue la identificación y acomodo de los cuadros en el lugar que les había sido asignado dentro del guión museográfico de la muestra.

En el caso de las pinturas pertenecientes a las Etapas III y IV que se integraron en la exposición, fueron colocadas con base en el siguiente orden y esquema:

1. *San Miguel* (Etapa IV, Núm. Cat. 115)
2. *El Dulce Nombre de María* (Etapa III, Núm. Cat. 79)
3. *San José y el Niño* (Etapa IV, Núm. Cat. 91)
4. *El empadronamiento* (Etapa IV, Núm. Cat. 94.4)
5. *San Elías* (Etapa IV, Núm. Cat. 95)
6. *Visión de San Bernardo* (Etapa III, Núm. Cat. 76)
7. *La Confesión General* (Etapa III, Núm. Cat. 75.6)
8. *Regreso de San Francisco del Monte Alverna* (Etapa III, Núm. Cat. 75.10)
9. *Adoración del Santísimo Sacramento* (Etapa III, Núm. Cat. 72)
10. *Virgen del Rosario con santos dominicos* (Etapa III, Núm. Cat. 71)
11. *San Cayetano* (Etapa IV, Núm. Cat. 97)
12. *San Pedro y San Juan llegan al sepulcro* (Etapa IV, Núm. Cat. 104.3)
13. *La Virgen Niña ofrecida a la Trinidad* (Etapa III, Núm. Cat. 85.4)
14. *Cristo en el aposentillo* (Etapa III, Núm. Cat. 87)
15. *Virgen del Rosario* (Etapa IV, Núm. Cat. 120)

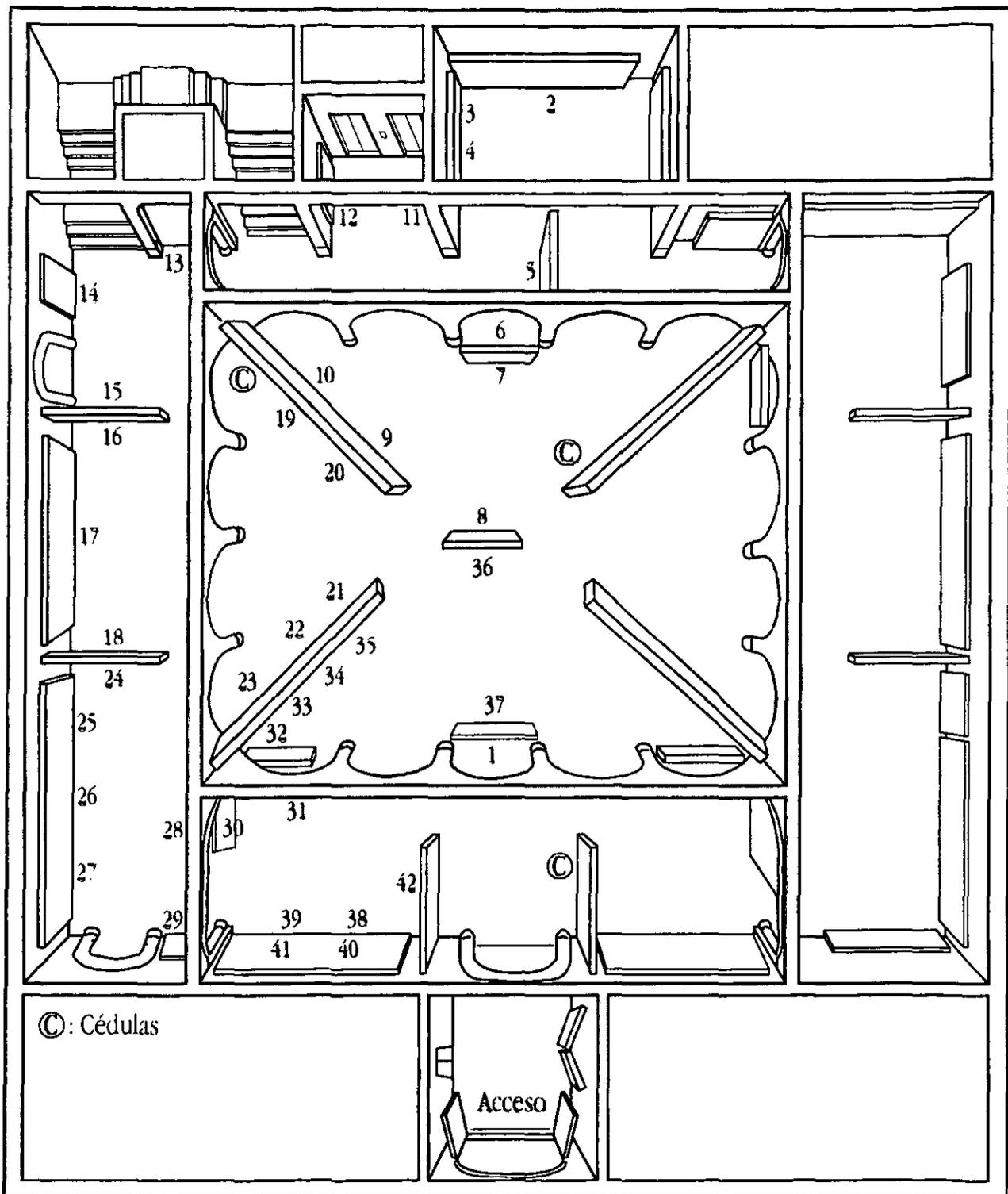
16. *La Asunción* (Etapa IV, Núm. Cat. 94.6)
17. *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* (Etapa III, Núm. Cat. 81)
18. *La Inmaculada Concepción* (Etapa IV, Núm. Cat. 94.1)
19. *Los desposorios de José y Asenet* (Etapa IV, Núm. Cat. 100.4)
20. *Virgen del Rosario* (Etapa IV, Núm. Cat. 106)
21. *Cinco Señores* (Etapa IV, Núm. Cat. 105)
22. *La promesa de la Eucaristía* (Etapa IV, Núm. Cat. 104.1)
23. *San Luis Rey de Francia* (Etapa IV, Núm. Cat. 114)
24. *Nacimiento de la Virgen* (Etapa IV, Núm. Cat. 102.1)
25. *La Anunciación* (Etapa IV, Núm. Cat. 116.2)
26. *La adoración de los pastores* (Etapa IV, Núm. Cat. 116.3)
27. *Los desposorios* (Etapa IV, Núm. Cat. 116. 1)
28. *Huida a Egipto* (Etapa IV, Núm. Cat. 116.4)
29. *La Crucifixión* (Etapa IV, Núm. Cat. 121)
30. *La Anunciación* (Etapa IV, Núm. Cat. 107.3)
31. *Decapitación de una Santa* (Etapa IV, Núm. Cat. 123.3)
32. *Martirio de una Santa* (Etapa IV, Núm. Cat. 123.2)
33. *La Sagrada Familia* (Etapa IV, Núm. Cat. 108)
34. *El Árbol de la vida* (Etapa IV, Núm. Cat. 107.2)
35. *La Mística Ciudad de Dios* (Etapa IV, Núm. Cat. 107.1)
36. *San Ignacio salva a un joven sumergiéndose en un río helado. Recibimiento de San Ignacio a su regreso a España* (Etapa IV, Núm. Cat. 112.14)

37. *San Ignacio herido en Pamplona* (Etapa IV, Núm. Cat. 112.2)
38. *Arcángel con el ancla* (Etapa IV, Núm. Cat. 103.17)
39. *Arcángel con el ramo de azucenas* (Etapa IV, Núm. Cat. 103.18)
40. *Santa Rosa arrodillada en el cielo* (Etapa IV, Núm. Cat. 103.19)
41. *María y la Santísima Trinidad reciben a Santa Rosa* (Etapa IV, Núm. Cat. 103.20)
42. *La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco* (Etapa IV, Núm. Cat. 124)

Como se puede apreciar en la lista anterior, el colgado de las obras no se hizo de acuerdo con el guión museológico original, debido principalmente a las dimensiones de las obras, al soporte de las mismas y al espacio disponible para la exposición, de tal forma que las pinturas de formato mayor o aquellas realizadas sobre madera, fueron colgadas en aquellos espacios que proporcionaban mayor seguridad.

Respecto a este problema de adecuar el guión museográfico de la exposición al espacio físico disponible, debo decir que, si bien es cierto que una alteración en el guión de la muestra puede modificar los objetivos de los curadores, el problema se solucionó mediante la utilización de recursos didácticos complementarios como cédulas explicativas, hojas de sala y por supuesto, visitas guiadas.

§ Palacio de Iturbide §



Distribución de obras y cédulas explicativas pertenecientes a las Etapas III y IV
 Guión museográfico elaborado por la licenciada Cándida Fernández de Calderón,
 directora de Fomento Cultural Banamex, A.C.

3.8 VISITAS GUIADAS

Una de las funciones más importantes de todo museo, es la difusión de diversos aspectos de la cultura nacional, a través del montaje de exposiciones en las cuales el público pueda conocer y apreciar distintas manifestaciones artísticas de una época determinada.

Cabe señalar que para lograr dichos objetivos, el museo debe recurrir a la utilización de ciertos recursos complementarios, como pueden ser las campañas publicitarias (cuyo fin es atraer al público a que visite la exposición), la publicación de catálogos y hojas de sala, y por supuesto la utilización de cédulas explicativas dentro del guión museográfico de la muestra a fin de que el público visitante tenga mayores elementos para poder apreciarla adecuadamente. No obstante, podemos decir que el recurso didáctico más utilizado en esta exposición, fue la implementación de un programa de visitas guiadas organizado de la siguiente manera:

En primer lugar, el departamento de Servicios Educativos en colaboración con la Coordinación de Exposiciones elaboró un calendario de trabajo, en donde se asignó un determinado número de visitas a los dos asistentes del proyecto al igual que a otras tres personas de otros departamentos. Sin embargo, debido al carácter sumamente especializado de la exposición, la mayor parte de las visitas guiadas fueron dirigidas por Ligia Fernández y Oscar Flores.

Por motivos prácticos relacionados con el trabajo administrativo, las visitas guiadas para el público en general se hacían todos los días a las 12:00 y 16:00 PM y las visitas especiales se hacían previa cita y podían ser en los horarios ya mencionados o en horarios preferentes. Dichas visitas se dirigieron con base en un guión elaborado individualmente por cada uno de los guías.

De esta manera, puedo decir que en lo particular, yo tomé como referencia principal el Catálogo de la exposición. Sin embargo, otros elementos que contribuyeron de una manera importante en la elaboración de la visita fue mi experiencia docente y por supuesto mi formación de historiador.

Respecto a la forma en que se conducía la visita guiada, ésta dependía de diversos factores como el número de asistentes y el tiempo disponible. No obstante, también se tomó en cuenta la edad, intereses y el nivel cultural de los asistentes. Con base en lo anterior, puedo decir que en el transcurso de la

visita (cuyo tiempo de duración era de una a dos horas y media) se hablaba de diversos aspectos de las pinturas tales como su iconografía, composición, técnica así como del contexto histórico y artístico en el cual se habían producido. Asimismo, se resaltaban aspectos inherentes a la organización de la exposición tales como la dificultad en obtener los préstamos de determinadas obras, los procesos de restauración, traslado de las obras del extranjero, etcétera.

Ahora bien, a pesar de que en las visitas se explicaban dichos aspectos, debo mencionar la dificultad por parte del público en aprehender los distintos significados de las pinturas debido entre otras cosas, a la permanencia de modelos artísticos preestablecidos basados en la idealización de las figuras (proporciones anatómicas apegadas a modelos humanos idealizados), precisión en el dibujo y gusto por el detalle.

Ante estas circunstancias, en la medida de lo posible se procuraba explicar los diversos aspectos inherentes al quehacer artístico de nuestro pintor, a través de ejemplos concretos en donde se pueden apreciar claramente el contexto histórico, el aprendizaje, influencias así como el desarrollo de un estilo artístico propio.

Así por ejemplo, al hablar de las obras *La confesión general* (Etapa III, Núm. Cat. 75.6) y *Regreso de San Francisco del Monte Alverna* (Etapa III, Núm. Cat. 75.10) pertenecientes al Museo de Arte Colonial de Antigua Guatemala, se les mencionaba el hecho de que eran de las pocas obras documentadas del artista, se les señalaban algunos datos citados en el contrato tales como el número de obras originales, el precio estipulado y el modelo que debería seguir el pintor para su realización.

También se resaltaban aspectos formales de las obras, por ejemplo, la vinculación compositiva entre *La confesión general* y *La lactación de Santo Domingo* (Etapa II, Núm. Cat. 31), así como la importancia de las pinturas como documentos históricos que reflejaban aspectos de la vida cotidiana del virreinato como las fiestas y procesiones, brindando con ello mayores elementos para la comprensión de las pinturas.

3.8 REGISTRO Y VERIFICACIÓN SEMANAL DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS EXHIBIDAS EN LA MUESTRA

Se ha mencionado ya en capítulos anteriores, la constante preocupación de los directivos de Fomento Cultural Banamex, en exhibir y conservar en óptimas condiciones todas las obras integradas en la exposición “Cristóbal de Villalpando. Pintor barroco novohispano, ca. 1649-1714” que se presentó en el Palacio de Iturbide, sede de la institución y en una segunda etapa, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, España.

Por este motivo y debido a que ambos edificios son monumentos históricos no diseñados expresamente como museos, se tuvieron que implementar una serie de medidas preventivas para garantizar la integridad física de las obras.

De esta manera, siguiendo las sugerencias del grupo de restauradores que intervinieron algunas obras incluidas en la exposición, se implementaron diversos elementos de tipo técnico que complementaron los ya existentes para preservar adecuadamente las pinturas que se exhibieron.

Por ello, se incluyeron implementos tecnológicos que ayudaban a controlar la composición atmosférica, el grado de humedad, la temperatura y la iluminación, factores que evitan que una obra de arte sufra algún deterioro por un cambio brusco de las condiciones ambientales. Por tanto se utilizaron diversos aparatos como el termohigrógrafo y termohigrómetros (los cuales sirven para detectar ligeros movimientos en la tensión de las obras, así como los cambios en la humedad relativa), luxómetros (ayudan a medir la intensidad de la luz) y humidificadores, los cuales contribuyen a mantener el nivel adecuado de humedad que requieren las obras (particularmente aquellas pinturas cuyo soporte era madera).

No obstante, hay que señalar que independientemente de estas medidas de tipo técnico, implementadas por Fomento Cultural Banamex para salvaguardar la integridad de las obras, también se contó con un circuito cerrado de televisión, elementos de seguridad y con el apoyo de las personas del área de montaje.

Respecto al trabajo desempeñado por ambos asistentes, estuvo la revisión del estado de conservación de las obras, labor que realizamos periódicamente de una manera superficial de lunes a viernes y minuciosamente al inicio de cada semana durante los casi cinco meses que duró la exposición.

En dicho trabajo contamos con el apoyo constante del personal de montaje de la institución, quienes de una manera sumamente profesional nos ayudaban en la revisión, señalándonos cualquier irregularidad que se presentara en las obras. Es así que en dichas revisiones, se verificaba que las pinturas y sus respectivos marcos no hubieran sufrido ningún deterioro de tipo físico, como rayones, craqueladuras, desprendimiento de capa pictórica, fisuras y alabeado derivados de algún cambio en las condiciones climáticas del edificio; algún accidente producido durante las labores diarias de limpieza y mantenimiento, o durante los recorridos de los visitantes, y por supuesto la posibilidad de actos vandálicos, los cuales afortunadamente nunca se produjeron.

Sin embargo, se detectaron daños menores, producto de la antigüedad de las obras, así como por las reacciones naturales de los elementos orgánicos e inorgánicos que componen las obras (madera, pigmentos, aglutinantes, etcétera), mismos que reaccionan ante cualquier cambio que se produzca en el medio ambiente.

De esta manera, se registraban semanalmente dichos deterioros en un expediente específico que tenía cada obra. Obviamente en dicha revisión nos apoyamos en todo momento en los dictámenes de estado de conservación que se habían realizado durante la recolección de los cuadros, en fotografías y en los reportes de los restauradores. En caso de registrarse un daño en las obras, por mínimo que fuera, se le notificaba inmediatamente a la coordinadora de exposiciones, a fin de solicitar la restauración de las mismas, previa autorización de sus propietarios o custodios.

Por último, cabe mencionar que durante el montaje de la muestra en su sede española, las medidas de conservación fueron realizadas, durante el montaje, por la coordinadora de exposiciones, Leticia Gámez, por la licenciada Melinda Cásares, adscrita al Departamento de Proyectos Especiales así como por el maestro Agustín Espinosa. Posteriormente durante la exhibición fue realizada exclusivamente por el personal de dicho museo, el cual notificaría telefónicamente a la coordinadora de exposiciones de Fomento Cultural Banamex cualquier deterioro que sufriera alguno de los cuadros.

3.10 DEVOLUCIÓN DE OBRAS

La devolución de las obras que formaron parte de la muestra, fue un proceso en el cual se aplicaron de una manera práctica todos los conocimientos y experiencias adquiridas durante los procesos anteriores, particularmente los relacionados con la localización, documentación y registro de obra, restauración y especialmente el enlace de colecciones.

En otras palabras, para la devolución de las obras, debieron considerarse diversos aspectos desarrollados a lo largo de los casi cuatro años de trabajos previos a la realización de la muestra, de tal forma que más que ser un proceso distinto, la devolución de los cuadros fue la conclusión de toda una serie de trabajos académicos y administrativos.

De esta manera, debo decir que en estricto sentido, este proceso comprendió las mismas etapas que precedieron al montaje de la muestra, por lo que considero innecesario explicarlas nuevamente. Por lo tanto, únicamente mencionaré cuáles fueron y en que consistieron sus diferencias.

3.10.1 Desmontaje

Una vez concluida la exposición, las personas que conformaban el equipo de montaje de Fomento Cultural Banamex, iniciaban el desmontaje de las obras de las mamparas en donde habían sido colgadas. Este trabajo se realizaba con sumo cuidado, ya que cualquier descuido en el manejo de la pintura, podría ocasionar un daño en la integridad de la misma. Dicho desmontaje se hacía paulatinamente y supervisado por la coordinadora de exposiciones y los dos asistentes.

En el caso de las obras pertenecientes a colecciones eclesiásticas, asistió un representante del gobierno federal para supervisar el proceso. De manera análoga, cuando se efectuó el desmontaje de pinturas procedentes del extranjero, las personas que fungieron como correos, presenciaron dicho trabajo.

Un caso particular de este proceso, fue el desmontaje de la pintura *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* (Etapas III, Núm. Cat. 81). Esta obra de grandes dimensiones, peso y a la forma en que debía ser embalada, se requirió la presencia del restaurador Agustín Espinosa quien realizó el desmontaje de esta obra con ayuda de su equipo y con el apoyo de las personas del área de montaje de Fomento Cultural Banamex.

De manera semejante, el desmontaje de las obras *Arcángel con el ancla*, *Arcángel con el ramo de azucenas*, *Santa Rosa arrodillada en el cielo* y *María y la Santísima Trinidad reciben a Santa Rosa* (Etapa IV, Núms. Cat. 103.17, 103.18, 103.19 y 103.20 respectivamente), obras cuyo formato era de proporciones mayores, su desmontaje fue supervisado por el maestro Espinosa.

Una vez concluido el desmontaje de las pinturas, se limpiaban y se retiraban las armellas con las que se habían colgado las obras en las mamparas a fin de prevenir algún daño. Por otro lado, cabe mencionar que en todo momento se evitaba que la pintura estuviera en contacto directo con el piso o con alguna pared ya que esto podía ocasionar deterioros en los marcos. Este problema se solucionaba mediante la colocación de pequeños rollos de polipropileno, unicel y plástico burbuja, mismos que servían como soportes protectores.

3.10.2 Revisión del estado de conservación de las obras

Una vez concluido el desmontaje y limpieza de la obra, ambos asistentes procedíamos a la revisión del estado de conservación, para verificar que no hubiera algún daño. Obviamente en este proceso se tomaba en consideración tanto el dictamen de estado de conservación que se había realizado al momento de la recolección del cuadro, como los reportes semanales que se habían efectuado durante el tiempo en que se exhibió la obra.

3.10.3 Supervisión de embalajes y traslados

Este proceso fue idéntico al realizado durante el acopio de obra, y como ya he señalado en dicho capítulo, la supervisión del embalaje y de los transportes en donde se trasladaban los cuadros, tenía como objetivo salvaguardar su integridad física através de medidas preventivas como la utilización de materiales y técnicas adecuadas de embalaje y medios de transporte seguros.

Ahora bien, al igual que en el proceso de desmontaje reseñado en líneas anteriores, en el caso del embalaje y traslado de algunas obras de las Etapas III y IV (*vid. infra*) se requirió el apoyo de un restaurador a fin de garantizar la seguridad de los procesos seguidos en los casos ya mencionados.

Respecto a las obras procedentes del extranjero, el embalaje se hizo en presencia de los correos, y durante los traslados ellos fueron los responsables de custodiarlas.

3.10.4 Enlace de Colecciones

Este proceso se realizó de manera paralela a los anteriores y se hizo de forma conjunta entre la coordinadora de exposiciones y los dos asistentes.

Para ello, a semejanza del enlace de colecciones previo al acopio de obras, realizamos un calendario de trabajo en donde se programaron “rutas de entrega” considerando diversos factores como las medidas de los cuadros, número de obras pertenecientes a un mismo coleccionista, distancias entre un domicilio y otro, etcétera.

De esta manera y con base en este calendario, procedíamos a la realización de los trámites pertinentes (llamadas telefónicas, citas, solicitud de viáticos, elaboración de bitácoras y cartas de agradecimiento, procurando programar la entrega de las obras a la mayor brevedad posible, sin descuidar la seguridad de las mismas.

3.10.5 Atención a correos, coleccionistas y autoridades

El procedimiento seguido en la entrega de obra a sus propietarios fue muy similar al efectuado durante la recolección, ya que paralelamente a la realización de los trámites administrativos, en todo momento se procuró dar una atención respetuosa y cordial a todas las personas vinculadas al préstamo de los cuadros de Cristóbal de Villalpando, a fin de mostrar el profesionalismo y seriedad de la Institución a la cual estábamos representando, en este caso a Fomento Cultural Banamex.

Por tal motivo, y como se ha señalado ya en distintos capítulos de este informe, esta atención consistió básicamente en explicar en todo momento la importancia de este proyecto, en resaltar la invaluable ayuda brindada por coleccionistas y custodios, así como en responder en la medida de nuestras posibilidades, las dudas y cuestionamientos relacionados con las obras de arte que se exhibieron, el proyecto o diversos aspectos y temas de la época virreinal, que nos formulaban los coleccionistas, autoridades y custodios.

Respecto a la atención brindada a los correos, ésta fue idéntica a la realizada durante la fase de acopio, por lo que remito al apartado correspondiente (3.6.4).

3.10.6 Entrega de las obras a sus propietarios y custodios

La parte final de todo el proceso relativo a la organización de una exposición, es la entrega de las obras de arte que formaron parte de la misma, a sus propietarios o custodios, de ahí la importancia de realizar este trabajo en una forma adecuada.

Lo anterior es muy importante ya que en la medida en que el coleccionista quede satisfecho tanto con los resultados de la exposición como con el estado de conservación en que le sea entregada su obra, seguramente prestará sus obras para futuras exposiciones.

De esta manera diré que en la devolución de las obras a sus propietarios o custodios, siempre se desembalaba y dictaminaba nuevamente el estado de conservación del cuadro, en presencia del coleccionista o de su representante quien firmaba de conformidad el recibo de entrega de la obra, una vez que se reintegraba la pintura a su lugar original.

Por último mencionaré que previamente a la devolución de la obra, se enviaba al coleccionista o custodio, una carta de agradecimiento firmada por la directora de Fomento Cultural Banamex, así como un catálogo de la exposición.

4. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de este informe, el trabajo realizado durante los tres años y medio que duró el proyecto "Cristóbal de Villalpando. Pintor barroco novohispano", desde sus inicios en 1994 hasta su culminación en 1997-1998, fue sumamente variado, pues no solamente incluyó trabajos de investigación archivística y bibliográfica -por citar dos ejemplos de labor académica-, sino también la realización de trámites administrativos de diversa índole, como solicitudes de préstamo de obras para la exposición, autorizaciones para restaurar las pinturas que se incluirían en la muestra, atención a correos y autoridades, visitas a museos, iglesias y domicilios de los coleccionistas, por citar sólo algunos ejemplos.

Ambos aspectos, tanto el académico como el administrativo, lejos de ser antagónicos fueron complementarios, ya que sólo a través de una estrecha relación entre ambos, se pudo alcanzar el objetivo planteado por los investigadores al inicio del proyecto, es decir, dar a conocer al gran público mexicano y español, la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, mediante la publicación de un libro en el que se abordaran diversos aspectos vinculados con el artista, así como con el montaje de una exposición en donde se pudiera apreciar la gran calidad pictórica de la obra de este pintor.

Huelga decir que este objetivo se alcanzó de manera exitosa, dado el reconocimiento obtenido tanto por el público en general como por el especializado, incluso se puede decir que los objetivos alcanzados estuvieron acordes con las expectativas de los miembros del Seminario, pues además de los logros ya mencionados, se obtuvieron otros igualmente importantes tales como la restauración de un número considerable de obras y por supuesto, un mayor conocimiento sobre Cristóbal de Villalpando, figura central en la historia de la cultura de nuestro país.

En efecto, en los diversos capítulos que conforman este informe -el cual por razones metodológicas se ha dividido básicamente en dos grandes rubros, a saber Catálogo y Exposición-, he explicado de una manera amplia los distintos procesos que conllevó la realización de un proyecto académico de grandes alcances, en donde mi participación se vió reflejada en el apoyo brindado a los investigadores en las reuniones del Seminario, en la búsqueda de documentos históricos alusivos al tema de la investigación, en la revisión bibliográfica, en la localización, identificación y registro de las pinturas para su inclusión, en el Catálogo General de obras del artista y en la exposición así como en la elaboración de los trámites administrativos relacionados con el préstamo de las pinturas que conforman la muestra.

No obstante, es necesario aclarar que dichos trabajos no hubieran podido efectuarse satisfactoriamente sin un plan de trabajo preciso (sin que por ello dejara de ser flexible) y por supuesto, si se carecía de una metodología adecuada a nuestro tema de estudio. Por ello, a lo largo de este informe se han consignado los problemas y la manera en que se enfrentaron, las expectativas y los alcances.

De esta manera, podemos decir que tanto los criterios de estudio como la aplicación de los métodos dependió del enfoque utilizado por el Seminario de Arte Virreinal, coordinado por la maestra Juana Gutiérrez, para analizar la obra de Cristóbal de Villalpando, que en este caso consistió en estudiarla desde el punto de vista formal a fin de valorar sus cualidades estéticas y por supuesto, también como un documento histórico en el cual se pudiera obtener información suficiente para reconstruir la "biografía artística" del pintor, a través del estudio del lenguaje plástico utilizado en sus obras.

En otras palabras, al reunir las 260 pinturas conocidas hasta la etapa previa a la impresión del Catálogo, los miembros del Seminario contaron con un gran material de tipo visual el cual, desafortunadamente en su inmensa mayoría carecía de fechas. Esta situación, aunada a los pocos datos documentales referentes al pintor conllevó a que la obra de arte se convirtiera en la primera fuente de conocimiento sobre Cristóbal de Villalpando, ya que su estudio reveló una gran cantidad de elementos tales como modelos, influencias, búsquedas e intereses del artista, así como también las características estilísticas que definían las diversas etapas de la producción pictórica del pintor.

Respecto a mi participación en la realización del Catálogo General de obra de Cristóbal de Villalpando, he mencionado ya los distintos procesos previos a su elaboración, entre los cuales la revisión bibliográfica y documental fueron de particular importancia, ya que proporcionaron un gran cúmulo de información que fue utilizada tanto para la elaboración de los capítulos biográficos y Catálogo Razonado redactados por los investigadores, como en la realización del Catálogo General de obra escrito por los dos asistentes del proyecto.

Dicha revisión fue necesaria, ya que independientemente de los datos que se obtuvieron con relación a la vida y obra de Villalpando, brindó una visión muy amplia sobre la fortuna crítica que dicho pintor ha tenido en la bibliografía general y especializada de los siglos XVII al XX.

Con relación a la consulta de los archivos históricos, debo mencionar que pese a no haber encontrado nuevos documentos referentes a la vida y obra de Cristóbal de Villalpando, se localizaron dos noticias que se relacionan indirectamente con el artista; una de ellas fue la referente a la elaboración de un retablo dedicado al Santo *Ecce Homo* para el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México; y otra consiste en la mención de tres pinturas firmadas por Villalpando, que se localizaban en la antesacristía del convento de San Francisco de la misma ciudad (las referencias completas a dichas noticias se consignan en el Capítulo 2.2.2 y 2.2.3, inciso b de este informe). Por otro lado, debo mencionar que se puso especial atención en considerar todos los documentos en donde apareciera el apellido Villalpando, con el objetivo de poder establecer posibles vínculos familiares entre las personas que tuvieran dicho apellido y Cristóbal de Villalpando, aunque desafortunadamente, durante esta investigación, no pudieron concretarse, lo que no impide que a otros trabajos puedan servir como referencia.

Asimismo, debe resaltarse la importancia de haber consultado acervos documentales de la época virreinal, pues proporcionaron noticias de sumo interés sobre el contexto histórico en el cual vivió nuestro pintor. Así, por ejemplo, se incluyeron noticias relacionadas con los arquitectos Diego de los Santos, Cristóbal de Medina Vargas, Juan Antonio de la Cruz y Juan de Zepeda; de los pintores Juan Correa y Francisco Sánchez; de los maestros plateros Juan Carlos Godoy y José Vergara o con organeros como Félix de Izaguirre, por citar sólo a algunos de los artistas contemporáneos de Villalpando.

Por lo antes expuesto, debo aclarar que al igual que cualquier trabajo, el Catálogo General de obra tuvo aciertos y también errores, no obstante, estos errores fueron involuntarios, resultado de la amplitud de las fuentes utilizadas así como de la premura de tiempo.

Por tanto, debo decir que el haber participado en un proyecto de investigación como el de Cristóbal de Villalpando, cuyos resultados han sido también mencionados, me ha brindado la oportunidad de aplicar de una manera práctica los conocimientos adquiridos en mi formación de historiador, de igual manera al redactar este informe de trabajo he podido reflexionar en torno a los problemas teóricos y metodológicos que enfrenta un historiador al acercarse a un tema de estudio tan complejo como el referente al arte barroco del virreinato.

Sin embargo puedo decir que visto a distancia, considero que el trabajo efectuado por mi en la elaboración del Catálogo General de obra podría mejorarse mediante una revisión de los textos escritos, así como con la

incorporación de nuevas noticias, de nuevas obras localizadas y por supuesto, con un enfoque distinto en donde además de la ficha técnica, la fortuna crítica y la confrontación de textos, se incluyera un análisis más profundo de las obras.

Por último, voy a concluir este informe destacando la gran oportunidad que representó para mi formación profesional el haber participado en este gran proyecto de investigación, pues como he señalado anteriormente, no sólo me permitió aprender más acerca del arte y la historia de los siglos XVII y XVIII en la Nueva España, sino que al mismo tiempo tuve la oportunidad de adentrarme en el interesante mundo del coleccionismo y el montaje de exposiciones. De igual forma, fue muy enriquecedor el haber participado en la elaboración y conducción de visitas guiadas, ya que me permitió aplicar de una forma práctica tanto los conocimientos adquiridos durante el proyecto de investigación y montaje de la muestra, como otros relacionados con la docencia y la difusión.

Por este motivo, considero que al leer este informe, el posible lector podrá encontrar de una manera sistemática una muestra del trabajo realizado por un historiador en la elaboración de un Catálogo de obras de arte y la realización de exposiciones de arte, aspectos con los cuales el público en general, no está familiarizado, por lo que este trabajo puede servir como posible referencia para que los estudiantes de historia consideren la realización de actividades académicas y administrativas relacionadas con el montaje de exposiciones y elaboración de Catálogos de obras de arte, como una posibilidad de desarrollarse profesionalmente en un medio cultural que afortunadamente está adquiriendo, cada vez mayor importancia en nuestro país.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 Vols., Barcelona, Salvat, 1950.

- Báez Macías, Eduardo, "El convento de San Agustín de la ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm.63, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 35-55.

- Castro Morales, Efraín, "Una escultura de Cristóbal de Villalpando" en *Monumentos Históricas*, Núm. 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pp. 9-14.

- Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, 1a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1979, (Biblioteca Americana 3).

- Esparza, María José, "Cristo atado a la columna" en *Obras maestras del Arte Colonial. Exposición-Homenaje a Manuel Toussaint. 1890-1990*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

- González Mariscal, María Josefa, "Colección de pintura y escultura" en *Los vascos en México y el Colegio de las Vizcaínas*, México, CIGATAM, 1987.

- Gutiérrez Haces, Juana et. al., *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo, 1997.

- López Reyes, José Luis, *Catálogos de documentos de arte en el Archivo General de la Nación, México*, 9, Templos y Conventos, Segunda Parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

- Luján Muñoz, Luis, "La pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala" en *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, T. LV, enero-diciembre de 1981, Guatematla, Talleres Gráficos EDITA, 1982, pp. 99-137.

- Luján Muñoz, Luis, "Nueva información sobre la pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala" en *Anales*, Vol. XV, Núm.57, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 113-140.

- Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, (Memorias IX).

- Maza, Francisco de la, "Aparición de la Virgen al beato Reginaldo de Orleans" y "Escena de la vida del beato Reginaldo de Orleans" en Javier Pérez de Salazar, *Pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII. Colecciones particulares*, México, ed. de Javier Pérez de Salazar, 1966, Ficha Núm. 67.

- Miranda, Juan de, *Explicaciones de los Passos de la Pasión que estan en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de esta ciudad*, México, Imprenta de doña María de Benavides, 1697.

- Obregón, Gonzalo, "San Ignacio escribiendo los ejercicios" en Javier Pérez de Salazar, *Pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII. Colecciones particulares*, México, ed. de Javier Pérez de Salazar, 1966, Ficha Núm. 72.

- Oviedo, Juan Antonio de, *Vida Exemplar y apostólicos misterios y heróicas virtudes del Venerable padre Joseph Vidal*, México, Imprenta del Colegio de San Ildefonso, 1752.

- Pérez de Salazar, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, Puebla, 1923.

- Ramírez Montes, Guillermina, *Catálogos de documentos de Arte en el Instituto de Investigaciones Estéticas, II. Colección Abelardo Carrillo y Gariel*, México,

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

- Torre Villar, Ernesto y Ramiro Navarro de Anda, *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*, México, MacGraw-Hill, 1985.

- Tovar de Teresa, Guillermo, *Miguel Cabrera. Pintor de Cámara de la Reina Celestial*, Singapur, INVERMEXICO Grupo Financiero, 1995.

- Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, 3a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

- Vargaslugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra*, Catálogo, T. II, Segunda Parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

- Vargaslugo, Elisa y Gustavo Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra*, Cuerpo de documentos. Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

- Vargaslugo, Elisa, "Un maestro y su influencia. Comentarios acerca de los pintores Valdés Leal, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando", en *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, 1993, pp. 121-153.

APÉNDICE I

Catálogo General de Obra

En este apéndice se incluye el *Catálogo General* de obra, perteneciente a las *Etapas III y IV*, el cual fue publicado en el libro Juana Gutiérrez Haces, *et. al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo Razonado*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo, 1997, pp. 383-425.

Agradezco a la licenciada Cándida Fernández de Calderón, directora de Fomento Cultural Banamex, A.C. su autorización para reproducir en este apéndice dichas Etapas.

ETAPA III

67. VIRGEN CON EL NIÑO PÁGINA 245

Firmado: Villalpando fac. en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela sobre madera.

178 x 116 cm.

Seminario Conciliar de México, México, D.F.

Se desconoce la procedencia de esta obra. Véase núm. 677. *

68. VIRGEN DE ARANZAZU PÁGINA 247

Firmado: Villalpando fac. en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela.

184 x 103 cm.

Colegio de la Paz, Vizcainas, México, D.F.

Esta pintura quizá formó parte de la capilla de Aranzazu del convento de San Francisco de la ciudad de México, terminada de construir en 1688 y cuya cofradía había sido fundada el 17 de octubre de 1661 por un grupo de jesuitas. Maza (1974) indica que quizá era una imagen encargada para la dedicación de su capilla y cita el inventario de 1710 (dado a conocer por Obregón (1940), donde se menciona que en el retablo mayor había una imagen de Nuestra Señora de Aranzazu y seis benzos de su vida, entre otras figuras de bulto. Por su parte, González Mariscal (1987) asegura que estas son procedencia. No obstante, hay que señalar que en el inventario de 1710 no hay ninguna referencia que permita asegurar que esta pintura formó parte del retablo mayor, el cual efectivamente tenía una imagen de Nuestra Señora de Aranzazu en su nicho con vidrieras, a los lados dos estigmas de sus Santos Padres, [...] seis benzos de su vida, once primorosas estigmas de cuerpo entero, [...] dos de marfil como de dos cuartas, [...] cuatro espejos grandes, dos con marcos de vidrio de Venecia y dos dorados. [...] mas adelante este mismo autor señala que al revisar los libros de cuentas del colegio de las Vizcainas no solo no encontró los nombres de los entalladores que hicieron los retablos de la capilla, sino que encontró el nombre del pintor Nicolás de Arteaga como autor de los benzos del altar mayor. Por lo señalado en líneas anteriores, podemos concluir que la Virgen de Aranzazu de Villalpando que se conserva en el colegio de las Vizcainas no es la misma imagen que se encontraba en la capilla de dicho colegio. Véase núm. 687.

Obregón (1940), pp. 24-25; Maza (1974), pp. 95-96, 97; For. no. 63; For. det. no. 90; For. det. Toussaint (1975), pl. de 199a; For. no. 279; Sotol (1980), p. 86; Maza (1986), infra no.; For. Cuernavaca (1974), p. 99; Obregón (1974), p. 23; Vargas-Lugo (1987), pp. 20-21; for. no. 5; González Mariscal (1987), p. 244; For. no. 38; *Enciclopedia de México* (1988), t. XV, p. 38-39; Espejo (1980), v. 1, pp. 172, 183; For. (1981) (pe de toto se consigna como exvoto de autor anónimo); Sentes (1991), p. 202; Vargas-Lugo (1994), pp. 42, 43; *Fich. Cat. no. 12a*, *Revista de Historia y Conservación* (1994), no. 1, p. 65.

Formó parte de la exposición *Juan de Valdés Leal y el arte villalpandino del Barroco*, Ciudad de México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Agosto 5 a diciembre 5 de 1993. *



69. VIRGEN CON EL NIÑO

Firmado: Villalpando fac. en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela sobre madera.

178 x 116 cm.

Seminario Conciliar de México, México, D.F.

Se desconoce la procedencia de esta obra. *

Martínez del Río de Redo, 1901, p. 27, 29.

Inscripción: "EL CAPITAN DON JOSE DE REYES VILLALBA / VASCO, CAVALIERE PROFF / SO DEL ORDEN DE S. SANTIAGO NATURAL DE LA VILA DE ARINCA EN EL SEÑORIO DE VISAVAL, APARTADO DEL REYNO DEL ORO DE LA PLATA EN ESTA NUEVA ESPAÑA / EN PISO A SU COSTA VEGLESA Y CONVENTO DEL DIVOTINO NOMBRE DE MARIA / GLORIOSA S. BERNARDO ABAD EN VENTISEIS DE ABRIL, CUYA PRIMERA PIEDRA SE PUSO A VEINTICATRO DE JUNIO DOMINICA / MIRA ORTA DE CORPUS ANTI. DE AÑO DE MIL CIENTOS LO / CHENTATUNCO, MURO EN DICHO AÑO A VEINTE Y NUEVE DE OCTUBRE PUDSE A ESTA RELIGIOSA COMUNIDAD LEVEN COMENDE A DOS EN TODOS SUS ENFERMICIOS E SPIRITUALES E LE TENGA EN SU MEMORIA PARA / ROGAR A LA DIVINA MAJESTAD POR SI ALMA QUE POR SU MESTRU ORDIA REQUESES VITIN PM. E. AMEN" *

75. SERIE DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO (PÁGINA 258)

Guatemala

El artículo realizado por Luis Luján Muñoz (1981-1982), es el trabajo más completo sobre la vida de San Francisco de Guatemala. Desafortunadamente pocas de las referencias bibliográficas ahí consignadas pudieron localizarse en las bibliotecas de la ciudad de México. Existe un artículo de este mismo autor publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM* en el año de 1986, en el cual sintetiza las principales referencias históricas y bibliográficas de su artículo de 1981-1982. Véase bibliografía.)

El contrato realizado para esta serie fue dado a conocer por Francisco de la Maza (1904), quien utilizó una copia que existe en el Archivo Cervantes; el original se conserva en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Martín del Río, escribano real y público, no. 503, año de 1601, fojas 453-461). Véase apéndice documental publicado por Luján (1981-1982, pp. 136, 137). Villalpando se compromete a realizar "treinta y tres lienzos grandes y diez y seis chicos con la vida de N.P.S. P. Franco, conforme está la del claustro del Convento principal desta Ciudad de México, de suerte que todos sean cuarenta y nueve lienzos". Desgraciadamente no se conservan los 49 lienzos a los que alude el contrato y solamente han llegado hasta nuestros días catorce. La referencia bibliográfica a esta serie ha sido muy amplia, aunque la mayoría de las veces se comenó el error de nombrar al autor Francisco en vez de Cristóbal Maza (1904) y posteriormente Luján (1981-1982) se encargaron de aclarar las confusiones iniciadas por Miguel Díaz al difundir en *El Duero de Centroamérica* (1934) la historia del pintor Francisco de Villalpando (Ibid. Maza, 1904, p. 144) que fue repetida por las subsiguientes obras de Pedro Zamora Castellanos y Joaquín Parlo (en su *Guía turística de la Antigua Guatemala*, 1943 —Ibid. Maza, 1904, pp. 444, 445), así como por Vera Kelsey y Lilly de Jough Osborne (en su "revised edition" del libro *Four Keys to Guatemala*, con cuatro ediciones que abarcan de 1930 a 1948) y aun por H. Castellanos (*Catálogo descriptivo del Museo de Antigua*, 1942). Fue hasta 1945 que gracias a la visita realizada por el investigador mexicano Salvador Toscano a Guatemala, se corrigió dicho error en la *Revista del Museo Nacional de Guatemala* (Ibid. Maza, 1904, p. 145), y luego con H. Berlin, en 1952, en su artículo "Pintura colonial mexicana en Guatemala", que se acabó de puntualizar la "verdad" (Ibid. Maza, 1904, p. 145). Más recientemente Luján (1981-1982) realizó una con-

cienzuda revisión bibliográfica, rastreando desde sus orígenes la mención de la controvertida serie, retoma a los autores citados por Maza (1904) y consigna nuevos datos bibliográficos. Según Luján, el primero en mencionar a un pintor Villalpando fue don Jesús Fernández en un texto de 1807 titulado "Estudios sobre la exposición", publicado en *La Semana Católica*, números 250-263 (Ibid. Luján 1981-1982, p. 193, nota 3). En esta nota, Luján aclara que dicho artículo fue reeditado hasta el año de 1956 en los *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*). Fernández no le adjudica ningún nombre al artista, lo supone de origen guatemalteco y señala que la serie consistía de cuarenta lienzos. Fernández fue el encargado, en compañía del padre Salvador Castañeda, de organizar la Exposición Centroamericana de 1807 y de seleccionar, entre otras obras, *El bautizo de San Francisco* (Ibid. Luján, 1980, p. 136). Sin embargo, como ya lo había mencionado Maza (1904), encuentra que el primero en incurrir en el error del nombre y responsable de difundirlo fue Víctor Miguel Díaz (1865-1946), a través de varios artículos periodísticos desde los años veinte. Concretamente, en su obra *La romántica ciudad colonial* (1927, *Ibid. Luján*, 1981-1982, p. 133, nota 2), al describir la iglesia y convento de San Francisco en Antigua y mencionar que en la sacristía del templo y en el claustro del convento se encontraban los grandes lienzos del artista Villalpando (aún no mencionaba el nombre), pero afirmando que este artista había viajado a España vinculándose con grandes artistas de la península y quien a su regreso pintó los 45 cuadros de la vida de San Francisco, señalando incluso que la serie había sido realizada "en la sala contigua a la biblioteca del Convento de San Francisco", que había sido enterrado en el panteón de los franciscanos y que, en 1773, sus restos fueron trasladados a Nueva Guatemala. Díaz "intentó curarse en salud", como bien señala Luján, diciendo que toda esa información la había tomado de un autor llamado Arochena, pero según Luján este último fue una invención de Díaz para amparar sus inexactitudes, tal como lo hizo notar don Gilberto Valenzuela al doctor Henrich Berlin, o don Arturo Taracena Flores al mismo Luján. El siguiente autor consignado por Luján es Antonio Villacorta (1886-1965), el cual en un artículo publicado en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* (1931, *Ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 166, 133, nota 5, titulado "El pintor guatemalteco Francisco de Villalpando") repitió lo ya afirmado por Díaz, pero agregando que había nacido a mediados del siglo XVII en Guatemala, y que durante varios años había realizado los 45 lienzos, uno de los cuales se refería a los camellos de la caravana de los Reyes Magos arrodillados ante San Francisco, y que el "de la Confesión" no sólo había sido pintado a principios del siglo XVIII con motivo de los terremotos de 1717, sino que el artista había plasmado toda una serie de personajes de la época. De nueva cuenta, Díaz dedicó un capítulo entero al pintor Francisco de Villalpando en su obra literaria-histórica *Las bellas artes en Guatemala* (1933-34, *Ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 166, 161, 163, nota 7); al trazar un esbozo biográfico del supuesto artista, afirma que había nacido en el barrio de la Revolución, de padres peninsulares, con buena posición económica, que al no ser correspondido en amores se embarcó para España, a los treinta años, donde trabajó en talleres artísticos dirigidos por famosos maestros; que al regresar se enteró de que la mujer que amaba no le había sido fiel, y por ello se dedicó a "trazar cuadros

de paisajes nostros, manifestandose habi[er] creado" (Ibid. Luján, 1981-1982, p. 161), y que al conocer los franciscanos sus aptitudes artísticas le encargaron la serie de la vida de San Francisco, la cual fue iniciada con un tema desconocido, el homenaje de los camellos de los Reyes Magos a San Francisco, tema inventado por Villacorta, según Luján, y otras escenas como la de San Francisco caminando sobre brasas, o la de Jesús que desclava un brazo para abrazar a San Francisco. Luján considera que el nombre de Francisco asignado al pintor se debe al error en que Díaz y Villacorta incurrieron, quizá, al interpretar el "fact" que sigue al apellido en la firma "Villalpando fact" (como Francisco) (Ibid. Luján, 1981-1982, pp. 161, 133, nota 11). Fue tal el arraigo de la leyenda entre los estudiosos que para 1934, cuando se permitieron unas casas del estado por Francisco de Villalpando con los descendientes de don Justo de Gandarías, quien los había adquirido después de los terremotos de 1917 y 1918 a los franciscanos de la Nueva Guatemala, se mencionan en la transacción "diez lienzos del pintor Francisco Villalpando" (Ibid. Luján, 1981-1982, pp. 161, 133, nota 13). En 1935, al inaugurar en el Museo Nacional la Sala Montufar y Merlo, el licenciado Antonio Villacorta afirmó que los tres grandes pintores guatemaltecos del siglo XVII habían sido Montufar, Merlo y Francisco de Villalpando (Ibid. Luján, 1981-1982, pp. 161, 133, nota 14). Al año siguiente, el 8 de noviembre en el discurso inaugural de la Sala Villalpando, en el mismo Museo, el señor Rafael Arévalo Martínez dijo que Manuel Barrillas Nishal y Antonia Aycinena habían retocado las pinturas, esta última había trabajado solo *El bautizo de San Francisco*. Asimismo, al mencionar el señor Arévalo sus fuentes bibliográficas cita a Villacorta y Díaz, y por ello reputó sus invenciones. Sin embargo, también solicitó ayuda y asesoría de fray Lázaro Lamadrid para la identificación y descripción de los temas de las obras de la serie, quien también estaba informado erróneamente (Ibid. Luján, 1981-1982, pp. 161, 133, nota 15). En 1942, al hacer la descripción de los cuadros de la Sala Villalpando para el catálogo del Museo Nacional, Sección de Historia y Bellas Artes, el director Humberto R. Castellanos utilizó los datos incluidos por Rafael Arévalo Martínez sobre los temas pictóricos repitiendo los mismos errores del padre Lamadrid, particularmente en el cuadro *La confesión*, se afirmaba que la imagen de la Virgen era la de Nuestra Señora del Coro, que había hecho el milagro de guardar su cabeza en 1641 (Ibid. Luján, 1981-1982, pp. 162, 133, nota 16). El señor Castellanos, en un trabajo previo titulado "Origen del arte colonial en Guatemala", 1941, *ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 162, 133, nota 17), así como en otra obra suya titulada "Relación sumaria del desarrollo del arte en Guatemala", 1941, *ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 162, 133, nota 18), había afirmado que Francisco de Villalpando poseía grandes cualidades artísticas. En 1942 Villacorta ratificó sus afirmaciones sobre Francisco de Villalpando en su obra "Historia de la Capitanía General de Guatemala", 1942, *ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 162, 133, nota 20. Asimismo Lamadrid, en su prólogo, notas e índices de la *Crónica de la provincia del santísimo Nombre de Jesús de Guatemala*, 1944, *ibid. Luján*, 1981-1982, pp. 162, 133, nota 19), obra de Fray Francisco Vázquez, se extraña de que este autor diga que la serie sea "pintura mexicana". El error del pintor Francisco de Villalpando se propagó en varios autores que incurrieron en las mismas afirmaciones, como Pedro Zamora Castellanos y J. Joaquín Parlo, los cuales mencionan en su *Guía turística de las ruinas*

de la Antigua Guatemala. Francisco Villalpando con los veintiocho pintores de la ciudad como ya se ha mencionado en las referencias. *Id. Lujaán 1961-1962*, pp. 102-104, notas 21. Como ya se ha señalado Maza (1964, 1966), el *libro de la visita de San Francisco* (1701) tampoco menciona este pictórico, aunque el error de Villalpando se sustenta por el nombre de Lujaán a Castellanos y este debería publicarse en 1947 una aclaración sobre el error del autor, el cual debió ser desestimado en sus manuscritos de templamiento. Los años Castellanos, los Benitos y en su momento de sustrarse la abreviatura de Apoyal, es decir, Cristóbal, que es el nombre del pintor mexicano. Con esto se desvirtúa rotundamente el error del tal Francisco de Villalpando. *Id. Maza 1964*, p. 147, nota 147; *id. Lujaán 1961-1962*, pp. 102-104, notas 21, 23. Pocos años después, como ya señalaba Maza (1964), H. Berlin demostraba en *Historia de la magisteria colonial en Guatemala*, en su artículo "Pintura colonial mexicana en Guatemala" otros errores graves atribuidos por Diaz afirmando lo siguiente: "Tenemos que a pesar de las rectificaciones anteriores, Francisco de Villalpando todavía tenía una larga vida entre personas de escaso criterio que creyeron sobre pintura guatemalteca. *Id. Maza 1964*, p. 147, nota 149; *id. Lujaán 1961-1962*, pp. 102-104, notas 24, 25. Según Fernández (1979), *id. Lujaán 1961-1962*, p. 134, notas 35, 41, la serie que el año cuando era joven en el claustro del convento de San Francisco en la Nueva Guatemala, se componía de cuarenta benitos que después de la exlastración en 1677 seguramente fueron trasladados al coro y a la sacristía de la iglesia de dicho convento, donde estaban en 1697. Lujaán (1961-1962) considera que allí permanecieron hasta los terremotos de 1677 y 1681, cuando se destruyó la gran mayoría, quedando sólo los que alquipo Justo Gambaras y los que se quedaron en la sacristía, según Castellanos, eran cuatro, de los que actualmente quedan tres. Como en el contrato se especifica que debían realizarse 33 benitos grandes y 10 chicos, es en Lujaán que estos datos fueron de diversos años y que se extravían o destruyeron, pues realizó una revisión de los espacios en ruinas del convento de San Francisco en Antigua Guatemala para colorear los benitos con las dimensiones como las de los 14 sobrevivientes y clamó casi con absoluta certeza el número de 33, existiendo apenas la duda de un espacio, que más bien pudo haber sido llenado con algún otro motivo de ornato de manera que creemos poder afirmar que en el claustro bajo de San Francisco hubo 15 pinturas con la vida de San Francisco con toda certeza y tres muy posiblemente, lo que haría un total de 18 y de 14 en el claustro alto, cuyos espacios son seguros y uno dudoso, lo que haría un total de 33". *id. Lujaán 1961-1962*, p. 117. Véase más 77.

Los autores que mencionan la serie en general son Toussaint (1948b, *ed. de 1960*), p. 122; Angulo (1970), vol. 2, pp. 420 y 421; Berlin (1972), p. 10; Gante (1973), p. 170; Berlin (1982, *ed. de 1988*), p. 69; Maza (1964), p. 30; Rojas (1964), p. 97; *Decenario Peten* (1964), *ed. de 1988*), p. 19; Maza (1964), pp. 10, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149; Fot. 175; Fot. 177; Fot. 217, 243; Maza (1966), p. XXX; *Enciclopedia del arte en América* (1968), t. III, s.n.p.; Anony (1963), p. 347; Obregón (1974), p. 28; Andrade (1974), p. 72; Marcón (1979), p. 7; Lujaán (1981-1982), pp. 90, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113; Fot. del 1, 114; Fot. 1, 115; Fot. 1, 116; Fot. 1, 117; Fot. 1, 118; Fot. 1, 119; Fot. 1, 120; Fot. 1, 121; Fot. 1, 122; Fot. 1, 123; Fot. 1, 124; Fot. 1,



125, 126; Fot. 1, 127; Fot. 1, 133, 134, 135, 136, 137; Carrillo Azpeita (1982), p. 84; *Nueva enciclopedia Larousse* (1984), t. II, p. 1030; Lujaán (1986), pp. 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140; Figs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 10 del 1; *Museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala* (1980), p. 10; Fots., *Enciclopedia de México* (1988), t. XIV, p. 867; *Decenario enciclopédico de México* (1989), t. IV, p. 2165; *Enciclopedia*

hispánica (1990), t. IV, p. 207; Maza (1986), t. XXXIII, p. 552; Monteforte (1989), pp. 142, 153, figs. 88, 89, 90; Sebastián (1990), p. 30; García (1991), pp. 153, 154, 155, 156, 157, 158; Salas (1994a), t. IV, p. 764; fot. no. 2; Salas (1994b), p. 108; Victoria (1994), t. IV, pp. 372, 373; Fots. 9, 10, 11, 12; Ruiz Gomar (1994a), t. 3, pp. 212, 214, 220, 227; Fot. Ruiz Gomar (1996), pp. 467, 468; Ruiz Gomar (sin fecha), p. 224.



75.1 BAUTILIZO DE SAN FRANCISCO

Tomado. Villalpando (ca. en el ángulo inferior izquierdo).

Oleo sobre tela

588 x 291 cm

Museo Colonial de Antigua, Antigua, Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El Contrato es de septiembre de 1607.

Para información general véase nota 75*. Particularmente de esta obra, según don Jesús Fernández, fue expuesta en el año de 1607 en la Exposición Centroamericana. *Id.* Luján, 1081-1082, pp. 110, 133, nota 3, 135, nota 48. También sabemos por Luján, 1081-1082, que según el discurso pronunciado por el señor Rafael Arcevalo Martínez el 8 de noviembre de 1930, con motivo de la inauguración de la Sala Villalpando, esta obra fue "retocada" por la señorita Antonia Avienno, la cual no era especialista en restauración. *Id.* Luján, 1081-1082, pp. 161,

133, nota 15. Posteriormente también fue intervenida por el señor José Mass, los autores no precisan fecha, quien, según sus materiales manuscritos las telas a pliegues de madera de capuz, previamente a lo cual cortó las mismas sin molestarse en separarlas de sus bastidores, trabajo que finalmente se logró detener cuando el mismo estaba muy avanzado. *Id.* Luján, 1081-1082, pp. 161, 177, 178, nota 43.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza, 1094, pp. 47, 46, 40. For. Luján, 1081-1082, pp. 161, 169, 167, 113. For. del., 114. For., 113, nota 15, 135, Nota 43. Luján, 1080, pp. 123, 124, 138, 13, 128, 1, 10 del. *Enciclopedia de México*, 1933, t. XIV, p. 87. García, 1901, p. 153.

Según la bibliografía consultada por Luján, estuvo en la Exposición Centroamericana de 1897.

75.2 SAN FRANCISCO SE DESPOJA DE SUS VESTIDURAS

Sin firma

Oleo sobre tela

293 x 301

Museo Colonial de Antigua, Antigua, Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El Contrato es de septiembre de 1607.

Para información general véase nota 75*. Particularmente de esta obra, García, 1901, afirma que este lienzo fue barnizado en 1685 y que se le practicaron velados en 1680.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza, 1094, p. 46. Luján, 1081-1082, pp. 97, 115. For. Luján, 1080, pp. 124, 125, 112, 2. *Museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala*, 1969, p. 10. For. García, 1901, p. 153.



75.3

75.3 CARRO DE FUEGO

Firmado

Óleo sobre tela

222 x 295 cm

Museo Fray Francisco Vazquez, Guatemala

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1691

Para información general véase núm. 75*

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1994, p. 149, señala que no pudo conocer esta pintura que menciona se encontraba en la sacristía de San Francisco en Nueva Guatemala. Ujón 1981-1982, pp. 107-108, 121. Fot. Ujón 1980, pp. 123, 126, 127, fig. 7

75.4 SAN FRANCISCO Y LA TEMPESTAD

Óleo sobre tela

291 x 273 cm

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1691

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, fue retomada por el señor Manuel Barillas Neschal y en 1991 por José Mass, trabajo del cual, como están las planchas de madera de capas que colóca como soporte auxiliar del lienzo. *Id.* García 1991, p. 174

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1994, p. 146 Ujón 1981-1982, p. 107-112, 116. Fot. Ujón 1980, pp. 125, 130, fig. 3. García 1991, p. 174. Victoria 1994, t. IV, foto 10

75.5 LA CONVERSIÓN DE LOS DOS PADRONES

Firmado "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

227 x 204 cm

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1691

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, sabemos por García 1991 que

en 1687 se le practicaron volados y se eliminaron vestigios de intervenciones anteriores.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1994, pp. 146, 147, 170. Fot. Ujón 1981-1982, pp. 103, 110. Fot. *Museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala* 1980, p. 10. Fot. Ujón 1980, p. 127, fig. 3. García 1991, p. 175.

75.6 LA CONFESIÓN GENERAL (PÁGINA 250)

Firmado "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

253 x 391 cm

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1691

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, José A. Villacorta, en un artículo publicado en 1979, tituló esta obra *La confesión* y agregó que se había hecho en Guatemala a principios del siglo XVIII, con motivo de los terremotos de 1717 y que en ella varios atribulados personajes confesaban sus pecados ante los religiosos franciscanos dentro de la iglesia, pretendiéndose identificar en su fantasía al presidente don Francisco Rodríguez de Rivas, quien encabezaba la "cola" de quienes asustados se querían confesar, nada menos que ante el cronista fray Francisco Vazquez, quien en ese momento confesaba al feo Superior de Milicias, don Andrés Urbina. *Id.* Ujón 1981-1982, pp. 100, 133, notas 7, 8. Asimismo, con motivo de la inauguración de la Sala Villalpando el padre Lamadrid, que ayudó en la identificación de los temas de la serie, señaló que "en *La Confesión* se reprodujo la imagen de Nuestra Señora del Coro, la que el año 1691 había girado su cabeza milagrosamente, provocando, como consecuencia de este hecho, su traslado, al altar mayor del templo". *Id.* Ujón 1981-1982, pp. 101, 102, 133, notas 17, 18. Esta obra fue adquirida por el diplomático costarricense Fernando Iglesias en fecha desconocida, quien probablemente la compró a los franciscanos o a Justo Gandarias, que tenía los otros diez cuadros que actual-



75.4

mente conforman la serie que se encuentra en el Museo Colonial de Antigua. Sin embargo, cuando fue inaugurada la Sala Villalpando en 1979, la obra ya formaba parte de la colección del Museo Nacional. *Id.* Ujón 1981-1982, pp. 106, 175, nota 42. Esta obra, como las otras de la serie, fue retomada por Manuel Barillas, que recorta espaldista en restauración. *Id.* Ujón 1981-1982, pp. 101, 103. Sin embargo sufrió serios daños cuando un pintor llamado José Mass "pegó con materiales mal hechos las telas a pliegos de madera en capas, previamente a lo cual cortó las mismas, sin molestarse en separarlas de sus bastidores, trabajo que limitó, e si lo hizo, detuvo cuando ya el daño estaba muy avanzado". Ujón 1981-1982, pp. 106, 107, 175, nota 43. Según Maza 1994, p. 147, para Castellanos la escena representa el templo de San Francisco en Antigua Guatemala y la imagen de la Virgen es Nuestra Señora de Loreto.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1994, pp. 147, 170. Fot. Victoria 1974, p. 247. Ochoa 1991, 1974, p. 23. Ujón 1981-1982, pp. 100, 101, 102, 106, 107, 103, 110. Fot. Ujón 1980, notas 7, 8, 15, 16, 17, notas 42, 43. *Museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala* 1980, p. 10. Fot. Ujón 1980, pp. 122, 123, 124, nota 23, 125, fig. 6. Montebano 1980, fig. 36. García 1991, p. 175. Victoria 1994, t. IV, p. 364, foto 12.

75.7 SANTO DEL PAPA GREGORIO IX

Firmado "Apoyó de Villalpando fact" en la parte inferior central

Óleo sobre tela

250 x 313 cm

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1691

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, García 1991, afirma que fue intervenida por José Mass, en 1991, y todavía se encuentran vestigios de su intervención, planchas de madera de capas.



75.7



75.9



75.8



75.10

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1074, pp. 46-47; For. Lujaan 1068-1072, pp. 112-127; For. 1175, nota 40; *Museo de Arte Colonial Antigua Guatemala*, 1069, p. 30; Lujaan 1080, pp. 120-131, 136-142, 144; Sebastián 1068, p. 30; García 1001, p. 157.

75.8 EL CAPÍTULO DE LAS ESTERAS

Restos de firma en la parte inferior izquierda.

Óleo sobre tela.

254 x 312 cm.

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala.

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 757. Particularmente de esta obra, fue restaurada por el Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala. *Id.* García 1001, p. 155.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1074, pp. 46-47; For. Lujaan 1068-1072, pp.

107, 108, 107, For. 1175, nota 40; *Museo de Arte Colonial*, 1069, p. 30; For. Lujaan 1068, p. 125, 142-4; Montebello 1069, 112-143; García 1001, pp. 154-155; Salas 1004a, p. 794.

75.9 EL RIBILEJO DE LA PORCUNCUA

Firmado. Vula jamao, en el extremo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

254 x 293 cm.

Museo Fray Francisco Vazquez, Guatemala.

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 75.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra: Maza 1074, p. 46, señalada que no pudo conocer esta pintura que mencionada se encontraba en la sacristía de San Francisco en Nueva Guatemala; Lujaan 1068-1072, pp. 117-118, 119, 121; For. 1175, nota 44; Lujaan 1080, pp. 123, 124, nota 25, 127; fig. 8; Ruiz Gómez 1004a, pp. 226; For. 1175, 127.

75.10 RECIBO DE SAN FRANCISCO DEL MONTE AIVERNA, PÁGINA 201

Sin firma.

Óleo sobre tela.

257 x 293 cm.

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala.

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1074, pp. 47-48; Lujaan 1068-1072, pp. 116, 122; For. Lujaan 1080, pp. 127, 128, 132, 133; García 1001, pp. 155-157; Sebastián 1068, p. 34, 50, 100.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase: Maza 1074, pp. 47-48; Lujaan 1068-1072, pp. 116, 122; For. Lujaan 1080, pp. 127, 128, 132, 133; García 1001, pp. 155-157; Sebastián 1068, p. 34, 50, 100.

75.11 CENA EUCARÍSTICA DE SAN FRANCISCO, PÁGINA 201

Firmado.

Óleo sobre tela.

257 x 293 cm.

Museo Fray Francisco Vazquez, Guatemala.



75.11

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 75*.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra véase Maza, 1064, p. 140; Luján, 1081-1082, pp. 107, 109, 112, 124; Fot., Luján, 1080, pp. 123, 128, 129; fig. II; Salas, 1064, t. V, pp. 794, 795; fot. no. 2.

75.12 MUERTE DE SAN FRANCISCO

Firmado: Anlalpando fa... en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre tela.

274 x 281 cm.

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala.

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, García, 1001, considera que probablemente fue recortada en época no precisa, quizá por haber sufrido daño durante algún terremoto. Fue restaurada por el taller del Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala. *Ibid.* García, 1001, p. 176.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra: Maza, 1064, pp. 143, 149; Luján, 1081-1082, pp. 109, 123; Fot., 135, 164-165, 44, 46; Luján, 1080, pp. 123, notas 25, 126, 127, 30; *Museo de Arte Colonial, Antigua Guatemala*, 1080, p. 10; Monteforte, 1080, fig. 80; García, 1001, p. 176.

75.13 VISIÓN DEL APOCALIPSIS

Firmado: Anlalpando fa...

Óleo sobre tela.

273 x 266 cm.

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala.

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, según García, 1001, tiene varios panhes de restauraciones anteriores.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra: Maza, 1064, p. 148; Luján, 1081-1082, pp. 110, 126; Fot., Luján, 1080, p. 120; fig. 13; García, 1001, pp. 176, 137; Salas, 1064, p. 794; Victoria, 1064, t. V, fot. II.

75.14 LA VISIÓN DE LOS CANDELABROS

Sin firma.

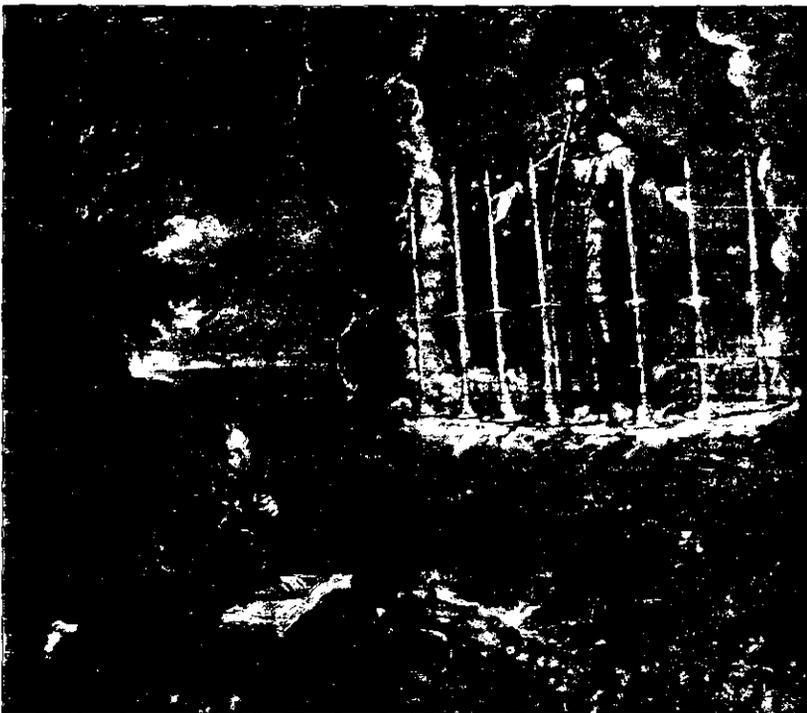
Óleo sobre tela.

275 x 292 cm.

Museo Colonial de Antigua, Antigua Guatemala, Guatemala.



75.11



75.14

Sin fecha. El contrato es de septiembre de 1601.

Para información general véase núm. 75*. Particularmente de esta obra, García, 1001, afirma que presenta en la parte posterior una serie de panhes de restauraciones anteriores.

Para bibliografía general de la serie véase la ficha general, particularmente de esta obra: Maza, 1064, p. 148; Luján, 1081-1082, pp. 110, 125; Fot., 135, nota 46; Luján, 1080, pp. 120, 131; fig. 12; García, 1001, p. 176.



76. VISIÓN DE SAN BERNARDO

Sin firma
 Óleo sobre tela sobre madera
 115,5 x 135,5 cm
 Colección Particular, México, D.F.
 Se desconoce la procedencia de esta obra. *



**77. SAN BENITO LEVANTANDO LA EUCARISTÍA
 A DOS MONJAS MUERTAS**

Firmado "Vallalpando fac." en la parte inferior, al centro.

Obra consignada por Francisco de la Maza (1994), perteneciente a la colección de arte del señor Schulzeber la cual fue desmembrada en fecha desconocida. Atormentadamente, Maza incluyó en su estudio una foto del cuadro que nos ocupa.

Maza (1994), pp. 245-247. Fot. *



78. SAN IGNACIO VELANDO SUS ARMAS

Sin firma
 Óleo sobre tela
 135 x 120 cm
 Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.
 No se tiene información sobre la procedencia de esta obra.

Autrey (1973) ubica este cuadro a fines del siglo XVII.
 Esta pintura forma parte del acervo de la Pinacoteca de la Casa Profesa y se localiza en la Sala Compañía de Jesús. Asimismo, encuentra cierta vinculación con la pintura de *San Juan de la Cruz* que se encuentra en el Museo de El Carmen.

Autrey (1973), p. 516. *

79. EL DULCE NOMBRE DE MARÍA
 PÁGINA 205

Firmado "Xpoyal de Vallalpando fac." en la parte inferior, al centro.
 Óleo sobre tela
 135 x 201 cm
 Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 79*. La pintura fue restaurada por José Sol en 1993.

Maza (1994), pp. 215, 219, 219. Fot. *Cristóbal de Vallalpando, siglo XVII, 1675*, folia nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, pp. 202, 200. Fot. *Artes y oficios barrocos mexicanos del siglo XVI al XVIII*, hoja de sila



301

de la exposición: 1901, s. n. p.; Sebastián, 1901, p. 12; Vargashugo, 1901, pp. 144-145; For. Esba, catálogo no. 12, 6; Ruiz Gómez, s. l., p. 224; Jóns, 1900.

Fue parte de las siguientes exposiciones: *Ciudad de Valladolid, Siglo XVI*, Ciudad de México, Pinafova, Arriental de San Diego, Septiembre a octubre de 1977; *Diez siglos de arte en un siglo*, Museo de la Ciudad de México, Palacio de la Cultura, 1978; *Diez siglos de arte en un siglo*, Museo de la Ciudad de México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Agosto 7 a diciembre 7 de 1983.

Inscripción: "El Dulcísimo nombre de María Santísima" en la cartela "MR" en el rompimiento de gloria.

8C. SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN. MUSEO DE EL CARMEN. PÁGINA 200

Se considera que los dos cuadros *Purificación de Santa Ana* mencionados comúnmente como *Presentación en el templo* y *Los desposorios*, forman parte de una serie sobre la vida de la Virgen.

8C.1 PURIFICACIÓN DE SANTA ANA

Firmado: Vil. J. Rodríguez

Obras de arte 14

257 x 175 cm

Museo de El Carmen, México, D.F.

No se tiene información concreta sobre la procedencia de este cuadro. Revilla, 1903, consigna dos cuadros atribuidos a la vida de la Virgen: *Los desposorios* y *La Presentación de la Virgen al templo*, pertenecientes a las galerías de la colección Calbreta, de la ciudad de Puebla. Francisco de la Maza, 1904, dice que estos dos cuadros son los mismos que ahora se encuentran en el acervo del Museo de El Carmen, empero, no hay elementos que nos permitan reafirmar esta suposición. Respecto a esta colección sabemos, por información proporcionada por el señor Jorge Carrasco Morales, quien amablemente nos facilitó fotocopias del catálogo de la colección Calbreta, realizado en 1936, notas sobre la conformación del acervo, así como reproducciones de los charros pertenecientes a los en donde se promovía la venta de la colección, que fue formada por el acacillado comerciante Francisco Cabrera Ferrando, quien contrajo matrimonio con María Josefa, hermana del gran coleccionista poblano José Luis Beltré. El señor

Calbreta dice su gran obsesión de una colección mexicana en un museo particular que formó una parte de su colección, ubicada en el momento de la calle de El Estanco de Huachin, en Puebla, y que fue donada en la ciudad de Puebla. Al trasladarse del coleccionista, sus herederos vendieron gran parte de su colección a la empresa norteamericana The Sonora News Company S.A., de la ciudad de México, de donde posteriormente fue llevada a un acervo por el señor José Dorado, quien a su vez, como traspasador, donó a la colección Calbreta, en un momento en que los herederos de Beltré, en un momento de un aviso anunciado la venta de la colección, pertenecientes a la colección Calbreta, en un momento en que se habían señalado, no hay una referencia sobre las pinturas consignadas en estas notas.

Por su parte Gonzalo Obregón, 1967, afirma que este cuadro, al cual que el autor atribuye de *Los desposorios* del Museo de El Carmen, forma parte de una serie dedicada a la vida de la Virgen, en una que se encontraba originalmente en el convento de monjas de Santa Teresita de la Antigua de la ciudad de México; este autor afirma que el cuadro fue fue propiciado por el señor Jorge Carrasco. Como se puede apreciar por las notas señaladas en áreas anteriores, no hay elementos suficientes que permitan sustentar que esta pintura *Los desposorios*, consignada en este Museo, sea la misma pintura que se conserva dentro de la colección Calbreta, en un caso se puede agregar que el tema abordado en el cuadro fue recurrente en la pintura de este periodo, por lo que es muy aventurado relacionar esta obra con las con-

signadas en la colección poblana considerando sólo la temática de la misma.

Respecto a la vinculación de estas obras con el templo de Santa Teresa la Antigua, consideramos que la noticia proporcionada por el señor Enciso, al no estar documentada, queda tan sólo como una hipótesis del autor, quien la pudo haber deducido a partir de la pertenencia de ambos conventos a la orden de El Carmen. Esta pintura está consignada con el número 4164 en el catálogo del Museo de El Carmen. Véase núm. 8c*.

Revilla (1803), p. 83. Romero de Terreros (1951), p. 59. Toussaint (1948b) [ed. de 1900], p. 122. Maza (1963), pp. 29, 30, 35. Rojas (1963), p. 105. Maza (1964), pp. 25, 18c, 181, 203. *Diccionario Porrúa* (1964), t. 4, p. 374b. Toussaint (1905) [ed. de 1900], p. 143, 201 (Fot.). Pérez de Salazar (1966), p. XXX. Sodi (1969), p. 8c. Obregón (1973b), pp. 34 (Fot.), 38. Andrade (1974), p. 71. Carrillo Azpeita (1982), p. 84 [el autor aún consigna esta obra dentro de la colección Cabrera]. Ángeles (1987), p. 38 (Fot.), ficha 1. Vargaslugo (1994b), p. 78.

8c.2 LOS DESPOSORIOS (PÁGINA 267)

Firmado "Villalpando Inventor" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

178 x 285 cm

Museo de El Carmen. México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase la ficha *Presentación en el templo*, así como núm. 8c*.

Esta pintura está consignada con el número 4165 en el inventario del Museo de El Carmen. Revilla (1803), p. 83. Romero de Terreros (1951), p. 59. Rojas (1963), p. 105. Toussaint (1948b) [ed. de 1900], p. 122. Maza (1963), pp. 29, 30, 35. lám. III [el pie de foro está incorrecto, ya que consigna esta obra en el convento de San Ángel de Puebla], 35. Maza (1964), pp. 19, 23, 24, 30, 32, 48, 179, 18c, 181, 185 (Fot.), 186 (Fot. det.). *Diccionario Porrúa* (1964), t. 4, p. 374b. Toussaint (1905) [ed. de 1900], p. 143 (Fot. no. 201). Pérez de Salazar (1966), p. XXX. Obregón (1973b), p. 38. Andrade (1974), p. 71. Belgodere (1970), pp. 10, 14 (Fot. det.). Luján (1981-1982), p. 111. Carrillo Azpeita (1982), p. 84 [el autor vincula estas obras con la colección Cabrera]. Ángeles (1987), p. 40 (Fot.), ficha 4. Ruiz Gomar (1987), p. 142. Vargaslugo (1993a), pp. 123, 150, lám. 58. Lázaro (1993), pp. 181, 193 [la autora sitúa erróneamente esta obra en el convento de San Ángel de Puebla (sic)]. Vargaslugo (1994b), p. 78. *

81. LA IGLESIA MILITANTE Y LA IGLESIA

TRIUNFANTE (PÁGINA 271)

Firmado "OPTOVAL D VILLALPANDO FECIT" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

700 x 500 cm

Catedral de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco

Francisco de la Maza sitúa este cuadro hacia 1687

No se tiene información documental acerca de la obra. En el inventario de los bienes de la catedral de Guadalajara, hecho por don Manuel Colón de Larreaátegui en 1759, desafortunadamente no se mencionan las pinturas de la sacristía, contrariamente a las de los distintos retablos localizados en otras partes del templo (*Id.*, Palacios, 10c4) [ed. de 1948]. Se revisaron las actas de cabildo de esta catedral

correspondientes a la vida de Villalpando, así como las correspondientes a la época neoclásica y, de igual manera, tampoco se encontraron datos que permitieran esclarecer la historia de esta pintura (v. núm. 81*). En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura fue removida de su lugar original, que era la sacristía, y fue trasladada a la sala de Cabildos, en donde se encuentra todavía. Fray Luis de R. Palacios (1904) consigna esta obra como de Tomas [sic] de Villalpando. En un intento de fechar este cuadro, Francisco de la Maza (1964) considera que esta obra fue realizada hacia 1687, poco después de que Villalpando pintara un lienzo homólogo para la sacristía de la catedral de México, mismo que supone De la Maza que sirvió de modelo a la pintura de Guadalajara. Este mismo autor sugiere que fue el arzobispo de Guadalajara, Juan de Santiago León Garabito (quien gobernó esa sede catedralicia de 1678 a 1694), el posible mecenas de la obra. Por su parte, Obregón (1984) sugiere que esta obra fue realizada en el capital del virreinato, de donde se envió a su destino "en lomo de mula enrollado, con instrucciones precisas de la forma en que debía colocarse". Actualmente está siendo restaurada por Agustín Espinoza.

Palacios (1904) [ed. de 1948], p. 30, fot. [s.n.p.]. Orendain (1960), pp. 38, 39, 40, 41. Maza (1963), pp. 10, 44. *Diccionario Porrúa* (1964), t. 4, p. 374b. Maza (1964), pp. 13, 19, 87, 88, 90 (Fot.), 91 (Fot. det.), 92 (Fot. det.), 93 (Fot. det.), 177. *Artes de México* (1967), no. 04-05, p. 23 (Fot. gal.). *Enciclopedia del arte en América* (1968), v. III [s.n.p.]. Andrade (1976), pp. 47, 48, 88, 89, Báez (1979), p. 66. Castro (1979), p. 13. Alarcón (1979), p. 5. Obregón (1984), p. 54. *Enciclopedia de México* (1988), t. XIV, p. 8075. Espejo (1980), t. 1, p. 172. *Diccionario enciclopédico de México* (1989), t. IV, p. 2165. Sebastián (1990), p. 93. Álvarez (1994), p. 130. *

82. VISTA DE LA PLAZA MAYOR (PÁGINA 275)

La obra tiene dos firmas: "Al Mo. Christobal Villalpando" y "Xpobal de Villalpando Inven".

Óleo sobre tela

180 x 200 cm

Colección particular. James Methuen Campbell, Corsham Court, Bath, Inglaterra

Maza (1964) sitúa esta obra hacia 1695 y Martínez del Río de Redo (1994) hacia 1702-1704

Según Francisco de la Maza (1964), esta obra perteneció al virrey Gaspar de la Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve. Años después de la muerte del virrey, sus herederos vendieron en 1714 la obra a sir Paul Methuen, embajador británico en las cortes de Madrid y Lisboa, quien se llevó la obra a su palacio de Londres. Por su parte, Marita Martínez del Río de Redo (1994, v. 4, p. 9) afirma que la pintura de Villalpando, al igual que otras obras de fray Filippo Lippi y el Veronés, efectivamente fueron vendidas a sir Paul Methuen por el descendiente del virrey de Galve, el marqués de Alcañices, pero señala que la transacción se realizó en 1715. (Datos facilitados por sir Paul Methuen a Francisco de la Maza en carta del 1 de marzo de 1968 [sic] y a Marita Martínez del Río [1994] en conversaciones durante el mismo año); Martínez del Río, *op. cit.* p. 9.) Actualmente esta pintura forma parte de las colecciones de la familia Methuen en Corsham Court, Bath, Inglaterra. En el inventario de la colección realizado a principios de este siglo, el cuadro que nos ocupa estaba consignado como *Mercado de Slatelco, Ciudad de México*

Fair of Slatelco, City of Mexico y estaba atribuida a Bartolomé Murillo. *Inventario de la biblioteca de lord Methuen*, 1903. En otro catálogo (Borenius, 1939) la obra ya se consigna como anónima, de escuela española. En el año de 1949 Manuel Romero de Terreros identificó esta pintura como obra de Cristóbal de Villalpando y la dio a conocer en el medio académico mexicano. El 30 de septiembre de 1955, el investigador Martín Soria escribió a lord Methuen confirmando esta atribución. Por información proporcionada por los herederos de lord Methuen sabemos que la obra fue restaurada en febrero de 1968. Véase núm. 82*.

Inventario de la colección de arte de lord Methuen (1903) [op. cit., Borenius, 1939] [s.n.p.]. Borenius (1939), pp. X, 54, 55, ficha no. 99, lám. XIX. Romero de Terreros (1949) [s.n.p.] (Fot. gal. y Fots. det.). Romero de Terreros (1951), pp. 59, 60. Maza (1963), pp. 36, 37, 38, lám. 5. *Boletín INAH*, no. 12, ép. 1, jun. 1963. Fot. (s.n.p.). Maza (1964), pp. 19, 20, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170 (Fot. gal.), 171 (Fot. det.), 172 (Fot. det.), 173 (Fot. det.), 174 (Fot. det.), 175 (Fot. det.), 179 (Fot. det.), 243. *Diccionario Porrúa* (1964), t. 4, p. 374b. Pérez de Salazar (1966), v. 1, p. XXX. Maza (1968a) [ed. de 1985], Fot. no. 20 (Det.), Fot. no. 60 (Gal.), Fot. no. 61 (Det.), Sodi (1969), p. 80. Obregón (1974), pp. 26, 28. Andrade (1974), pp. 72, 80, 87, 88. Andrade (1976), pp. 48, 80. López Portillo (1978), pp. 92 y 93 (Fot. gal.), 94 (Fot. det.), 96. Vargaslugo et al. (1978), pp. 321, 322 (Fot. det.), 323 (Fot. det.), 324 (Fot. det.). Castro (1979), p. 13. Alarcón (1979), p. 5. Conde (1981), p. 132. Luján (1981-1982), p. 103. Benítez (1984), pp. 48, 49, 66 (Fot. det.), 67 (Fot. det.), 68 y 69 (Fot. gal.), 70 (Fot. det.), 71 (Fot. det.), contraportada (Fot. det.). Meza (1980), t. XXVIII, p. 552. Martínez del Río (1994), v. 4, pp. 4, 9, 10 (Fot.). *Enciclopedia de México* (1988), t. XIV, p. 8075. Monteforte (1980), p. 153. Vargaslugo (1993b), pp. 46, 47 (Fot. gal.), 48 (Fot. det.). Armella (1989), pp. 114, 116. Espejo (1989), t. 1, p. 172. *Diccionario enciclopédico de México* (1989), v. IV, p. 2165. Fernández (1994), p. 35 (Fot.). Burke (1992), p. 112. *Guía de forasteros* (1991), p. 23. *Arte y mística del Barroco* (1994), p. 377. Ruiz Gomar (1994b), v. 3, pp. 212, 215. Martínez del Río de Redo (1994), t. 3, pp. 9, 10 (Fot.), 11 (Fot.). Glantz (1996), pp. 48 y 49 (Fot. gal.), 170. Ruiz Gomar [s.f.], p. 224.

Por noticia consignada por Romero de Terreros (1949), sabemos que esta obra formó parte de una exposición realizada en 1949. *



810



811



812



813



818



815



816



811



812



813



814

RETABLO DE SANTA ROSA DE LIMA. CATEDRAL DE MÉXICO. CIUDAD DE MÉXICO

83. RETABLO DE SANTA ROSA DE LIMA (PÁGINA 279)

Sin firma

Retablo de los siglos VII, VIII, XIX y XX. Hecho en parte por Miguel Ángel Soto Ramírez. Madera tallada, labrada, ensamblada, laqueada, dorada y estofada. Otros elementos dorados y policromados y con pinturas al óleo y sobre tabla.

120 x 80 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Sin fecha. Gustavo Curiel (1980), afirma que las obras del retablo ofrecen problemas de fechamiento, aunque él las ubica aproximadamente hacia el tercer cuarto del siglo XVII ya que por esas fechas, concretamente 1671, fue canonizada Santa Rosa de Lima y núm. 83*.

Curiel (1980) es el primer estudioso en atribuir los cuadros pertenecientes a este retablo al pincel de Cristóbal de Villalpando. Por noticia consignada por el deán de la catedral de México en 1938, este retablo estaba valuado \$7050 cc. Por otro lado, este mismo autor dice que "este retablo fue mandado construir por Don Andrés de Carvajal quien lo dotó de una lámpara de plata que estuvo pendiente de una cadena frente al nicho de la misma santa, la cual cadena fue fundida el año de 1847 para el préstamo obligatorio que exigió el gobierno de Gómez Farías a la catedral, para la guerra con los norteamericanos". En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.

Sandoval (1938), pp. 108, 109. Toussaint (1948a), p. 103. Curiel (1980), pp. 87, 88, 90. Dib. (97). Fot. (98), 98. Fot. det. (99), Fot. det. (100), Fot. det. (101). *Guía de forasteros* (1991), p. 37. Schenone (1992), pp. 683-690.

83.1 EL NACIMIENTO DE ROSA

Sin firma

Óleo sobre tabla

75 x 50 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.1.

Curiel (1980), pp. 87, 97. Fot. .

83.2 LA CARA DE ROSA CONVERTIDA EN ROSA

Sin firma

Óleo sobre tabla

75 x 50 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.2.

Curiel (1980), pp. 87, 97. Fot. .

83.3 LA APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS

Sin firma

Óleo sobre tabla

75 x 40 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.3.

Curiel (1980), pp. 87, 98. Fot. .

83.4 ROSA JUEGA A LOS DADOS CON JESÚS

Sin firma

Óleo sobre tabla

74 x 40 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.4.

Curiel (1980), pp. 87, 98. Fot. .

83.5 LA APARICIÓN DE CRISTO Y LA CAMA DE TRONCOS (PÁGINA 103)

Sin firma

Óleo sobre tabla

175 x 110 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.5.

Curiel (1980), pp. 87, 88, 98. Fot. .

83.6 LA APARICIÓN DE CRISTO EN LA CRUZ

Sin firma

Óleo sobre tabla

175 x 110 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*.

En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.6.

Curiel (1980), pp. 87, 88, 98. Fot. .

83.7 ROSA COLGADA DE SUS CABELLOS

Sin firma

Óleo sobre tabla

74 x 40 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.7.

Curiel (1980), pp. 87, 98. Fot. .

83.8 ROSA EN UNA CRUZ

Sin firma

Óleo sobre tabla

175 x 110 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.8.

Curiel (1980), pp. 87, 88, 99. Fot. .

83.9 CRISTO Y ROSA PESANDO SUS CORONAS

Sin firma

Óleo sobre tela

170 x 120 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. Por noticia consignada por el deán de la catedral de México, en 1938 esta obra fue valuada en \$4500 cc. En el inventario realizado en 1980 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana, a esta obra se le asignó el no. 4C.RI.9.

Curiel (1980), pp. 87, 88, 99. Fot. .

83.10 ROSA ATACADA POR EL DEMONIO (PÁGINA 283)

Sin firma

Óleo sobre tabla

132 x 53 cm

Capilla de San Felipe de Jesús. Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83*. Por noticia consignada por el deán de la catedral de

México, en 1938 esta obra se valora en 2470 cc. En el inventario realizado en 1960 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana a esta obra se le asigna el no. 40. RI 13. Cúnel 1960, pp. 37-38, 100. 101.

83.11 LOS DOS ORTOS MÍSTICOS DE SANTA ROSA. PÁGINA 233

Su linna

Óleo sobre tabla

107,5 x 122 cm

Capilla de San Felipe de Jesús, Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83. Por nota consignada por el dean de la catedral de México, en 1938 esta obra fue valuada en 2700 cc. En el inventario realizado en 1960 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana a esta obra se le asigna el no. 40. RI 13. Cúnel 1960, pp. 37-38, 100. 101.

Inscripciones: Rosa cordis mei in muli sponsa esto. Au illa tua domine in lesa.



84

83.12 LA MUERTE DE SANTA ROSA

Su linna

Óleo sobre tabla

73,5 x 122 cm

Capilla de San Felipe de Jesús, Catedral metropolitana, México, D.F.

Véase la ficha general de este retablo y núm. 83. Por nota consignada por el dean de la catedral de México, Pablo de Jesús Sandoval, en 1938 esta obra estaba valuada en 2150 cc. En el inventario realizado en 1960 con motivo de la conclusión de las obras de restauración de la catedral metropolitana a esta obra se le asigna el no. 40. RI 14.

Cúnel 1960, pp. 37-38, 100. 101. *

84. SAN JERÓNIMO

Formado. Adolfo Gándago, 1601, en el año 2.º de la era azteca.

Óleo sobre tela

1,2 x 0,94 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Forma parte del acervo de la Pinacoteca de la Casa Profesa y se localiza en la sala Trece Siglos de Pintura en México.

Antes 1973, pp. 206, 233. 191, 237, 238, 239, 250, 260. Ruiz Gómez 1976, p. 11. Avila 1997, p. 33. *



85.1

85. SERIE DE LA VIDA DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA. PÁGINA 234

Esta serie se localiza en la capilla de Guadalupe en el templo de San Felipe Neri, La Profesa. A esta obra pertenecen por sus obras cuyos temas son: *Epitafio de Joaquín del templo. La concepción a San Joaquín. La concepción a Santa Ana. La Virgen Ana ofrecida a la Inmaculada. Placidación de Santa Ana y San Joaquín y la Virgen Ana.*

85.1 EXPULSIÓN DE SAN JOAQUÍN DEL TEMPLO

Su linna

Óleo sobre tabla

116 x 97 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Forma parte de un ciclo de seis cuadros sobre la infancia de la Virgen Ana que como se indican en la capilla de Guadalupe. Véase núm. 85.

Antes 1973, pp. 261, 267. Avila 1997,



352

35.2 LA ASUNCIÓN A SAN JOAQUÍN

Sin firma

Óleo sobre tabla

150 x 94 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 351. Actualmente se ubica en la capilla de Guadalupe de este templo.

Autrey 1973, pp. 343, 352, 407; Ruiz-Gómez 1978, p. 16; Avila 1993, p. 7; Vargas-Lugo 1994b, p. 333.



353

35.3 LA ASUNCIÓN A SANTA ANA

Sin firma

Óleo sobre tabla

136 x 97 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase la ficha correspondiente a esta serie. Actualmente se ubica en la capilla de Guadalupe de este templo.

Autrey 1973, pp. 343, 397; Annella 1980, p. 97; Avila 1993, p. 7.

35.4 LA VIRGEN NIÑA OFRECIDA A LA TRINIDAD (PÁGINA 285)

Sin firma

Óleo sobre tabla

136 x 97 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 351. Actualmente se ubica en la capilla de Guadalupe de este templo.

Autrey 1973, pp. 343, 399; Lot, no. 0, 151, 152, 407; Avila 1993, p. 7.



355

35.5 LA PURIFICACIÓN DE SANTA ANA

Sin firma

Óleo sobre tabla

116 x 80 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 351. Actualmente se ubica en la capilla de Guadalupe de este templo.

Autrey 1973, pp. 343, 407; Avila 1993, p. 7.

35.6 SAN JOAQUÍN Y LA VIRGEN NIÑA (PÁGINA 287)

Sin firma

Óleo sobre tabla

136 x 97 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 351. Actualmente se ubica en la capilla de Guadalupe de este templo.

Autrey 1973, pp. 343, 407; Vargas-Lugo 1994b, p. 333.

86. RESTOS DE UN RETABLO DEL BEATO
REGINALDO DE ORLEANS. PÁGINA 233

Se considera que las obras *La profesión de Reginaldo de Orleans* conocida como *Santa Dominga impone el hábito al beato Reginaldo de Orleans* y *Visión de Reginaldo de Orleans* conocida como *Aparición de la Virgen al beato Reginaldo de Orleans* forman parte de un retablo dedicado a la vida de este santo. Actualmente se encuentran en una colección particular.

86.1 LA PROFESIÓN DE REGINALDO DE
ORLEANS. PÁGINA 230

Su técnica
Óleo sobre tela sobre madera. La madera a la cual está adherida la tela procede de un retablo donado.
17 x 36 cm.

Colección particular. Puebla, Puebla.

Francisco de la Maza afirma que esta obra y la *Aparición de la Virgen al beato Reginaldo de Orleans* posiblemente formaron parte de un retablo de algún convento dominico. Estas obras pertenecieron a la colección de arte del señor Pedro Helino de Landeros. Véase núm. 86*.

Maza 1960. Ficha no 07. Fot. Sodi 1960. p. 30.

86.2 VISIÓN DE REGINALDO DE ORLEANS

Firmado. Villalpando (act.) en ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela sobre madera. La madera a la cual está adherida la tela es de un retablo donado.
17 x 36 cm.

Colección particular. Puebla, Puebla.

Francisco de la Maza afirma que esta obra, al igual que *Santa Dominga impone el hábito al beato Reginaldo de Orleans*, posiblemente estuvieron en algún retablo de un convento dominico. Estas obras formaron parte de la colección de arte del señor Pedro Helino de Landeros. Véase núm. 86*.

Maza 1960. Ficha no 07. Fot. Sodi 1960. p. 30. *

87. CRISTO EN EL APOSENTAMIENTO. PÁGINA 201

Firmado. Villalpando (act.) en ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela.
220 x 1063 cm.

Colección del Sr. Cecilio Ricardo Pérez Escamilla. México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. María José Espatza considera que la parte superior de la pintura, así como esta basada en el escenario del Teatro de la Academia Degli Inimobili di Florencia, Teatro de la Pergola, construido entre 1672 y 1677. El modelo de Villalpando está tomado del libretto de la ópera *Hypermestra*, escrita por Giovanni Andrea Mungia en 1673, en donde se ilustra el escenario por medio de un grabado. Véase la ficha correspondiente a esta obra.

Espatza 1990. pp. 46, 47. Fot. lám. 152.

Formó parte de la exposición *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Ponce*, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 1990. *





88

88. SAN PEDRO MÁRTIR

Sin firma

Óleo sobre tela

106 x 86 cm

Templo de Corpus Christi - Catedral de Huecapantla
Edo. de México

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. *



89

89. LA PRECIOSA SANGRE DE CRISTO CON LA VIRGEN, SANTOS Y ÁNIMAS

Firmado: C. Villalpando Esc. en el ángulo inferior izquierdo

Óleo sobre tela

106 x 86 cm

Templo de Corpus Christi - Catedral de Huecapantla - Edo. de México

No se tienen datos sobre la procedencia de este cuadro. Para mayor información acerca de obras con esta temática véase la ficha correspondiente al *Retablo de las ánimas* del templo de San Bernardino de Siena, Nochulco - núm. 71. *



00

00. LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO

Entonado. «Allalpaando fact» en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.
109 x 113 cm.

Parroquia de San Pedro, Tlaxtepaque, Jalisco.

No se tienen datos sobre la procedencia de esta obra. Por información proporcionada por el padre encargado de la parroquia, sabemos que la obra se quemó con pedregales, de ahí el color tan oscuro que tiene actualmente. Loessant (1907) menciona un cuadro con el tema *Penitencia de San Pedro*, propiedad del señor Agustín Villa de Guadaluajara. Existe la posibilidad de que este cuadro y el que nos ocupa sean la misma obra.

Catálogo de la Tercera Exposición de Arte Religioso de Guadaluajara, en *Boletín de la Comisión de Arte Sacro*, 1977, pp. 9. Fot. no. 22. 10.

Fue parte de la *Tercera Exposición de Arte Religioso de Guadaluajara*, Guadaluajara, Jalisco. Anexo de *Temple y Espiritismo*, Noviembre de 1977. *



01

01. SAN JOSÉ Y EL NIÑO

Entonado. «Aljando» en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre tela.

87 x 71 cm.

Museo de El Carmen, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de este cuadro. La obra fue recortada y con ello se perdió parte de la firma. Esta obra está registrada con el número 4343 en el inventario del museo. Fue restaurado por la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH, de 1974 a 1977.

Maza, 1964, pp. 24, 181. Pérez de Salazar, 1966, p. XXX. Obregon, 1973, p. 38. Andrade, 1974, p. 71. Angeles, 1987, p. 99. Ficha no. 95. Fot. *

02. SERIE DE LA VIDA DE SAN JOSÉ

Serie de cuatro lienzos que se conservan en el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. Los temas de dicha serie son *El sueño de San José*, *Adoración de los Reyes*, *Jesus entre los doctores de la Iglesia* y *Tránsito de San José*.

02.1 EL SUEÑO DE SAN JOSÉ

Sin firma.

Óleo sobre tela.

63 x 79.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Esta pintura está registrada con el no. de catálogo PIV 142, número de inventario 11-12438.

Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 137.

02.2 LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Sin firma.

Óleo sobre tela.

62.5 x 66 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Esta está registrada con el no. de catálogo PIV 143, número de inventario 11-12437.

Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 137.

02.3 JESÚS ENTRE LOS DOCTORES DE LA IGLESIA

Sin firma.

Óleo sobre tela.

66 x 63 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. La pintura está registrada con el no. de catálogo PIV 144, número de inventario 11-12440.

Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 138.

02.4 TRÁNSITO DE SAN JOSÉ

Sin firma.

Óleo sobre tela.

66 x 62.5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Esta pintura está registrada con el no. de catálogo PIV 145 y el número de inventario 11-12441.

Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 138. *



121



122



123



124



04. SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN

Serie de seis lienzos que se conservan en el santuario diocesano de Guadalupe. *Zóaticas* y *Artes y Oficios* de la *Virgen al templo*, *La Asunción*, *La Coronación*, *La Adoración de los Reyes* y *La Asunción*.

04.1 LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Fundado: Atlalampango, Tlax., en el altar mayor interior izquierdo.

Oleo: 166 x 61.

20 x 124 cm.

Santuario diocesano de Guadalupe, *Zóaticas* y *Artes y Oficios*.

Veracruzano: 94.

México: 1984, p. 204.

Exposición en el extranjero: 1985. Este cuadro es de la Parroquia de San Francisco de los Altos, *Zóaticas* y *Artes y Oficios* de este Santuario Diocesano. EL SR. CURA DON JUAN M. AGUIADO. Con autorización superior: 17 de octubre de 1982. PRBO JOSÉ CAMPOS.

93

03. SAN JOSÉ PIDE PERDÓN A LA VIRGEN

Fundado: Atlalampango, Tlax., en el altar mayor izquierdo.

Oleo sobre tela.

166 x 61 cm.

Colección particular, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. La colección a la que se le atribuye fue comprada por el mercader de antigüedades de la Ciudad de México, la ciudad de México.

Colección de Atlalampango, Siglo XVIII, Fichero 2.

Fue una parte de la exposición *Creedebat de Atlalampango, Siglo XVIII*, Ciudad de México, Pinarostea, Arco del San Diego, Septiembre a noviembre de 1977. *



04.2

04.2 LA PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

Firmado: Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho
Óleo sobre tela

207 x 120 cm

Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas.

Zacatecas

Vease núm. 04*

Maza 1003, pp. 20, 30; Maza 1004, pp. 203, 208

Esc. Sebastián 1000, p. 132



04.3

04.3 LA ASUNCIÓN

Firmado: Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

220 x 141 cm

Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas.

Zacatecas

Vease núm. 04*

Maza 1003, pp. 20, 30; Maza 1004, p. 203

Sebastián 1000, pp. 20, 30

04.4 EL EMPADRONAMIENTO (PÁGINA 205)

Firmado: Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

200 x 120 cm

Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas.

Zacatecas

Vease núm. 04*

Maza 1003, pp. 20, 30; lám. A1; Maza 1004, pp.

203, 204; Sebastián 1000, p. 134

04.5 LA ADORACIÓN DE LOS REYES

PÁGINA 204

Firmado: Villalpando fact. en el extremo inferior

izquierdo

Óleo sobre tela

204 x 120 cm

Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas.

Zacatecas

Vease núm. 04*. Esta obra fue restaurada en la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural INAH en 1980

Maza 1003, pp. 20, 30; Maza (1964), pp. 24,

204, 207



04.0

04.0 LA ASUNCIÓN

Sin firma

Óleo sobre tela

205 x 124 cm

Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas

Zacatecas

Vease núm. 04*

Maza 1004, p. 204

Inspiración en el reverso del cuadro. Este cuadro era de la Parroquia de San Francisco de los Alamos y lo cedió a este santuario diocesano el Sr. Cura D. Juan M. Acevedo. Con autorización superior 15 de octubre de 1942. Pro. José Campos⁷ 18



05

05. SAN ELÍAS

Fernando Villalpando (en el ángulo inferior derecho)

Óleo sobre tela

635 x 716 cm

Templo de Santa Teresa la Nueva, México, D.F.

Conrado Obregon afirmó que este lienzo hacía pensar con un San Eliseo y que ambos servían de hoja de certificación de la rega del coro alto de esta iglesia. Esta información la consignó Maza (1974) en un apéndice al final de su estudio y lo fecha posterior al año de 1764, pues es la fecha de inauguración del convento.

Maza (1974), p. 245. *

06. LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Fernando Villalpando (en el ángulo inferior izquierdo)

Óleo sobre tela

604 x 763 cm

Universidad de Guanajuato, Guanajuato

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Para mayor información véase la ficha correspondiente a las obras del Santuario diocesano de Guadalupe (Iglesia de Guadalupe - Zacatecas - tomo 04).

Maza (1974), pp. 24, 267, 268. Un. *



06

ETAPA IV

07. SAN CAYETANO (PÁGINA 207)

Fernando Villalpando (en el ángulo inferior derecho)

Óleo sobre tela

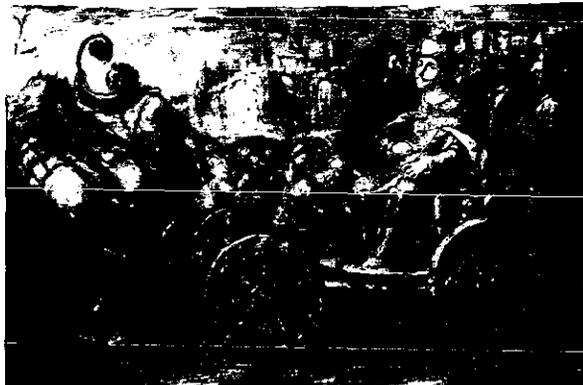
675 x 711 cm

Museo Casa del Lamento del Rey (NAT), Campeche, Campeche

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. La pintura fue restaurada por la Comisión Nacional de Restauración del Patrimonio Artístico (SNOR) en 1974. En el catálogo de este Museo se encuentra consignada bajo el título de *San Cayetano de Bapa*, realizada por Fernando Villalpando. Véase la ficha correspondiente a esta obra. *



ICC 1



ICC 3



ICC 2



ICC 4

ICC. SERIE DE LA VIDA DE JOSÉ

Serie de cinco lienzos que relatan la vida de José del Antiguo Testamento. Cuatro de los lienzos se conservan en el templo de San Felipe Neri, La Profesa, y uno de ellos en el Museo Regional de Guadalajara.

ICC.1 JOSÉ CUENTA SUS SUEÑOS A JACOB

Firmado "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

130 x 218 cm.

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F. Sebastián 1906. Considera que esta serie fue pintada entre 1686 y 1696.

Esta pintura forma parte de una serie dedicada a la vida de José de Egipto, de la cual se conservan cinco lienzos: cuatro se localizan en la pilaetera del templo de San Felipe Neri, La Profesa, en la ciudad de México, en la sala Tres Siglos de Pintura en México, y uno en el Museo Regional de Guadalajara, Jalisco. Según Autrey 1973, estas obras estuvieron colocadas en los corredores de la Casa Profesa de los jesuitas en la ciudad de México. Por otro lado, la autora considera que la composición de dichas obras fue tomada de grabados europeos. Véase núm. ICC*.

Carrillo y Gariel 1946, p. 132; Toussaint 1948b [ed. de 1996], p. 122; Maza 1994, pp. 83, 103; Toussaint 1995 [ed. de 1996], p. 143; Autrey 1973, p. 406; Andrade 1974, p. 71; Luján 1981, p. 103; Meza 1980, t. XVIII, p. 552; Avila 1993, p. 8.

ICC.2 JOSÉ VENDIDO POR SUS HERMANOS

Firmado "Villalpando fact" en la parte inferior al centro.

Óleo sobre tela.

145 x 213 cm.

Museo Regional, Guadalajara, Jalisco.

Acercas de esta obra en particular, Francisco de la Maza 1994, consigna, sin señalar fuente, que esta obra perteneció al acervo artístico de la Academia de San Carlos de la ciudad de México, de donde fue trasladada —en fecha desconocida— a Guadalajara para ser exhibida en esa ciudad, no obstante, hay que señalar que en los documentos existentes en el Archivo Histórico de la Academia de San Carlos no hay ni una mención a un cuadro con este tema pintado por Villalpando, por otro lado, en el catálogo del acervo de dicha institución, realizado por Toussaint en 1934, tampoco se consigna esta obra. De acuerdo a una lista localizada por la doctora Bargelini, Ileana Fariñas la consigna en 1982. En 1994 la obra se encontraba en las bodegas del Museo de Guadalajara en un pésimo estado de conservación. Esta pintura ya ha sido restaurada y forma parte de la colección que se exhibe en el Museo Regional IXAM de dicha ciudad. Véanse las fichas *José cuenta sus sueños a Jacob* y núm. ICC*.

Carrillo y Gariel 1946, p. 132; Toussaint 1948 [ed. de 1996], p. 122; Maza 1994, pp. 83, 103; Toussaint 1995 [ed. de 1996], p. 143; *Enciclopedia del arte en América* 1968, t. III [5.º p.], Autrey 1973, p. 406; Andrade 1974, p. 71; Luján 1981-1982, p. 103; Carrillo Azpeita 1982, p. 84; Meza 1980, t. XVIII, p. 552; Avila 1993, p. 8.

Formó parte de una exposición realizada en la ciudad de Guadalajara en una fecha anterior al año de 1994. Maza 1994.

ICC.3 EL TRIUNFO DE JOSÉ

Firmado "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

136 x 210 cm.

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

Véase las fichas *José cuenta sus sueños a Jacob* y núm. ICC*.

Carrillo y Gariel 1946, p. 132; Toussaint 1948b [ed. de 1996], p. 122; Maza 1994, pp. 83, 103, 104; Toussaint 1995 [ed. de 1996], p. 143; Autrey 1973, p. 406; Andrade 1974, p. 71; Luján 1981-1982, p. 103; Meza 1980, t. XVIII, p. 553; Sebastián 1906, Fot. no. 51; Avila 1993, p. 8. Esta obra en particular se ilustra en *Juegos de ingenio y agudeza* 1997, catálogo de la exposición, pp. 231, 231; Fot. no. 138; ficha 04.

Formó parte de la exposición *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Noviembre de 1994 a febrero de 1995.

ICC.4 LOS DESPOSORIOS DE JOSÉ Y ASENAJ (PÁGINA 290)

Firmado "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

136 x 218 cm.

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

Véanse las telas *José cuenta sus sueños a Jacob* y *no. 107*.

Carrillo y Garol 1040, p. 12; Foussati 1046, ed. de 1007, p. 122; Meza 1094, pp. 87, 103, 104, 201; For. Foussati 1097, ed. de 1007, p. 14; Antoy 1073, p. 409; Andrade 1074, p. 71; Ruiz-González 1076, p. 11; Luján 1081-1082, p. 103; Meza 1081, t. XXVI, p. 752; Sebastián 1000, p. 102; Avila 1002, p. 31.

IC2.7 JACOB BENDICE A LOS HIJOS DE JOSÉ

Firmado. Villalpando inv. en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela
138 x 207 cm

Templo de San Felipe Neri La Profesa, México, D.F.

Véanse las telas *José cuenta sus sueños a Jacob* y *no. 100*.

Carrillo y Garol 1040, p. 12; Foussati 1046, ed. de 1007, p. 122; Carrillo y Garol 1053, ed. de 1072, p. 121; Meza 1094, pp. 88, 103, 104, 201; For. Foussati 1097, ed. de 1007, p. 144; Antoy 1073, p. 409; Andrade 1074, p. 71; Luján 1081-1082, p. 103; Meza 1081, t. XXVI, p. 752; Avila 1002, p. 31.*

IC1. LOS DESPOSORIOS

Sin firma

Óleo sobre tela
107 x 207 cm

Museo de la catedral de Jaén, Jaén, España

Se desconoce la procedencia de esta obra. Capel 1087, considera la posibilidad de que esta pintura sea la misma que se consigna en el catálogo del Museo Provincial *Alcrista Don Lope de Susa*, Jaén, 1014, pp. 163 y 88, *op. cit.*, Luján 1093, con el número 127 bajo el título *Desposorios de la Virgen*, de autor nombrado de la escuela italiana.

Asimismo el autor cree que esta obra, como otras que se consignan en el catálogo citado, al no ser trasladadas al Museo Provincial, que labora como depósito en el museo católico de Jaén, esta obra se consiguieron inventariar de los desposos de la catedral realizados en 1014, *op. cit.*, Luján 1093, con el número 2 del inventario de piezas de la sala capltular. Esta pintura ha sido atribuida a un autor anónimo de escuela italiana (*Catálogo del Museo Provincial*, 1014, *op. cit.*, Luján 1093) de la escuela de Roberto *Inventario de los desposos de la catedral*, 1014, *op. cit.*, Luján 1093, del pintor genovés Francisco Pancaldo *Gua Inptiva*, 1006, *op. cit.*, Luján 1093, de Luis de Morales *El Duino*, Capel 1087, y solo recientemente como obra de Cristóbal de Villalpando, Luján 1093. Sobre su procedencia, se cree que fue una donación a la catedral realizada por un milanés.

Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su territorio, 1035, p. 103; No. cat. 4, Capel 1087, p. 142; For. 143; De. Luján 1093, pp. 88, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188; For. real, 180, 106; For. det., 101, 102; For. det., 103, 104; For. det., 107, 109, 107.*

IC2. SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN

(PÁGINA 307)

Se considera que los cuadros *Nacimiento de la Virgen*, así como *La presentación de la Virgen en el templo*, que se encuentran actualmente en el Museo de la Basílica de Guadalupe, formaron parte de una serie sobre la vida de la Virgen.

IC2.1 NACIMIENTO DE LA VIRGEN (PÁGINA 301)

Firmado. Villalpando inventor, en el ángulo inferior derecho.



101



102

Óleo sobre tela
107,0 x 207,0

Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

Meza 1094, pp. 87 y 103, con esta pintura al igual que las otras pinturas que se conservan en el Museo de las Basílicas de Guadalupe, que se presentan así como parte de una serie que se puede fechar a principios de 1620 y que forma parte de la vida de San Ignacio de Loyola. Véase el catálogo de la vida de San Ignacio de Loyola, t. I, p. 100.

Nótese el nombre que se refiere sobre la procedencia de esta obra: Villalpando inventor.

Meza 1094, pp. 87 y 103; For. Antoy 1073, p. 407; Sebastián 1000, p. 102.*

IC2.2 PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN

Firmado. A. Z. Acosta, inv. en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre tela
117,0 x 206,0 cm

Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

Nótese el nombre que se refiere sobre la procedencia de esta obra: Véase la tela *Virgen de Guadalupe*, t. I, p. 100 y 101, p. 102.

Meza 1094, pp. 87, 103 y 201; For. Antoy 1073, p. 407; Sebastián 1000, pp. 75 y 81.*

103



IC 310



IC 320



IC 315

IC 317

IC 314

IC 310

IC 316



IC 310



IC 310



IC 311



IC 312



IC 314



IC 315



IC 310



IC 317



IC 318



IC 311



IC 312



IC 313



IC 314

RETABLO DE SANTA ROSA DE LIMA. PARROQUIA DE LOS SANTOS APÓSTOLES FELIPE Y SANTIAGO.
AZCAPOTZALCO. CIUDAD DE MÉXICO

IC3. RETABLO DE SANTA ROSA DE LIMA
(PÁGINA 305)

Firmado "Villalpando fac" en el lienzo "La aparición de Jesús", y "Villalpando" en la *Tentación de Santa Rosa enferma*

Madera estofada, dorada, ensartada y con lienzos de óleo sobre tela y óleo sobre madera

800 x 1000 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Retablo que se encuentra en la iglesia del convento dominico de Azcapotzalco. Por sus características formales es un retablo del siglo XVII. Se encuentra ubicado en el cuerpo de la nave del lado de la epístola. Según Manrique (1903), la bonanza económica de los dominicos les permitió costear un hermoso retablo con lienzos de un pintor afamado como Villalpando. El autor considera que los cuadros que forman parte de este retablo fueron realizados con posterioridad a los trabajos en la sacristía de la catedral metropolitana, ya que la excelente factura de los lienzos coloca a Villalpando como un pintor "maduro y consciente de su pintura". Este retablo está consignado con la clave C00 C20 C5 C04-07 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) [véase núm. 83*].

Para bibliografía general del retablo véase: Tous-saint 1948b [ed. de 1900], p. 122; Carrillo y Gariel 1953, [ed. de 1972], pp. 14, 15; Manrique (1903), pp. 46, 47, 48, 49, 50, 63; láms. 8 [gral.] y 9 [det.], 10 [det.]; Rojas 1903, p. 105; Maza 1904, pp. 3, 38, 39, 42 [Fot.], 39, 43 [Fot. det.], 47, 68, 203, 245; Tous-saint (1905) [ed. de 1900], p. 144 [en ambos libros el autor se refiere al retablo como dedicado a Santa Teresa]; Pérez de Salazar (1906), p. XXX; Sodi (1906), p. 80 [este autor la refiere también como retablo dedicado a Santa Teresa]; Marón (1979), p. 4; Manrique (1974a) [ed. de 1970], p. 24; Andrade (1974), pp. 80, 82; Ciancas (1974), p. 103; Bárez (1979), p. 65; Manrique (1982) [ed. de 1980], vol. 8, p. 1200; Maquívar (1982) [ed. de 1980], vol. 8, p. 1132; Gariel (1980), p. 87; *Enciclopedia de México* (1988), t. XIV, p. 8075; *Catálogo nacional de monumentos históricos Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), pp. XXX, XXXII, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85; Espejo 1989, t. I, p. 172; Meza (1989), t. XVIII, p. 551; Tovar (1990a), p. 127; Espurza (1990), p. 46; Parshall (1992), p. 87; Ficha no. 59 García Sáiz (1992), p. 226; Schenone (1992), pp. 083-090.

IC3.1 LA TENTACIÓN DE SANTA ROSA

Sin firma

Óleo sobre tabla

37 x 85 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-108 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) Para información general de la serie, véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase Manrique 1903, p. 47; Maza (1904), pp. 39, 42; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 78 [Fot.].

IC3.2 EL NACIMIENTO DE SANTA ROSA

Sin firma

Óleo sobre madera

37 x 85 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-109 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) Para información véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase Manrique (1903), p. 48; Maza (1904), p. 39; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 78 [Fot.].

IC3.3 LA MUERTE DE SANTA ROSA

Sin firma

Óleo sobre madera

37 x 85 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-111 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988). Para información general véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase Manrique 1903, p. 48; Maza (1904), pp. 39, 42 [Fot.]; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

IC3.4 LA TENTACIÓN DE SANTA ROSA ENFERMA

Firmado "Villalpando Γ" en el ángulo inferior izquierdo

Óleo sobre madera

37 x 85 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-110 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) Para información general de la serie, véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase Manrique (1903), lám. 48; Maza (1904), pp. 39, 42 [Fot. gral.]; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 79 [Fot.].

IC3.5 SANTA ROSA DISCIPLINÁNDOSE

Sin firma

Óleo sobre madera

170 x 90 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-112 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) Para información general de la serie véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase Manrique 1903, p. 48; Maza (1904), pp. 39, 42 [Fot. gral.]; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 80 [Fot.].

IC3.6 LA APARICIÓN DE CRISTO Y LA CAMA DE TRONCOS

Firmado "Villalpando fac" en el ángulo inferior izquierdo

Óleo sobre madera

170 x 90 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C00 C20 C5 C04-113 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988) Para información general de la serie véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Carrillo y Gariel 1953 [ed. de 1972], p. 14; Manrique (1903), pp. 48, 49; Maza (1904), pp. 39, 42 [Fot. gral.]; *Catálogo nacional de monumentos*

históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México (1988), p. 80 (Fot.).

IC3.7 LA APARICIÓN DE CRISTO EN LA CRUZ

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-114 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véase núm. 1C3*. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 81 (Fot.).

IC3.8 SANTA ROSA JUEGA A LOS DADOS CON JESÚS

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-115 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 81 (Fot.).

IC3.9 SANTA ROSA COLGADA DE LOS CABELLOS

Sin firma
Óleo sobre madera
170 x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-117 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 82 (Fot.).

IC3.10 LOS DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA ROSA

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-116 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), pp. 48, 49. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 82 (Fot.).

IC3.11 SANTA ROSA Y EL NIÑO EN EL JARDÍN (PÁGINA 308)

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-119 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 83 (Fot.).

IC3.12 LA VISIÓN DE LA VIRGEN, EL NIÑO Y LAS ROSAS

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-119 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 83 (Fot.).

IC3.13 SANTA ROSA EN UNA CRUZ

Sin firma
Óleo sobre madera
170 x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-120 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 84 (Fot.).

IC3.14 LA VISIÓN DE LAS BALANZAS

Sin firma
Óleo sobre madera
14c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-121 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 84 (Fot.).

IC3.15 SANTA ROSA NO RECIBE LA PALMA EN UN DOMINGO DE RAMOS

Sin firma
Óleo sobre madera
17c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-122 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), pp. 48, 49. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). 43. *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 85 (Fot.).

IC3.16 LA APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS

Sin firma
Óleo sobre madera
14c x 99 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Esta pintura está consignada con la clave C9CC2CC5 CCC4-123 en el *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988).

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo. Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot. gral.). 43. *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 85 (Fot.).

IC3.17 ARCÁNGEL CON EL ANCLA (PÁGINA 306)

Sin firma
Óleo sobre tela
242 x 274 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Para información general de la serie, véase núm. 1C3*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente para esta obra véase: Manrique (1963), p. 48. Maza (1964), pp. 39, 42 (Fot.). *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México* (1988), p. 77.

IC3.18 ARCÁNGEL CON EL RAMO DE AZUCENAS (PÁGINA 307)

Sin firma
Óleo sobre tela
242 x 274 cm

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Para información general de la serie, véanse las fichas correspondientes al retablo.



104.2

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente de esta obra véase Manrique 1063, p. 48; Maza 1064, pp. 30-42; Fot. 43; Fot. det. Báez 1070, p. 65; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México*, 1088, p. —; Fot.

IC.3.10 SANTA ROSA ARRODILLADA EN EL CIELO
(PÁGINA 300)

Sin firma.

Óleo sobre tela.

120 x 274 cm.

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Para información general de la serie véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente de esta obra véase Manrique 1063, p. 48; Maza 1064, pp. 30-42; Fot. 43; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México*, 1088, p. —; Fot.

IC.3.20 MARÍA Y LA SANTÍSIMA TRINIDAD
RECIBEN A SANTA ROSA (PÁGINA 307)

Sin firma.

Óleo sobre tela.

120 x 274 cm.

Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, México, D.F.

Para información general de la serie véase núm. 103*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes al retablo, y particularmente de esta obra véase Manrique 1063, p. 48; Maza 1064, pp. 30-42; Fot. 43; Fot. det. Báez 1070, p. 65; *Catálogo nacional de monumentos históricos. Bienes muebles. Azcapotzalco, México*, 1088, p. —; Fot. —.

IC.4. SÉRIE DE LA VIDA DE SAN PEDRO

Serie de tres lienzos que se conservan dos en el templo de San Felipe Neri, La Profesa, y uno en el Museo Regional de Guadalajara.



104.1

IC.4.1 LA PROMESA DE LA EUCARISTÍA
(PÁGINA 311)

Sin firma.

Óleo sobre tabla.

170 x 111 cm.

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Considerando la temática de este cuadro, así como sus características formales, es muy probable que esta obra, al igual que *San Pedro y San Pablo discutiendo*, que forman parte del acervo de la pinacoteca de la Casa Profesa y se localizan en la sala Tres Siglos de Pintura en México, y la de *San Pedro y San Juan llegan al sepulcro* del Museo Regional de Guadalajara, hayan formado parte de un retablo dedicado a la vida de San Pedro. Véase núm. 104*.

Carrillo y Garret 1040, láms. 26, 68, 81; ot. Romero de Terres 1051, p. 59; Fot. no. 38; Maza 1064, pp. 24, 100-107; Fot. gral. y Fot. det. Autrey 1073, p. 466; Maza 1080, t. I, ANEXO, pp. 552-553; Fot. Avila 1003, p. 8.

IC.4.2 SAN PEDRO Y SAN PABLO

Sin firma.

Óleo sobre tabla.

161 x 104 cm.

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

Sin fecha.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase las fichas *La promesa de la eucaristía* y núm. 104*.

Autrey 1073, pp. 340-341, 343, 444, 467; Avila 1003, p. 8.

IC.4.3 SAN PEDRO Y SAN JUAN LLEGAN AL
SEPIULCRO

Sin firma.

Óleo sobre tabla.

161 x 104 cm.

Museo Regional, Guadalajara, Jalisco.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase las fichas *La promesa de la eucaristía*, así como núm. 104*.

IC5. CINCO SEÑORES. PÁGINA 315

Firmado. Villalpando fact. en la parte a la izquierda.
Óleo sobre tela
74 x 117 cm
Museo San Xavier, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Fue restaurada en 1900. Véase núm. 107. *

IC6. VIRGEN DEL ROSARIO. PÁGINA 315

Firmado. Villalpando fact. en el ángulo inferior izquierdo.
Óleo sobre tela
29 x 37 cm
Templo de San Felipe Neri, La Protesa, México, D.F.

No hay información sobre la procedencia de esta obra. De acuerdo a la opinión de Francisco de la Maza (1974) debió pertenecer al templo de Santo Domingo de la ciudad de México, pues parece reproducir la escultura que estuvo en el retablo de la capilla dedicada a ella, del siglo XV. Esta obra forma parte del acervo de la Pinacoteca de la Casa Profesa y se localiza en la sala Tres Siglos de Pintura en México. Véase núm. 110. *

Maza 1974, pp. 101-103. Fot. Autry 1973, p. 409; López Portillo 1978, p. 107; Fot. Vargas-Lugo et al. 1978, p. 33, 34; Maza 1980, t. XVII, p. 52; Bentez 1984, t. 3, p. 257; Lucari 1985/2, p. 103; Pérez de Saldar 1990, t. 1, 71; Ruiz Gómez 1975, p. 8; Fot. Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XIX, catálogo de la exposición, 1901, p. 64; Fot. González Leyva 1992, p. 183; Ayala 1993, p. 3.

Forma parte de la exposición Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XIX, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes, 1901. *

IC7. SERIE DE GUADALUPE, ALLEGORÍAS

Se considera que esta serie forma parte de un retablo.

IC7.1 LA MISIA Y CIUDAD DE DIOS. PÁGINA 316

Firmado. El Maestro Christoval de Villalpando lo pintó año de 1760, en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela
202 x 314 cm
Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, 1760.

Loyar afirma que este lienzo, junto con los de La Inmaculada y El árbol de la vida, el 30 de noviembre, Abán y Eva, formaba parte de un mismo retablo. Véase núm. 107. *

Maza 1963, pp. 22-30; Maza 1964, pp. 81-25; p. 207, 207; Fot. del 2003; Fot. Loyar 1969, pp. 200-300; Fot. 300; Ruiz Gómez 1975, pp. 324-325, 329; Fot. Armella 1980, p. 67; Fot. Sebastian 1990, p. 142; Almed 1991, p. 107; Sessosse 1993, pp. 119-121, 124; Fot.

Forma parte de la exposición Mexican splendor of the twentieth century, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Octubre 11 de 1961 a enero 13 de 1962, San Antonio, San Antonio Museum of Art, Abril 6 de 1961 a agosto 4 de 1961, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Octubre 6 a diciembre 20 de 1961, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso 1992.

Inscripción: MISIA Y CIUDAD DE DIOS.



IC7.1



IC7.2

IC7.2 EL ÁRBOL DE LA VIDA

Firmado. Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela
183 x 110 cm
Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

Loyar afirma que este lienzo, junto con los de La Inmaculada y La misia y ciudad de Dios, formaba parte de un mismo retablo. Véase núm. 107. *

Maza 1963, pp. 25-30; Maza 1964, pp. 20-207; Fot. Súp. Loyar 1969, pp. 200-300; Sebastian 1990, p. 140; Almed 1991, pp. 104-105; Ruiz Gómez 1975, pp. 329-337; Fot. Uchida 1994; Nozuga 1992, p. 84; Sessosse 1993, p. 119.

Forma parte de las siguientes exposiciones: Mexican splendor of the twentieth century, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Octubre 11 de 1961 a enero 13 de 1962, San Antonio, San Antonio Museum of Art, Abril 6 de 1961 a agosto 4 de 1961, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Octubre 6 a diciembre 20 de 1961, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso 1992.

Inscripción: 1810.

IC7.3 LA ANUNCIACION. PÁGINA 320

Firmado. Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela
170 x 113 cm
Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

Loyar afirma que este lienzo, junto con El árbol de la vida, el 30 de noviembre, Abán y Eva y La misia y ciudad de Dios, formaba parte de un mismo retablo. Véase núm. 107. *

Maza 1963, p. 25; Jan de Rojas 1963, p. 105; Maza 1964, pp. 32-207, 200; Fot. Súp. Loyar 1969, pp. 200-300; Fot. 300; Loyar 1983b, p. 100; Castedo 1983, v. 1; Fot. no XVII; Armella 1980, pp. 99-100; Fot. 97; Programa del Decimo Festival

del Centro Histórico, 1990; Contraportada; Fot. del 1990; Almed 1991, pp. 104-105, 107; Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XIX, 1901, t. 3, p. 119; Nozuga 1992, p. 84; Vargas-Lugo et al., pp. 101-103, 124; Fot. 300; Sessosse 1993, pp. 119-122; Fot.

Forma parte de las siguientes exposiciones: Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XIX, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes, 1901; Arte y misterio de la Virgen, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso 1992.

Inscripción: 1858/59.

IC7.4 LA SACRAMENTA FAMILIA

Firmado. Villalpando fact. en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela
194 x 114 cm
Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Véase núm. 107. *

Almed 1991, ed. de 1991, p. 22; Maza 1963, p. 25; Maza 1964, pp. 204-207, 207; Fot. 300; Fot. Sebastian 1990, ed. de 1990, p. 140; Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XIX, 1901, t. 3, p. 119; Sessosse 1993, p. 119; Loyar 1969, p. 200; Fot. Carrillo Zapata 1992, p. 94; Lucari 1985/2, p. 104; Lucari 1985/3, p. 114; Lucari 1985/4, p. 114; Lucari 1985/5, p. 114; Lucari 1985/6, p. 114; Lucari 1985/7, p. 114; Lucari 1985/8, p. 114; Lucari 1985/9, p. 114; Lucari 1985/10, p. 114; Lucari 1985/11, p. 114; Lucari 1985/12, p. 114; Lucari 1985/13, p. 114; Lucari 1985/14, p. 114; Lucari 1985/15, p. 114; Lucari 1985/16, p. 114; Lucari 1985/17, p. 114; Lucari 1985/18, p. 114; Lucari 1985/19, p. 114; Lucari 1985/20, p. 114; Lucari 1985/21, p. 114; Lucari 1985/22, p. 114; Lucari 1985/23, p. 114; Lucari 1985/24, p. 114; Lucari 1985/25, p. 114; Lucari 1985/26, p. 114; Lucari 1985/27, p. 114; Lucari 1985/28, p. 114; Lucari 1985/29, p. 114; Lucari 1985/30, p. 114; Lucari 1985/31, p. 114; Lucari 1985/32, p. 114; Lucari 1985/33, p. 114; Lucari 1985/34, p. 114; Lucari 1985/35, p. 114; Lucari 1985/36, p. 114; Lucari 1985/37, p. 114; Lucari 1985/38, p. 114; Lucari 1985/39, p. 114; Lucari 1985/40, p. 114; Lucari 1985/41, p. 114; Lucari 1985/42, p. 114; Lucari 1985/43, p. 114; Lucari 1985/44, p. 114; Lucari 1985/45, p. 114; Lucari 1985/46, p. 114; Lucari 1985/47, p. 114; Lucari 1985/48, p. 114; Lucari 1985/49, p. 114; Lucari 1985/50, p. 114; Lucari 1985/51, p. 114; Lucari 1985/52, p. 114; Lucari 1985/53, p. 114; Lucari 1985/54, p. 114; Lucari 1985/55, p. 114; Lucari 1985/56, p. 114; Lucari 1985/57, p. 114; Lucari 1985/58, p. 114; Lucari 1985/59, p. 114; Lucari 1985/60, p. 114; Lucari 1985/61, p. 114; Lucari 1985/62, p. 114; Lucari 1985/63, p. 114; Lucari 1985/64, p. 114; Lucari 1985/65, p. 114; Lucari 1985/66, p. 114; Lucari 1985/67, p. 114; Lucari 1985/68, p. 114; Lucari 1985/69, p. 114; Lucari 1985/70, p. 114; Lucari 1985/71, p. 114; Lucari 1985/72, p. 114; Lucari 1985/73, p. 114; Lucari 1985/74, p. 114; Lucari 1985/75, p. 114; Lucari 1985/76, p. 114; Lucari 1985/77, p. 114; Lucari 1985/78, p. 114; Lucari 1985/79, p. 114; Lucari 1985/80, p. 114; Lucari 1985/81, p. 114; Lucari 1985/82, p. 114; Lucari 1985/83, p. 114; Lucari 1985/84, p. 114; Lucari 1985/85, p. 114; Lucari 1985/86, p. 114; Lucari 1985/87, p. 114; Lucari 1985/88, p. 114; Lucari 1985/89, p. 114; Lucari 1985/90, p. 114; Lucari 1985/91, p. 114; Lucari 1985/92, p. 114; Lucari 1985/93, p. 114; Lucari 1985/94, p. 114; Lucari 1985/95, p. 114; Lucari 1985/96, p. 114; Lucari 1985/97, p. 114; Lucari 1985/98, p. 114; Lucari 1985/99, p. 114; Lucari 1985/100, p. 114; Lucari 1985/101, p. 114; Lucari 1985/102, p. 114; Lucari 1985/103, p. 114; Lucari 1985/104, p. 114; Lucari 1985/105, p. 114; Lucari 1985/106, p. 114; Lucari 1985/107, p. 114; Lucari 1985/108, p. 114; Lucari 1985/109, p. 114; Lucari 1985/110, p. 114; Lucari 1985/111, p. 114; Lucari 1985/112, p. 114; Lucari 1985/113, p. 114; Lucari 1985/114, p. 114; Lucari 1985/115, p. 114; Lucari 1985/116, p. 114; Lucari 1985/117, p. 114; Lucari 1985/118, p. 114; Lucari 1985/119, p. 114; Lucari 1985/120, p. 114; Lucari 1985/121, p. 114; Lucari 1985/122, p. 114; Lucari 1985/123, p. 114; Lucari 1985/124, p. 114; Lucari 1985/125, p. 114; Lucari 1985/126, p. 114; Lucari 1985/127, p. 114; Lucari 1985/128, p. 114; Lucari 1985/129, p. 114; Lucari 1985/130, p. 114; Lucari 1985/131, p. 114; Lucari 1985/132, p. 114; Lucari 1985/133, p. 114; Lucari 1985/134, p. 114; Lucari 1985/135, p. 114; Lucari 1985/136, p. 114; Lucari 1985/137, p. 114; Lucari 1985/138, p. 114; Lucari 1985/139, p. 114; Lucari 1985/140, p. 114; Lucari 1985/141, p. 114; Lucari 1985/142, p. 114; Lucari 1985/143, p. 114; Lucari 1985/144, p. 114; Lucari 1985/145, p. 114; Lucari 1985/146, p. 114; Lucari 1985/147, p. 114; Lucari 1985/148, p. 114; Lucari 1985/149, p. 114; Lucari 1985/150, p. 114; Lucari 1985/151, p. 114; Lucari 1985/152, p. 114; Lucari 1985/153, p. 114; Lucari 1985/154, p. 114; Lucari 1985/155, p. 114; Lucari 1985/156, p. 114; Lucari 1985/157, p. 114; Lucari 1985/158, p. 114; Lucari 1985/159, p. 114; Lucari 1985/160, p. 114; Lucari 1985/161, p. 114; Lucari 1985/162, p. 114; Lucari 1985/163, p. 114; Lucari 1985/164, p. 114; Lucari 1985/165, p. 114; Lucari 1985/166, p. 114; Lucari 1985/167, p. 114; Lucari 1985/168, p. 114; Lucari 1985/169, p. 114; Lucari 1985/170, p. 114; Lucari 1985/171, p. 114; Lucari 1985/172, p. 114; Lucari 1985/173, p. 114; Lucari 1985/174, p. 114; Lucari 1985/175, p. 114; Lucari 1985/176, p. 114; Lucari 1985/177, p. 114; Lucari 1985/178, p. 114; Lucari 1985/179, p. 114; Lucari 1985/180, p. 114; Lucari 1985/181, p. 114; Lucari 1985/182, p. 114; Lucari 1985/183, p. 114; Lucari 1985/184, p. 114; Lucari 1985/185, p. 114; Lucari 1985/186, p. 114; Lucari 1985/187, p. 114; Lucari 1985/188, p. 114; Lucari 1985/189, p. 114; Lucari 1985/190, p. 114; Lucari 1985/191, p. 114; Lucari 1985/192, p. 114; Lucari 1985/193, p. 114; Lucari 1985/194, p. 114; Lucari 1985/195, p. 114; Lucari 1985/196, p. 114; Lucari 1985/197, p. 114; Lucari 1985/198, p. 114; Lucari 1985/199, p. 114; Lucari 1985/200, p. 114; Lucari 1985/201, p. 114; Lucari 1985/202, p. 114; Lucari 1985/203, p. 114; Lucari 1985/204, p. 114; Lucari 1985/205, p. 114; Lucari 1985/206, p. 114; Lucari 1985/207, p. 114; Lucari 1985/208, p. 114; Lucari 1985/209, p. 114; Lucari 1985/210, p. 114; Lucari 1985/211, p. 114; Lucari 1985/212, p. 114; Lucari 1985/213, p. 114; Lucari 1985/214, p. 114; Lucari 1985/215, p. 114; Lucari 1985/216, p. 114; Lucari 1985/217, p. 114; Lucari 1985/218, p. 114; Lucari 1985/219, p. 114; Lucari 1985/220, p. 114; Lucari 1985/221, p. 114; Lucari 1985/222, p. 114; Lucari 1985/223, p. 114; Lucari 1985/224, p. 114; Lucari 1985/225, p. 114; Lucari 1985/226, p. 114; Lucari 1985/227, p. 114; Lucari 1985/228, p. 114; Lucari 1985/229, p. 114; Lucari 1985/230, p. 114; Lucari 1985/231, p. 114; Lucari 1985/232, p. 114; Lucari 1985/233, p. 114; Lucari 1985/234, p. 114; Lucari 1985/235, p. 114; Lucari 1985/236, p. 114; Lucari 1985/237, p. 114; Lucari 1985/238, p. 114; Lucari 1985/239, p. 114; Lucari 1985/240, p. 114; Lucari 1985/241, p. 114; Lucari 1985/242, p. 114; Lucari 1985/243, p. 114; Lucari 1985/244, p. 114; Lucari 1985/245, p. 114; Lucari 1985/246, p. 114; Lucari 1985/247, p. 114; Lucari 1985/248, p. 114; Lucari 1985/249, p. 114; Lucari 1985/250, p. 114; Lucari 1985/251, p. 114; Lucari 1985/252, p. 114; Lucari 1985/253, p. 114; Lucari 1985/254, p. 114; Lucari 1985/255, p. 114; Lucari 1985/256, p. 114; Lucari 1985/257, p. 114; Lucari 1985/258, p. 114; Lucari 1985/259, p. 114; Lucari 1985/260, p. 114; Lucari 1985/261, p. 114; Lucari 1985/262, p. 114; Lucari 1985/263, p. 114; Lucari 1985/264, p. 114; Lucari 1985/265, p. 114; Lucari 1985/266, p. 114; Lucari 1985/267, p. 114; Lucari 1985/268, p. 114; Lucari 1985/269, p. 114; Lucari 1985/270, p. 114; Lucari 1985/271, p. 114; Lucari 1985/272, p. 114; Lucari 1985/273, p. 114; Lucari 1985/274, p. 114; Lucari 1985/275, p. 114; Lucari 1985/276, p. 114; Lucari 1985/277, p. 114; Lucari 1985/278, p. 114; Lucari 1985/279, p. 114; Lucari 1985/280, p. 114; Lucari 1985/281, p. 114; Lucari 1985/282, p. 114; Lucari 1985/283, p. 114; Lucari 1985/284, p. 114; Lucari 1985/285, p. 114; Lucari 1985/286, p. 114; Lucari 1985/287, p. 114; Lucari 1985/288, p. 114; Lucari 1985/289, p. 114; Lucari 1985/290, p. 114; Lucari 1985/291, p. 114; Lucari 1985/292, p. 114; Lucari 1985/293, p. 114; Lucari 1985/294, p. 114; Lucari 1985/295, p. 114; Lucari 1985/296, p. 114; Lucari 1985/297, p. 114; Lucari 1985/298, p. 114; Lucari 1985/299, p. 114; Lucari 1985/300, p. 114; Lucari 1985/301, p. 114; Lucari 1985/302, p. 114; Lucari 1985/303, p. 114; Lucari 1985/304, p. 114; Lucari 1985/305, p. 114; Lucari 1985/306, p. 114; Lucari 1985/307, p. 114; Lucari 1985/308, p. 114; Lucari 1985/309, p. 114; Lucari 1985/310, p. 114; Lucari 1985/311, p. 114; Lucari 1985/312, p. 114; Lucari 1985/313, p. 114; Lucari 1985/314, p. 114; Lucari 1985/315, p. 114; Lucari 1985/316, p. 114; Lucari 1985/317, p. 114; Lucari 1985/318, p. 114; Lucari 1985/319, p. 114; Lucari 1985/320, p. 114; Lucari 1985/321, p. 114; Lucari 1985/322, p. 114; Lucari 1985/323, p. 114; Lucari 1985/324, p. 114; Lucari 1985/325, p. 114; Lucari 1985/326, p. 114; Lucari 1985/327, p. 114; Lucari 1985/328, p. 114; Lucari 1985/329, p. 114; Lucari 1985/330, p. 114; Lucari 1985/331, p. 114; Lucari 1985/332, p. 114; Lucari 1985/333, p. 114; Lucari 1985/334, p. 114; Lucari 1985/335, p. 114; Lucari 1985/336, p. 114; Lucari 1985/337, p. 114; Lucari 1985/338, p. 114; Lucari 1985/339, p. 114; Lucari 1985/340, p. 114; Lucari 1985/341, p. 114; Lucari 1985/342, p. 114; Lucari 1985/343, p. 114; Lucari 1985/344, p. 114; Lucari 1985/345, p. 114; Lucari 1985/346, p. 114; Lucari 1985/347, p. 114; Lucari 1985/348, p. 114; Lucari 1985/349, p. 114; Lucari 1985/350, p. 114; Lucari 1985/351, p. 114; Lucari 1985/352, p. 114; Lucari 1985/353, p. 114; Lucari 1985/354, p. 114; Lucari 1985/355, p. 114; Lucari 1985/356, p. 114; Lucari 1985/357, p. 114; Lucari 1985/358, p. 114; Lucari 1985/359, p. 114; Lucari 1985/360, p. 114; Lucari 1985/361, p. 114; Lucari 1985/362, p. 114; Lucari 1985/363, p. 114; Lucari 1985/364, p. 114; Lucari 1985/365, p. 114; Lucari 1985/366, p. 114; Lucari 1985/367, p. 114; Lucari 1985/368, p. 114; Lucari 1985/369, p. 114; Lucari 1985/370, p. 114; Lucari 1985/371, p. 114; Lucari 1985/372, p. 114; Lucari 1985/373, p. 114; Lucari 1985/374, p. 114; Lucari 1985/375, p. 114; Lucari 1985/376, p. 114; Lucari 1985/377, p. 114; Lucari 1985/378, p. 114; Lucari 1985/379, p. 114; Lucari 1985/380, p. 114; Lucari 1985/381, p. 114; Lucari 1985/382, p. 114; Lucari 1985/383, p. 114; Lucari 1985/384, p. 114; Lucari 1985/385, p. 114; Lucari 1985/386, p. 114; Lucari 1985/387, p. 114; Lucari 1985/388, p. 114; Lucari 1985/389, p. 114; Lucari 1985/390, p. 114; Lucari 1985/391, p. 114; Lucari 1985/392, p. 114; Lucari 1985/393, p. 114; Lucari 1985/394, p. 114; Lucari 1985/395, p. 114; Lucari 1985/396, p. 114; Lucari 1985/397, p. 114; Lucari 1985/398, p. 114; Lucari 1985/399, p. 114; Lucari 1985/400, p. 114; Lucari 1985/401, p. 114; Lucari 1985/402, p. 114; Lucari 1985/403, p. 114; Lucari 1985/404, p. 114; Lucari 1985/405, p. 114; Lucari 1985/406, p. 114; Lucari 1985/407, p. 114; Lucari 1985/408, p. 114; Lucari 1985/409, p. 114; Lucari 1985/410, p. 114; Lucari 1985/411, p. 114; Lucari 1985/412, p. 114; Lucari 1985/413, p. 114; Lucari 1985/414, p. 114; Lucari 1985/415, p. 114; Lucari 1985/416, p. 114; Lucari 1985/417, p. 114; Lucari 1985/418, p. 114; Lucari 1985/419, p. 114; Lucari 1985/420, p. 114; Lucari 1985/421, p. 114; Lucari 1985/422, p. 114; Lucari 1985/423, p. 114; Lucari 1985/424, p. 114; Lucari 1985/425, p. 114; Lucari 1985/426, p. 114; Lucari 1985/427, p. 114; Lucari 1985/428, p. 114; Lucari 1985/429, p. 114; Lucari 1985/430, p. 114; Lucari 1985/431, p. 114; Lucari 1985/432, p. 114; Lucari 1985/433, p. 114; Lucari 1985/434, p. 114; Lucari 1985/435, p. 114; Lucari 1985/436, p. 114; Lucari 1985/437, p. 114; Lucari 1985/438, p. 114; Lucari 1985/439, p. 114; Lucari 1985/440, p. 114; Lucari 1985/441, p. 114; Lucari 1985/442, p. 114; Lucari 1985/443, p. 114; Lucari 1985/444, p. 114; Lucari 1985/445, p. 114; Lucari 1985/446, p. 114; Lucari 1985/447, p. 114; Lucari 1985/448, p. 114; Lucari 1985/449, p. 114; Lucari 1985/450, p. 114; Lucari 1985/451, p. 114; Lucari 1985/452, p. 114; Lucari 1985/453, p. 114; Lucari 1985/454, p. 114; Lucari 1985/455, p. 114; Lucari 1985/456, p. 114; Lucari 1985/457, p. 114; Lucari 1985/458, p. 114; Lucari 1985/459, p. 114; Lucari 1985/460, p. 114; Lucari 1985/461, p. 114; Lucari 1985/462, p. 114; Lucari 1985/463, p. 114; Lucari 1985/464, p. 114; Lucari 1985/465, p. 114; Lucari 1985/466, p. 114; Lucari 1985/467, p. 114; Lucari 1985/468, p. 114; Lucari 1985/469, p. 114; Lucari 1985/470, p. 114; Lucari 1985/471, p. 114; Lucari 1985/472, p. 114; Lucari 1985/473, p. 114; Lucari 1985/474, p. 114; Lucari 1985/475, p. 114; Lucari 1985/476, p. 114; Lucari 1985/477, p. 114; Lucari 198



108

108. LA SAGRADA FAMILIA

Firmado "Villalpando fac." en la parte inferior, al centro.
 Óleo sobre tela.
 186 x 115 cm.
 Templo de Nuestra Señora de la Candelaria, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. En 1900, la pintura fue restaurada a instancias del padre José Trinidad Garón Maza. De acuerdo a la documentación que posee el padre Garón sabemos que los trabajos de restauración fueron realizados por los restauradores Amador Canseco y Evaristo González. Véase núm. 109*, correspondiente a las obras del Museo de Guadalupe "Zacatecas".
 Inscripción: "SACRA FAMILIA" *

109. CUADRO DE ÁNIMAS. PÁGINA 323

Firmado "El Maestro Cristóbal de Villalpando faciebat. Año d. 1708" en el ángulo inferior derecho.
 Óleo sobre tela.
 725 x 525 cm.
 Iglesia de Santiago, Tuxpan, Michoacán.
 1708.

Para López Maya, *op. cit.*, Marcon (1970) esta obra fue realizada para decorar la capilla de San Victorino de este mismo poblado, teniendo un costo de 3 mil duros. No obstante, Marcon (1970) discrepa de esta opinión argumentando que las dimensiones del cuadro son mayores a las de la capilla mencionada, por lo que es imposible que hayan sido realizadas para formar parte de la decoración de aquella capilla. Asimismo, los trabajos de restauración de esta pintura confirman que de acuerdo a las medidas de la pintura, su emplazamiento original es el que tiene actualmente. Véase núm. 109*.

Maza 1094 pp. 22-30; Maza 1094 pp. 21, 27, 217, 223, 224, 225; For. 261 y For. del. 229 del. *Diccionario Porrino* 1094 t. 4 p. 3740; Pérez de Salazar 1060 p. XXX; Andrade 1974 pp. 71-72.



109

110. VIRGEN DE GUADALUPE

Firmado "Villalpando fac." en la parte inferior, al centro.

Óleo sobre tela.
 202 x 122 cm.

Colección particular, México, D.F.

No se tiene información sobre la procedencia de esta obra. Por información de la colección se sabe que su esposo la compró en Guadalupe, en las mismas condiciones. En fecha no precisa se le hizo restaurar. *

López Maya 1074 *op. cit.*; Marcon 1970 s. 11 p. 7; Baez 1970 p. 96; Marcon 1970 pp. 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20; For. 261, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Inscripciones: ANIMAS IN MISERERE MIVOS AMBULI. A Devoción de Capitan don Pedro Alonso de Morales y de don Francisco de Orisco su Mujer. Anna s. c. Qu. A. Deus. *



011

III. RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Se conserva en la iglesia de San Jerónimo, Baja Verapaz, Guatemala, en el retablo a la izquierda de la nave.

III.1 VIRGEN DE GUADALUPE

Firmado 'Villalpando fa' en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela

107 x 110 cm

Iglesia de San Jerónimo, Baja Verapaz, Guatemala

Se desconoce la historia del cuadro.

Luján, 1081-1082, pp. 117, 118 y fol. 120; Luján, 1080, pp. 110, 132, fig. 17.



012



013

III.2 APARICIÓN

Sin firma

Óleo sobre tela

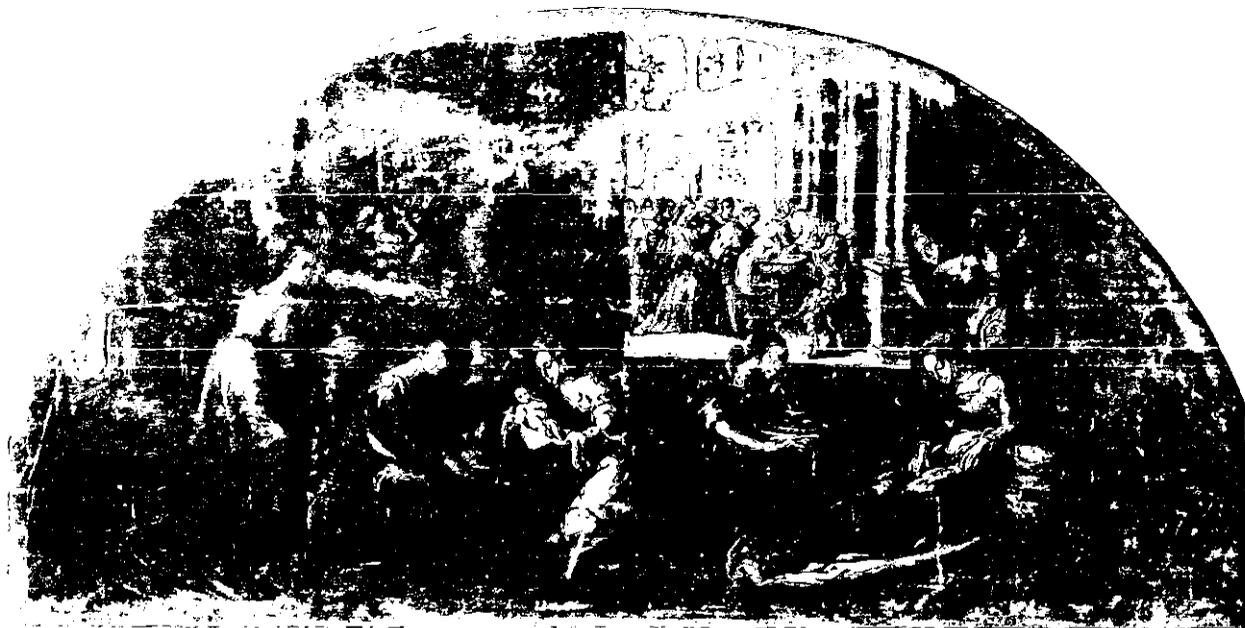
Iglesia de San Jerónimo, Baja Verapaz, Guatemala

III.3 APARICIÓN

Sin firma

Óleo sobre tela

Iglesia de San Jerónimo, Baja Verapaz, Guatemala



121

112. SERIE DE LA VIDA DE SAN IGNAO DE LOYOLA. PÁGINA 320

No se tiene información documental acerca de esta serie. No obstante, podemos decir que esta es una de las series de Cristóbal de Villalpando con mayor fortuna crítica, siendo Díez Barroso (1921) el primero en consignarla en el tratado académico mencionado. En 1963 Francisco de la Maza dio a conocer en España la existencia de esta serie en la revista *Artes y Oficios*. Entre estos cuadros se han fechado en 1710, de acuerdo a una inscripción que se localiza en la pintura *Arrebatado de San Ignacio de Loyola*, inscripción que según la opinión de Francisco de la Maza (1964) no es auténtica, pues difiere de la escritura propia de Villalpando. La serie sobre la vida de San Ignacio de Loyola del antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán consta de 22 cuadros, pero Maza considera que debieron ser 23 contando 5 por cada medio punto de los corredores del claustro más 8 de las esquinas (1964). Para la ejecución de esta serie se tomaron como modelo los grabados de San Ignacio de Loyola, escrita por el padre Rivadeneyra en 1772, así como una serie de grabados que ilustraban la edición de 1711, relativos a la vida del santo, realizados por Theodorius y Cornelis Galle, Abraham y Jan Collaert y Karel Van Mallery, inspirados en una serie de pinturas del español Juan de Mesa. No obstante, el padre Rodríguez de Ceballos (1904) afirma que además de estos grabados Villalpando utilizó otros realizados por Jean Baptiste Barbe con base en dibujos de Rubens. Francisco de la Maza (1964) p. 227, consigna la noticia —sin citar fuente— de que esta serie de pinturas fue expuesta en Toluca, Edo. de México, en una fecha no determinada del siglo XIX. De acuerdo al mismo autor, los lienzos fueron bajados de sus lugares originales

para colgarlos durante la Revolución de 1910. Con motivo de los trabajos de acondicionamiento del colegio de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, en Museo Nacional del Arrebatado, se inició su restauración en 1963 bajo la dirección de Sergio Arturo Montero, misma que no fue concluida. Actualmente la serie está siendo restaurada por Agustín Espinoza. Véase núm. 112*.

Para bibliografía general de la serie véase: Díez Barroso (1921) p. 265; Velazquez Chávez (1931) pp. 200-272; Foussant (1931) 61 de 1931, p. 50; Carrillo y Gariel (1940) p. 130; Toussaint (1948b) 61 de 1948, p. 122; Aguirre (1950) v. 2, pp. 421-421; Hernández (1953) p. 173; Gaite (1958) pp. 143, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 170, 157, 158; Rojas (1963) p. 17; Maza (1963) p. 20; de Maza (1964) pp. 15, 24, 25, 102, 215, 227, 228, 229, 230, 241; For. 242; For. 243; For. 244; For. 245; For. 246; For. 247; For. 248; 249, 243; *Diccionario Pintura* (1964) v. 1, p. 3745; Montero (1964) pp. 33, 44, 55, 79; Celorio (1964) p. 43; Foussant (1965) 61 de 1965, p. 343; *Artes de México*, no. 02-03, año VII (1965) p. 10; *Enciclopedia del arte en América 1785* v. 5, s. p.; Antea (1973) p. 448; Obregon (1973) p. 39; Andrade (1974) pp. 69, 70; Manrique (1974) p. 214; Baxter (1975) p. 94; Andrade (1976) pp. 40, 60; García Puga (1976) pp. 60, 61; Marcon (1976) p. 5; Luján (1981-1982) p. 103; Carrillo Azpeita (1982) p. 84; *Nueva enciclopedia Larousse* (1984) t. 10, p. 1030; *Diccionario enciclopédico de México* (1980) t. 13, p. 210; Espino (1980) t. 1, p. 172; Ruiz Gomar (1980) pp. 120, 131; Meade (1980) p. 17; Meza (1980) t. XXXIII, p. 553; *Enciclopedia hispanica* (1980-1986) v. 14, p. 207; Sebastián (1986) p. 41; Mued (1991) p. 104; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Arrebatado* (1992) pp. 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,

149, 150, 151; Marcon (1992) p. 45; Ruiz Gomar en *Pintura novohispana* (1992) p. 35; Rodríguez (1994) pp. 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60; Bertran (1997) *Reforma*, martes 18 de marzo, Sección C; Ruiz Gomar [s. f.] p. 224.

Fue parte de una exposición etnográfica en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XX. Maza (1964).

112.1. NACIMIENTO Y BAUTIZO DE SAN IGNAO DE LOYOLA CON NACIMIENTO DE CRISTO

Enteado. Vid. pp. de fac. año Domingo 1710.

Óleo sobre tela.

250 x 430 cm.

Museo Nacional del Arrebatado, Tepotzotlán, Edo. de México.

1710.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie. Particularmente de esta obra véase Gaite (1958) p. 151; Maza (1964) p. 227; Sebastián (1996) p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Arrebatado* (1992) p. 142; No. 02, Pp. 150; Rodríguez (1994) p. 57.

Inscripción: 730XV1015 MI NOV090.

Inscripción en el reverso del cuadro: Se trasladó del lugar en que estaba a este Agosto 24. 1621. J. A. Romero.



112.2



112.1



112.4



112.5

112.2 SAN IGNACIO HERIDO EN PAMPLONA
PÁGINA 327

Firma ilegible en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela.
218 x 424 cm.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.
1700.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie, y particularmente de esta obra véase Gamio 1973, p. 171; Maza 1964, pp. 227-228; Sebastián 1966, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1962, p. 141; No cat. P/6171; Rodríguez 1964, p. 77.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ilohuia, Edo. de México, en el siglo XIX.

112.3 LA APARICIÓN DE SAN PEDRO A SAN IGNACIO

Sin firma.
Óleo sobre tela.
267 x 312 cm.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.
1700.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie, y particularmente de esta obra véase Maza 1964, p. 228; Sebastián 1966, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1962, p. 142; No cat. P/6172; Varga-Lugo 1963, p. 134; lám. 70.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ilohuia, Edo. de México, en el siglo XIX.
Maza 1964.

112.4 APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN IGNACIO. IGNACIO SE DIRIGE A MONSERRAT

Firma: "Valladolid 1671" en el ángulo inferior derecho.
Óleo sobre tela.
267 x 431 cm.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.
1700.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie, y particularmente de esta obra véase Gamio 1973, p. 173; Maza 1964, p. 228; Montero 1964, fig. no. 73; Del. Sebastián 1966, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1962, p. 142; No cat. P/6173.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ilohuia, Edo. de México, en el siglo XIX.
Maza 1964.

112.5 SAN IGNACIO HACE VOTOS DE CASTIDAD Y DUDA DE VENGAR A UN MURO

Firma: "Valladolid 1671" en el ángulo inferior izquierdo.
Óleo sobre tela.
218 x 431 cm.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.
1700.

Véase núm. 112*.

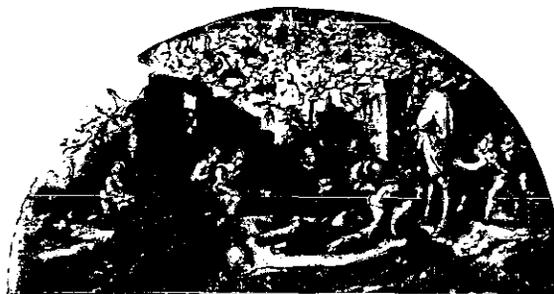
Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie, y particularmente de esta obra véase Gamio 1973, pp. 172-173; Maza 1964, pp. 223-224; Fot. graf. y Fot. det. Sebastián 1966, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1962, p. 143; No cat. P/6174; Varga-Lugo 1963, p. 135; lám. 70; Brel 1967, 1964, p. 77; Fot. 70; Gudi 1962; Rodríguez 1964, p. 77.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ilohuia, Edo. de México, en el siglo XIX.
Maza 1964.

Inscripción: "OSMA CASO 1671"



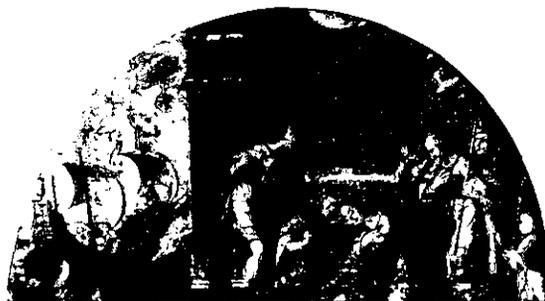
112.6



112.7



112.8



112.9

**112.6 APARICIÓN DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD
A SAN IGNACIO EN SANTO DOMINGO**

Firmado: "Villalpando fa"

Óleo sobre tela

208 x 431 cm

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México

1710

Véase núm. 112*

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1070 p. 172 Maza 1064 p. 220 Sebastian 1006 p. 341 *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato* 1002 p. 143 No. cat. PIV 175

Fue parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ithaca, Edo. de México, en el siglo XIX Maza 1064

112.7 ÉXTASIS DE SAN IGNACIO

Firmado: "Villalpando fa" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

245 x 323 cm

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México

1710

Véase núm. 112*

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1070 pp. 171-172 Maza 1064 lám. VI Det. Maza 1064 pp. 228-232 Fot. 231 Det. Sebastian 1006 p. 341 *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato* 1002 p. 144 No. cat. PIV 170

Véase también Varga-Lugo 1003a lám. 70 Rodríguez 1004 p. 77

Fue parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ithaca, Edo. de México, en el siglo XIX Maza 1064 p. 227

**112.8 SAN IGNACIO EN EL CAMINO A PADUA, SAN
IGNACIO EN LOS PORTALES DE VENEZIA**

Firmado: "Villalpando fa" en la parte inferior central

Óleo sobre tela

208 x 431 cm

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México

1710

Véase núm. 112*

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Maza 1064 pp. 228-230 Sebastian 1006 p. 341 *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato* 1002 p. 144 No. cat. PIV 177

Fue parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ithaca, Edo. de México, en el siglo XIX Maza 1064

112.9 SAN IGNACIO EN TIERRA SANTA

Firmado: "Villalpando fa" en el ángulo inferior derecho

Óleo sobre tela

210 x 324 cm

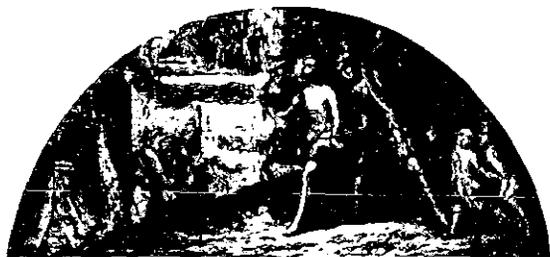
Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México

1710

Véase núm. 112*

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1070 p. 172 Maza 1064 p. 220 Sebastian 1006 p. 341 *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato* 1002 p. 143 No. cat. PIV 173

Fue parte de una exposición efectuada en la ciudad de Ithaca, Edo. de México, en el siglo XIX Maza 1064



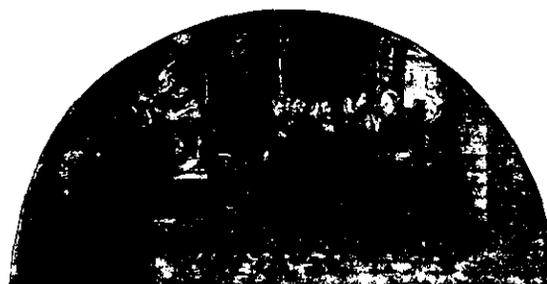
112.11



112.11



112.12



112.13

112.11 SAN IGNACIO APREHENDIDO POR SOLDADOS ESPAÑOLES

Firmado: Vallalpando fact. en el ángulo inferior derecho. Óleo sobre tela.

145 x 92 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1073, pp. 149-153; Maza 1004, p. 229; Sebastian 1006, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1002, p. 145; No cat. PIV (17).

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX.

112.11 SAN IGNACIO PRESO EN LA CÁRCEL DE ALCALÁ DE HENARES

Firmado: Vallalpando fact. en el ángulo inferior derecho. Óleo sobre tela.

213 x 470 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1073, pp. 149-157; Maza 1004, p. 230; Font y Galbó 257; De Sebastian 1006, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1002, p. 146; No cat. PIV (16); Rodríguez 1004, p. 53.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX. Maza 1004.

112.12 EL RECTOR DEL COLEGIO DE SANTA BÁRBARA PIDE PERDÓN A SAN IGNACIO

Firmado: Vallalpando fact. en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

245 x 431 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Sebastian 1006, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1002, p. 146; No cat. PIV (19).

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX. Maza 1004.

112.13 SAN IGNACIO PREDICA EN LAS CALLES DE PARÍS

Firmado: Vallalpando fact. en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre tela.

245 x 432 cm.

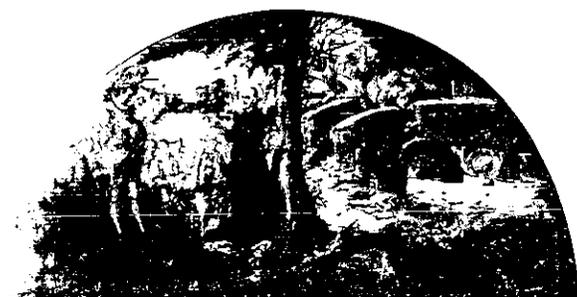
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1073, p. 157; Maza 1004, p. 229; Sebastian 1006, p. 341; *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 1002, p. 147; No cat. PIV (17); Rodríguez 1004, pp. 53-54.

Forma parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX. Maza 1004.



112-14



112-15



112-16



112-17

**112-14 SAN IGNACIO SAIVA EN JUVEN SUMERGENDOSE EN UN RÍO HELEADO
REGRESO DE SAN IGNACIO A SU
REGRESO A ESPAÑA. PÁGINA 320**

Entonado. Villaquandolac, en el ángulo inferior izquierdo.

Obra sobre tela.

247 x 420 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Sebastián 1968, p. 229; Maza 1994, pp. 23-24; Escobar y León, Sebastián 1968, p. 240; *Pictura novohispanica. Museo Nacional del Virreinato*, 1992, p. 47; No. cat. PE 0194; Rodríguez 1994, pp. 77-78; Escobar 2006, 75.

Forma parte de una exposición celebrada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XX. Maza 1994.

**112-15 SAN IGNACIO ES ORDENADO
SACERDOTE EN VENECIA Y SAIVA
A SU COMPÑERO SIMÓN RODRÍGUEZ**

Entonado. Villaquandolac, en el ángulo inferior izquierdo.

Obra sobre tela.

247 x 420 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra.

véase Maza 1994, p. 229; Sebastián 1968, p. 240; *Pictura novohispanica. Museo Nacional del Virreinato*, 1992, p. 47; No. cat. PE 0194.

Forma parte de una exposición celebrada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XX. Maza 1994.

**112-16 VISION QUE TIENE SAN IGNACIO DE LA
SANTISIMA TRINIDAD CERCA DE ROMA.
VISION DE SAN IGNACIO EN MONTE
CASINO.**

Entonado. Villaquandolac, en el ángulo inferior izquierdo.

Obra sobre tela.

247 x 420 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Sebastián 1968, p. 241; *Pictura novohispanica. Museo Nacional del Virreinato*, 1992, p. 49; No. cat. PE 0195.

Forma parte de una exposición celebrada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XX. Maza 1994.

**112-17 LA INSTITUCION DE LA COMPAÑIA DE
JESÚS, SAN IGNACIO EN VIA
FRANCISCO JAVIER A LAS INDIAS**

Entonado. Villaquandolac, en el ángulo inferior izquierdo.

Obra sobre tela.

247 x 420 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

170.

Véase núm. 112.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Escobar 1976, pp. 420-24; Maza 1994, p. 25-26; Sebastián 1968, p. 240; *Pictura novohispanica. Museo Nacional del Virreinato*, 1992, p. 49; No. cat. PE 0197; Vázquez 1980, p. 107; Rodríguez 1994, pp. 78-79; Escobar 2006, 78.

Forma parte de una exposición celebrada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XX. Maza 1994.



112.18



112.19

112.18 EN ROMA ACUDEN LOS JUECES DE SU
INOCENCIA. FUNDACIONES EN ROMA

Firmado "Villalpando fecit" en el ángulo inferior
izquierdo

Óleo sobre tela

245 x 430 cm

Museo Nacional del Virreinato, Tepoztlán, Edo. de
México

1711

Véase núm. 112*

Para bibliografía y referencias véanse las fichas corres-
pondientes de la serie y particularmente de esta obra
véase Maza, *op. cit.*, p. 225. En: Mounier, 1994, fig.
62. De: *Historia del Virreinato, Museo Nacional del
Virreinato*, 1992, p. 172. No. cat. PL. 109. Rodríguez,
1994, p. 120. C. 10.

Forma parte de una exposición efectuada en la
ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX.
Maza, 1994.

112.19 ENCUENTRO DE SAN IGNAJO DE
LOYOLA CON SAN FELIPE NERI. SAN
IGNACIO FRENTE A UNAS MUJERES.
PRÁCTICA EL ESPÍRITU DE PROFECÍA

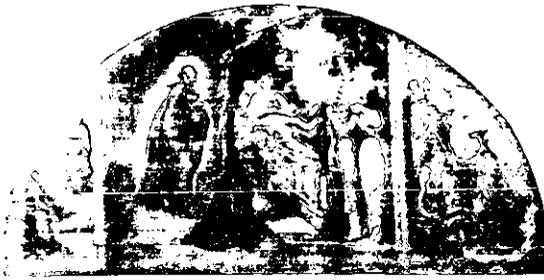
Firmado "Villalpando fecit" en el ángulo inferior
izquierdo

Óleo sobre tela

245 x 328 cm

Museo Nacional del Virreinato, Tepoztlán, Edo.
de México

1710



112.21



112.22



112.23

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1973, p. 154; Maza 1994, lám. A, Det. Maza 1994, pp. 235-237; For. del. Sebastián 1996, p. 341; *Pintura nahahispánica Museo Nacional del Virreinato* 1992, p. 171; No. cat. PUC160; Rodríguez 1994, p. 79; For.

Fórmó parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX; Maza 1994.

112.20 SAN IGNACIO VISITA Y CURA A ALEJANDRO PETRONIO

Firmado "Villalpando fact." en el ángulo inferior derecho.

Óleo sobre tela.

245 x 432 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

1716.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1973, pp. 149-154; Maza 1994, p. 235; Sebastián 1996, p. 341; *Pintura nahahispánica Museo Nacional del Virreinato* 1992, p. 171; No. cat. PUC170; Valdez 2000, p. 138; lám. 59d.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1973, p. 154; Maza 1994, p. 235; Sebastián 1996, p. 341; *Pintura nahahispánica Museo Nacional del Virreinato* 1992, p. 148; No. cat. PUC161.

Fórmó parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX; Maza 1994.

112.21 MUERTE DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Firmado "Villalpando fact." en la parte inferior central.

Óleo sobre tela.

245 x 432 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

1716.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Gante 1973, pp. 149-154; Maza 1994, p. 235; Sebastián 1996, p. 341; *Pintura nahahispánica Museo Nacional del Virreinato* 1992, p. 171; No. cat. PUC170; Valdez 2000, p. 138; lám. 59d.

Fórmó parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX; Maza 1994.

112.22 GLORIFICACIÓN DE SAN IGNACIO

Firmado "Villalpando" en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre tela.

245 x 432 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

1716.

Véase núm. 112*.

Para bibliografía general véanse las fichas correspondientes de la serie y particularmente de esta obra véase Díez Barroso 1921, p. 267; Hernández 1973, p. 107; For. Gante 1973, p. 154; Maza 1994, p. 233; Maza 1994, pp. 192-227, 237; *Arte y México* 1992-93, año VII, 1995, p. 10; For. del. Sebastián 1996, p. 341; *Pintura nahahispánica Museo Nacional del Virreinato* 1992, p. 171; No. cat. PUC171; Rodríguez 1994, pp. 79, 80; Bertram 1997, *Reforma*, martes 18 de marzo, Sección C, For.

Fórmó parte de una exposición efectuada en la ciudad de Toluca, Edo. de México, en el siglo XIX; Maza 1994, 98.



113. SANTA LEONARDA

176 x 114 cm.

Obis: Salazar
1917-1924-25

Museo de la catedral de León, León, España

No hay información sobre la procedencia de esta obra.

Catálogo monumental de la catedral de León y su territorio, 1965, p. 133; No cat. 4-8*

114. SAN LAUS REY DE FRANCIA. PÁGINA 331

Enmarcado. A la izquierda, en el ángulo inferior izquierdo.

Obis: Salazar
1917-1924-25

Universidad del Claustro de San Juan A.C., México, D.F.

Esta obra es una réplica de la obra de Juan Zúñiga, la obra 2132 en la obra *Los santos católicos en el espacio de la cristiandad en México*, que el propio Zúñiga publicó en un libro de artes, obras al gobierno mexicano. Fue publicada en los talleres de la Universidad Nacional de Pintura, México, S. de C. V., en 1974 y 1975, y en un libro que trata de la iconografía, consiguientemente titulada *Crucifixión*. Una vez más en el presente artículo se parte de la obra original, que se conserva en el Claustro de San Juan, México, D.F. (p. 331).

115. SAN MIGUEL. PÁGINA 333

Enmarcado. A la izquierda, en el ángulo inferior izquierdo.

Obis: Salazar
2018-1944-50

Parroquia de San Pedro Cholula, Puebla

No hay información sobre la procedencia de esta obra. Véase número 127.

Prize de Salazar, 1923, ed. de 1966, pp. 70-225; Nota 24; Arzapalo-Chavez, 1939, p. 272; Foussier, *magde*, ed. de 1966, p. 222; Vargas-Guzmán, 1961, pp. 20-31; Maza, 1970, p. 93; Fort, no. 70; Maza, 1974, pp. 105-107; Foussier, 1965, ed. de 1966, p. 123; 162-275; *Enciclopedia del arte en América*, 1966, t. 1, p. 500; Sotolongo, 1970, p. 36; Estrada, 1970, p. 106; Fort, no. 68; Foussier, 1970, p. 416; Gamboa, 1974, pp. 61-83; 84-85; Fort, 1962; Carrillo-Azpeita,

1974, p. 132; *Enciclopedia de México*, ed. de 1977, *Diccionario enciclopédico de México*, t. 10, p. 217; Estrada, 1970, pp. 72-77; Fort, Maza, 1970, t. 1, p. 225-226; Gamboa, 1974, pp. 220-227; Fort, 1962, p. 132; Fort y Gamboa, 1974, p. 132; 220 como *La Imagen de San Miguel* y el padre de foto 57; 132 y 133 como 2132, del mismo *Apéndice de San Miguel*, y los números 194 y 195; *Plan de la Catedral Nacional de San Diego de la ciudad de México*, 1968.

116. SERIE DE LA CASA AMARILLA

116.1. LOS DESPOSORIOS. PÁGINA 335

Enmarcado. A la izquierda, en el ángulo inferior derecho. Obis: Salazar
1917-1924-25

Pinacoteca Arremata de San Diego, México, D.F.

Esta pintura es una parte de una serie denominada en la vida de la Virgen de la cual se conservan cuatro cuadros: *La Anunciación* y *Los desposorios*, en la Pinacoteca Arremata de San Diego de la ciudad de México; *La Obsequia* y *La Invasión*, en el Museo Nacional de Historia Natural Arremata en Tepozotlán, Tlaxcala de México. La obra que trata de los desposorios, que se conserva en el Museo de San Juan, no está en su lugar, sino que se encuentra en el Museo de San Juan, en la obra 2132 en el libro de Zúñiga, *Los santos católicos en México*, de Maza, 1970, p. 93. En el presente artículo se parte de la obra original, que se conserva en el Museo de San Juan, en la ciudad de México. En lo que respecta a los autores, cuando se trata de esta obra se debe tener en cuenta que el padre de los desposorios, que se conserva en el Museo de San Juan, es el mismo que el padre de los desposorios, que se conserva en el Museo de San Juan, en la obra 2132 en el libro de Zúñiga, *Los santos católicos en México*, de Maza, 1970, p. 93. En el presente artículo se parte de la obra original, que se conserva en el Museo de San Juan, en la ciudad de México. En lo que respecta a los autores, cuando se trata de esta obra se debe tener en cuenta que el padre de los desposorios, que se conserva en el Museo de San Juan, es el mismo que el padre de los desposorios, que se conserva en el Museo de San Juan, en la obra 2132 en el libro de Zúñiga, *Los santos católicos en México*, de Maza, 1970, p. 93.

1974, p. 132; *Enciclopedia de México*, ed. de 1977, *Diccionario enciclopédico de México*, t. 10, p. 217; Estrada, 1970, pp. 72-77; Fort, Maza, 1970, t. 1, p. 225-226; Gamboa, 1974, pp. 220-227; Fort, 1962, p. 132; Fort y Gamboa, 1974, p. 132; 220 como *La Imagen de San Miguel* y el padre de foto 57; 132 y 133 como 2132, del mismo *Apéndice de San Miguel*, y los números 194 y 195; *Plan de la Catedral Nacional de San Diego de la ciudad de México*, 1968.

1974, p. 132; *Enciclopedia de México*, ed. de 1977, *Diccionario enciclopédico de México*, t. 10, p. 217; Estrada, 1970, pp. 72-77; Fort, Maza, 1970, t. 1, p. 225-226; Gamboa, 1974, pp. 220-227; Fort, 1962, p. 132; Fort y Gamboa, 1974, p. 132; 220 como *La Imagen de San Miguel* y el padre de foto 57; 132 y 133 como 2132, del mismo *Apéndice de San Miguel*, y los números 194 y 195; *Plan de la Catedral Nacional de San Diego de la ciudad de México*, 1968.

1974, p. 132; *Enciclopedia de México*, ed. de 1977, *Diccionario enciclopédico de México*, t. 10, p. 217; Estrada, 1970, pp. 72-77; Fort, Maza, 1970, t. 1, p. 225-226; Gamboa, 1974, pp. 220-227; Fort, 1962, p. 132; Fort y Gamboa, 1974, p. 132; 220 como *La Imagen de San Miguel* y el padre de foto 57; 132 y 133 como 2132, del mismo *Apéndice de San Miguel*, y los números 194 y 195; *Plan de la Catedral Nacional de San Diego de la ciudad de México*, 1968.

116.2. LA ANUNCIACIÓN. PÁGINA 337

Enmarcado. A la izquierda, en el ángulo inferior izquierdo.

Obis: Salazar
2018-1944-50

Pinacoteca Arremata de San Diego, México, D.F.

Véase la obra correspondiente a *Los desposorios*, es como la general de la serie.

1974, p. 132; *Enciclopedia de México*, ed. de 1977, *Diccionario enciclopédico de México*, t. 10, p. 217; Estrada, 1970, pp. 72-77; Fort, Maza, 1970, t. 1, p. 225-226; Gamboa, 1974, pp. 220-227; Fort, 1962, p. 132; Fort y Gamboa, 1974, p. 132; 220 como *La Imagen de San Miguel* y el padre de foto 57; 132 y 133 como 2132, del mismo *Apéndice de San Miguel*, y los números 194 y 195; *Plan de la Catedral Nacional de San Diego de la ciudad de México*, 1968.



110.3

110.3 La adoración de los pastores. 1673. [ed. de 1672]. p. 123 [este autor también consigna esta obra en el Museo de Arte Religioso de Tepozotlán]. Foussant 1673 [ed. de 1906] p. 144 [ed. de 1907] Rojas 1673 p. 104. Maza 1674 p. 30. [ed. *Documentos Pictóricos* 1974] p. 249. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 pp. 14-16. [ed. *Enciclopedia del Arte en América* 1968] t. 10 sup. Sotelo 1969 p. 7. Encina 1970 p. 104. [ed. de 1962] Moysen 1970 p. 49. Ardiel 1974 p. 61. *Catedral de Tlalpamba* 1975 t. 1 sup. Fichano 1975 t. 1 Ardiel 1976 p. 10. Carrillo Zapata 1982 p. 84 [este autor también consigna esta obra en el museo catedralicio]. Moysen 1982 [ed. de 1983] p. 1034. [ed. *Arte y Cultura* 1976]. [ed. *América* 1976] p. 1034. [ed. de 1974] p. 4. [ed. de 1976] p. 1034. [ed. de 1977] M. Pérez Reyes 1974 p. 21. [ed. de 1976] Vargas-Arocas 1976 pp. 70-72.

Como parte de la exposición *Catedral de Tlalpamba* 1975 en Ciudad de México. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 [ed. de octubre de 1977].

110.3 LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

San 1673.

Óleo sobre tela.

24 x 17,5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Tlax. de México.

Esta obra está registrada en el Catálogo del Museo con el número PlCC 24 y con el número de inventario 1152063. Véase la ficha correspondiente a *Los desposorios*, así como núm. 110*.

Foussant 1673 [ed. de 1906] p. 122. Foussant 1673b p. 220. Rojas 1673 p. 105. Maza 1674 p. 30. Foussant 1675 [ed. de 1906] p. 144. *Enciclopedia del arte en América* 1968 t. 10 sup. Sotelo 1969 p. 7. *Catedral de Tlalpamba* 1975 t. 1 sup. Fichano 1975 t. 1 Carrillo Zapata 1982 p. 84 [este autor también consigna esta obra en el museo catedralicio]. Espejo Negro t. 1 p. 171. [ed. *Arte*



110.4

110.4 Huida a Egipto. [ed. de 1672]. p. 123 [este autor también consigna esta obra en el Museo de Arte Religioso de Tepozotlán]. Foussant 1673 [ed. de 1906] p. 144 [ed. de 1907] Rojas 1673 p. 104. Maza 1674 p. 30. [ed. *Documentos Pictóricos* 1974] p. 249. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 pp. 14-16. [ed. *Enciclopedia del Arte en América* 1968] t. 10 sup. Sotelo 1969 p. 7. Encina 1970 p. 104. [ed. de 1962] Moysen 1970 p. 49. Ardiel 1974 p. 61. *Catedral de Tlalpamba* 1975 t. 1 sup. Fichano 1975 t. 1 Ardiel 1976 p. 10. Carrillo Zapata 1982 p. 84 [este autor también consigna esta obra en el museo catedralicio]. Moysen 1982 [ed. de 1983] p. 1034. [ed. *Arte y Cultura* 1976]. [ed. *América* 1976] p. 1034. [ed. de 1974] p. 4. [ed. de 1976] p. 1034. [ed. de 1977] M. Pérez Reyes 1974 p. 21. [ed. de 1976] Vargas-Arocas 1976 pp. 70-72.

Como parte de las siguientes exposiciones: *Catedral de Tlalpamba* 1975 en Ciudad de México. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 [ed. de septiembre de 1977]. *Tres siglos de cultura nahualtapanca 1521-1821* 1963 t. 1 p. 70. *Tepozotlán. La cultura y la obra* 1968 p. 191. *Arte y Cultura* 1976 pp. 107-108.

Como parte de las siguientes exposiciones: *Catedral de Tlalpamba* 1975 en Ciudad de México. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 [ed. de septiembre de 1977]. *Tres siglos de cultura nahualtapanca 1521-1821* 1963 t. 1 p. 70. *Tepozotlán. La cultura y la obra* 1968 p. 191. *Arte y Cultura* 1976 pp. 107-108.

110.4 HUIDA A EGIPTO

San 1673.

Óleo sobre tela.

24 x 17,5 cm.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Tlax. de México.

Esta obra está consignada en el Catálogo del Museo con el número PlCC 38 y con el número de inventario 1152084. Véase la ficha correspondiente a *Los desposorios*, así como núm. 110*.

Foussant 1673 [ed. de 1906] p. 122. Foussant 1673b p. 220. [ed. de 1907] Rojas 1673 p. 105. Foussant 1675 [ed. de 1906] p. 144 de 1907] Maza 1674 p. 30. *Enciclopedia del arte en América* 1968 t. 10 sup. *Pintura Antigua de San Diego* 1968 p. 14. Sotelo 1969 p. 7. Ardiel 1974

En este apéndice se incluyen los documentos pertenecientes a los Archivos General de Notarías de la Ciudad de México y Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio de México. El criterio utilizado para la inclusión de estos documentos dentro del informe se ha señalado en los apartados 2.2.2, 2.2.3 y 2.3.1.

Los breves de los documentos incluidos en el siguiente apéndice fueron realizados por mí con base en el modelo utilizado en los *Catálogos de Documentos de Arte*, publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En dichos breves se incluyó la siguiente información: fecha y lugar en donde se asentó el documento, tipo de documento (escritura, recibo, inventario, carta de dote, testamento, etcétera) y colocación. Respecto al tipo de documentos consignados, se incluyen todos aquellos en donde se mencionan personas cuyo apellido era Villalpando con el objetivo de establecer posibles vínculos entre dichas personas y nuestro pintor. Por otro lado, se incluyeron también todas las referencias relacionadas con el arte y los artistas de la época que se localizaron en los volúmenes revisados en dichos archivos.

**ARCHIVO GENERAL DE NOTARÍAS DE LA CIUDAD DE
MÉXICO**

**RELACIÓN EN ORDEN ALFABÉTICO DE LOS NOTARIOS QUE
SE REVISARON**

NOTARIO	NÚMERO DE AÑOS	LIBRO	NOTARÍA
Anaya, Antonio de 1698-1707	9	30	1694-1697
		31	
		32	
Aunzibay Anaya, Juan 1708-1712	14	93	1696-1701
Cartagena Valdivia, Juan de	113	740	1693-1696
Castillo Grimaldos, Pedro del 1692-1694	114	752	1690-1691
		753	

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1694/04/20

México, cd. Inventario de los bienes del ingenio azucarero de Santa Ana Amenalco, Cuernavaca. Entre otras cosas, descripción de la iglesia.
Libro 30, fs. 17-44.

1694/05/27

México, cd. Escritura de poder. Antonio de Albarado, maestro de pintor, otorga poder a Juan López de Peralta para entablar pleito en contra de Fernando Castel por 420 pesos.
Libro 30, fs. 52v-53.

1694/07/1

México, cd. Escritura de pago, finiquito y cancelación de una deuda. El Bachiller Bentura de Medina Picasso solicita se cancele su deuda de 7000 pesos de oro común que se hallaban impuestos a censo, sobre unas casas pertenecientes al convento de la Concepción, por lo que se otorgan los réditos correspondientes a dicha suma al convento de la Concepción.
Libro 30, fs. 74v-75v.

1694/06/30

México, cd. Escritura de cancelación de una deuda. El Bachiller Antonio de Aguilar, administrador de los bienes del convento de la Concepción otorga escritura de cancelación de una deuda de 7000 pesos, al Bachiller Buenaventura de Medina Picasso. Se trata de la cancelación de la solicitud anterior.
Libro 30, fs. 76-78.

1694/07/24

México, cd. Escritura de venta. Juan de Abiles y Ramírez, Catedrático de la Universidad de México vende al convento de Santa Catarina de Siena unas casas que habían pertenecido a Josepha Marques de Arce, viuda de Lauriano Ramírez de Contreras. Entre otras cosas, se hacen referencias a capellanías fundadas por Pedro Ramírez de Contreras, también se menciona al maestro de arquitectura Alonso de Torres.
Libro 30, fs. 86-89.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1694/10/9

México, cd. Escritura de compra-venta. El general Francisco de Agramont y Arce y su esposa Isabel Bernal de Avila, solicitan al convento de la Concepción la venta de una celda para su hija Ángela Rosa. El maestro de arquitectura Juan de Cepeda la valuó en 180 pesos aunque debido al gran deterioro de la celda, se rebajó el precio a 150 pesos.

Libro 30, fs. 131v-134.

1695/10/31

México, cd. Recibo. Antonio Quiñones, presbítero, albacea de Juan Montero, maestro de arquitectura y aparejador mayor de la fábrica de la catedral de México, otorga recibo por 145 pesos 4 tomines, del salario que se debía a dicho maestro. El dinero lo recibió de Manuel Escalante Mendoza, chantre de la catedral.

Libro 30, fs. 170v-171.

1695/11/26

México, cd. Escritura de obligación. Lucas Colón de Portugal, maestro de platero, reconoce una deuda de Joseph Vasquez y se obliga a pagar a Miguel de Pedraza, maestro de platero, 146 pesos.

Libro 30, fs. 187-187v.

1695/11/29

México, cd. Reconocimiento. Antonio Mexía y Nicolás Sánchez, maestros de arquitectura, reconocen unas casas pertenecientes al convento de *Regina Coeli*. Se hace una descripción pormenorizada de las construcciones.

Libro 30, fs. 188-190v.

1696/02/23

México, cd. Escritura de sesión de derechos. Fray Alonso de la Barrera, albacea de los bienes de su hermana Isabel de la Barrera, viuda del capitán Simón de Haro, patrono del convento de la Concepción sede los derechos de dos capellanías a dicho convento de religiosas.

Libro 30, fs. 43-45v.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1696/04/28

Santa María Ameyalco. Ingenio de la jurisdicción de Cuernavaca. Inventario de los bienes del ingenio azucarero de Santa María Ameyalco con motivo del fin del arrendamiento por parte del capitán Miguel Ortíz Pelaez. Dicho ingenio era propiedad de Martín de Contreras. Entre otras cosas se hace una detallada descripción de todas las dependencias del ingenio, poniendo especial interés en las construcciones. Como valuadores y examinadores se menciona a Miguel Ramírez, maestro de carpintero, Francisco Mexia, maestro de albañil y Juan Gerónimo, maestro de herrería, etc.

Libro 30, fs. 80v-105v.

1696/10/27

México, cd. Escritura de testamento otorgada para el Capitán Joseph de Vergara, maestro de platero en oro.

Libro 30, fs. 239-241.

1697/01/25

México, cd. Recibo de pago. Matiana García otorga recibo de pago a Andrés González Cortés, maestro platero por unos sarcillos de abanico de oro con piedras verdes, con su aparador de plata. Dichos sarcillos fueron valuados por el maestro platero de oro Andrés Samudio en 140 pesos.

Libro 30, fs. 24v-25.

1697/02/21

México, cd. Escritura de poder. Josepha de Adame, viuda de Diego Hurtado, maestro de batihoya y mujer legítima del segundo matrimonio de Antonio de Arellano, maestro del arte de pintor, otorga poder a favor de Juan Felix de Gálvez, procurador de la Audiencia, y a Fernando de Gálvez para que demanden a los herederos de Diego Hurtado, la restitución de sus arras y dote. Dicha escritura fue firmada también por Antonio de Arellano, maestro de arte de pintor.

Libro 30, fs. 33v-34.

1697/06/10

México, cd. Escritura de dote. Juan Fernández Velarde, otorga recibo de los bienes dotales de su esposa Theresa Arias de Mora viuda de Domingo de [ilegible]. Entre otras cosas se mencionan objetos suntuarios, muebles y pinturas.

Libro 30, fs. 130v-135v.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1697/08/11

México, cd. Escritura de testamento. El capitán Joseph de Vergara, maestro de platero otorga testamento y deja como albacea a su esposa María Theresa Arias de Garnica.

Libro 30, fs. 175-176.

1697/11/27

México, cd. Escritura de donación. María de Salce, viuda de Agustín de la Palma, hace la donación de una escultura del Santo *Ecce Homo* de cuerpo entero, sentado, para que sea colocada en un altar de la iglesia del Convento de la Concepción. Asimismo se hace una donación de cien pesos de oro para que se pongan a censo.

Libro 30, fs. 280-284v.

1699/06/15

México, cd. El notario informa a el bachiller Antonio de Aguilar, presbítero, mayordomo y administrador del convento de la Concepción, y el bachiller Pedro Arias de Mora y García, presbítero, que la albacea y heredera de los bienes de Antonio Pérez de Ribera, venderá una hacienda al capitán Juan de Villalpando por la cantidad de 2513 pesos y 3 tomines, así como por los dos censos que a ellos pertenecen “[...]para que si lo quieren por derecho de sucesión sean preferidos y dijeron lo consienten”.

Libro 31, foja 124.

1699/06/16

México, cd. Escritura de compra-venta. Margarita Péres de Ribera y Belasco vende dos haciendas (Nueba y Vista “y por buenos nombres, llamada San Martín y Nuestra Señora de Guadalupe) localizada en términos del pueblo de Tultitlán, jurisdicción de la villa de Tacuba, al capitán Juan de Villalpando, vecino de esta ciudad y labrador en Tlalnepantla. Se incluye una relación de los bienes de las haciendas.

Libro 31, fs. 125-128v.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1699/07/8

México, cd. Escritura de reconocimiento. El capitán Juan de Villalpando, quien compró dos haciendas a Pedro Arias de Mora y a Margarita Péres de Ribera, viuda, albacea y heredera del capitán Antonio Péres de Ribera, por la cantidad de 4753 pesos y 3 tomines, incluyendo en esta cantidad 1000 pesos de un censo perteneciente al convento de la Concepción, otorga escritura en donde reconoce derecho a censo y se compromete a entregar los réditos correspondientes que son 50 pesos por año.

Libro 31, fs. 140v.-141v.

1699/09/7

México, cd. Escritura de contrato. Félix de Izaguirre, artífice de hacer organos, se compromete con Antonio de Aguilar, presbítero, mayordomo y administrador de los bienes del convento de la Concepción, para la realización de un organo para el coro alto de la iglesia de dicho convento. El costo de dicho órgano sería de 2000 pesos y se estipula que el artífice recibiría también el viejo órgano como parte del pago. El órgano debería ser entregado el último día de enero del año 1700. Se hace una descripción pormenorizada del órgano y se especifican las condiciones de pago.

Libro 31, fs. 175-178.

1700/05/5

México, cd. Recibo. Félix de Izaguirre, artífice de hacer órganos, otorga recibo de finiquito al bachiller Antonio de Aguilar, mayordomo y administrador de los bienes del convento de la Concepción, correspondiente a la hechura de un órgano para el coro alto de la iglesia del convento. Entre otras cosas, se menciona que el órgano fue acabado en la fecha señalada y colocado en el coro alto de la iglesia. Joseph de Yriaque, maestro organista de la catedral, declaró que dicho órgano estaba perfectamente acabado.

Libro 31, fs. 36-37.

1700/10/29

México, cd. Recibo. Phelipe de Roa, maestro del arte de arquitectura y maestro mayor del Reino de la Nueva España y de la Real fábrica de la Catedral y Real Palacio, otorga recibo a Manuel Escalante, obispo electo de Durango, superintendente y obrero mayor de las obras de la catedral de México, por la cantidad de 1403 pesos 3 tomines y 3 granos, por diversos conceptos. Entre otras cosas se menciona que Phelipe de Roa recibió dicho puesto a la muerte del maestro Cristóbal de Medina Vargas.

Libro 31, fs. 154-155.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1700/10/29

México, cd. Recibo. Juan de Zepeda, maestro de arquitectura y aparejador mayor de la catedral de México, otorga recibo a Manuel Escalante, obispo electo de Durango, superintendente y obrero mayor de las obras de la catedral de México, por la cantidad de 570 pesos por concepto de salarios.
Libro 31, fs. 155-155v.

1700/10/31

México, cd. Escritura de poder. Francisco de la Rosa y Arce, alcalde de crimen de la Real Audiencia, viudo y albacea de los bienes de su esposa Mariana de Rojas, afirma que debido a la voluntad de José Álvarez de Ibarra, quien fuera marido de su esposa, otorga poder para que de acuerdo con el testamento del marido de su esposa, se distribuya cierta cantidad a dos capellanías, mismas que se encargaban de realizar misas en el altar de los Cinco Señores de la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y en el altar del Santo Cristo de Burgos, colocado en el oratorio de la Congregación de la Purísima.
Libro 31, fs. 165-171v.

1700/11/9

México, cd. Recibo. Nicolás Carrillo, vecino de Tacuba, otorga recibo por la cantidad de 128 pesos al doctor Manuel Escalante, obispo electo de Durango, superintendente y obrero mayor de la catedral de México, por 16 carretadas de piedra de cantería y una repisa de piedra de chiluca.
Libro 31, fs. 175-175v.

1700/11/10

México, cd. Escritura de poder. El doctor Manuel de Escalante, obispo electo de Durango, superintendente y obrero mayor de la catedral de México, otorga poder a Jacinto de Madariaga, su mayordomo especial, para que en su nombre realice todas las diligencias referentes a su cargo, en tanto liberen a Manuel de Escalante de su cargo en la fábrica de la catedral.
Libro 31, fs. 177v-178.

1700/11/10

México, cd. Escritura de poder. Documento igual al anterior pero más desarrollado. Libro 31, fs. 178-179v.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1700/11/25

México, cd. Recibo. Nicolás de Carrillo, vecino de Tacuba, otorga recibo por la cantidad de 127 pesos al doctor Manuel Escalante, por 15 carretadas de piedra y dos repisas de chiluca.

Libro 31, foja 182v.

1700/12/1

México, cd. Escritura de arrendamiento. Manuel Escalante, como administrador de la fábrica de la catedral, arrienda nuevamente a Nicolás Carrillo, la cantera de los Remedios, situada en Tacuba, para suministrar medios y piedra para la fábrica de la catedral. Entre otras cosas se describe la cantera, se fijan precios de la piedra, etc.

Libro 31, fs. 184v-187.

NO HAY EXPEDIENTES FECHADOS EN 1701, 1702, 1703 Y 1704

1705/07/30

México, cd. Escritura de compra-venta. El bachiller Antonio de Aguilar, presbítero, vende un esclavo a Margarita Pacheca, viuda de Sebastián de Morales, acuñador de la Casa de Moneda.

Libro 31, fs. 121-122.

1705/07/31

México, cd. Escritura de sesión. Sor Manuela Antonia de Santo Domingo, monja novicia del convento de la Concepción, solicita que los 2000 pesos que sus padres debían darle de su herencia, los metan a censo a una hacienda segura, para que con los réditos, ella pueda tener medios de subsistencia. A su muerte, dichos réditos al igual que su celda pasarían a los bienes del convento, a menos que una de sus hermanas eligiera profesar en dicho convento.

Libro 31, fs. 123-124.

1705/08/19

México, cd. Escritura de venta. Juan Bautista López, albacea de Domingo Beistegui, otorga recibo de venta por la cantidad de 36800 pesos por la venta de un obraje de hacer telas, localizado en Coyoacán. Entre otras cosas se hace una relación de los objetos de arte de la capilla.

Libro 31, fs. 132-140.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1705/10/7

México, cd. Escritura de donación. El capitán Gaspar de Villalpando, vecino de la ciudad de San Jose de Toluca y residente de la ciudad de México, dueño de trapiche de azucar de San Nicolás, en la jurisdicción de Temascaltepeque, dona dos esclavas negras a la señora Juana Paballe, viuda de Martín Calderón, antiguo propietario del trapiche. NO PASO.

Libro 31, fs. 167v-169.

1705/11/7

México, cd. Valuación. Valuación de un terreno localizado en la calle que viene del barrio de la Lagunilla para la parroquia de Santa Catarina Mártir. Dicha medición fue realizada por Manuel de Herrera, maestro del arte de arquitectura a petición del convento de la Concepción.

Libro 31, foja 189.

1705/11/19

México, cd. Escritura de finiquito. El bachiller Antonio de Aguilar, clérigo presbítero, administrador de los bienes del convento de la Concepción, otorga escritura de finiquito y cancelación de una deuda de 50 000 pesos al padre Francisco Ximenez, rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, quien con licencia de sus preladados, solicitó dicha cantidad para ponerla a censo redimible, sobre todos los bienes de dicho colegio, y por especial hipoteca sobre todas las haciendas de azucar y ganado pertenecientes al Colegio (ingenio de San Pedro y San Pablo en el pueblo de Temoaque, ingenio de Almolonga en Maninalco [sic] y la hacienda de Santa Lucia en Tecama. Libro 31, fs. 189-192v.

1706/02/11

México, cd. Escritura de contrato. Francisco Sánchez, maestro de dorador, se compromete con el capitán Joseph de Estrada, para la realización de un retablo dorado para Nuestra Señora de los Dolores, el cual se colocaría en el coro bajo de la iglesia del convento de Santa Isabel. La pintura del retablo también estaría a cargo de Francisco Sánchez y sería dedicada a los Siete Dolores de la Virgen. El retablo también incluiría esculturas de mano de otro maestro, mismas que ya estaban hechas al momento de la realización de este contrato. El documento es sumamente detallado en cuanto a la estructura del retablo, materiales, costo y fecha de entrega.

Libro 31, fs. 23v-26. [La foja 25 presenta letra distinta y la información no corresponde al documento reseñado].

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1706/02/23

México, cd. Escritura de finiquito. El capitán Juan de Villalpando, vecino de la ciudad de México y labrador en el pueblo de Tlalnepantla, jurisdicción de la villa de Tacuba, como legítimo albacea de los bienes de Francisca Rodríguez, otorga carta de pago y finiquito por los bienes heredados a Antonio de Villalpando, Theresa de Villalpando, Joseph de Villalpando, Ignacia de Villalpando y Lorenzo de Aranda, padre legítimo y administrador de los bienes de Mariana y María de la Paz Arana, menores de catorce años, hijas legítimas de Gertrudis de la Paz y Villalpando, difunta, todos ellos hijos y nietos de doña Francisca Rodríguez. Se mencionan propiedades y bienes heredados.

Libro 31, fs. 39-47.

Sin fecha [1706]

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por el capitán Juan de Villalpando, originario y vecino de la ciudad de México, antiguo rector y al momento de hacer este testamento, diputado de la Archicofradía de la Preciosa Sangre de Cristo, en cuya capilla, localizada en la iglesia de Santa Catarina Mártir, pide ser enterrado.

Libro 31, fs. 67-70.

1706/08/18

México, cd. Escritura de avalúo. Diego Rodríguez, alarife mayor de esta ciudad [de México] y Juan Antonio de la Cruz, maestros de arquitectura valúan una celda baja localizada en el convento de Santa Isabel.

Libro 31, foja 145.

1707/02/10

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por Phelipa Martínez, mulata libre. Se menciona como albacea de sus bienes a Juan Correa, maestro de pintor.

Libro 31, fs. 15-18.

1707/08/19

México, cd. Escritura de arrendamiento. Rodolfo Leonardo de Villacampa, maestro de pintor, renta una casa perteneciente al convento de la Merced.

Libro 31, fs. 103v-105.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1707/09/26

México, cd. Escritura de sesión. Catarina Crespo de Aldana, viuda de Joseph Florián de Espino, albacea de los bienes del bachiller Juan de Vargas Machuca, clérigo presbítero, otorga escritura de sesión de derechos a Juan de Dios Benítez, para tratar los asuntos relacionados con las deudas del bachiller.

Libro 31, fs. 127v-129v.

1707/11/29

México, cd. Escritura de compra-venta. Juan Antonio Millán de Poblete, albacea de los bienes del bachiller Pedro Benítez Millán, y sus herederos, venden una casa localizada en el barrio de Santa María la Redonda a Juan Baptista de Ansaldo y Peralta. Entre las personas que venden la propiedad, se cita a Juan Correa, maestro de pintor, albacea de una de las herederas (Phelipa Martínez). Asimismo, se cita a Juan Antonio de la Cruz, maestro de arquitectura como medidor, tazador y valuador de la propiedad. Se incluye testimonio del arquitecto en la foja 170-170v.

Libro 31, fs. 169v-175v.

1708/04/23

México, cd. Escritura de poder. El capitán Juan de Villalpando, vecino y labrador del pueblo de Tlalnepantla, jurisdicción de la Villa de Tacuba, otorga poder a su hijo Joseph de Villalpando, dueño de recua de esta ciudad y residente en la nueva ciudad de la Veracruz, para que demande y cobre a Francisco Alonso Franco y a Baltasar Rodríguez Franco, vecinos de la ciudad de Veracruz, la cantidad de 548 pesos que le debían.

Libro 32, fs. 63v-64v.

1708/05/7

México, cd. Recibo. Gregoria Pardo, doncella recogida en el convento de Santa Isabel, otorga recibo de pago a Juan Correa, maestro de pintor y albacea de los bienes de Phelipa Martínez, madre difunta de la doncella, por la cantidad de 200 pesos que le había prestado a dicho maestro.

Libro 32, fs. 67v-68.

1708/08/25

México, cd. Escritura de patronato. El capitán Domingo del Campo y su esposa María de Fierro, otorgan 500 pesos para reparar la iglesia del convento de la Merced e iniciar la construcción de su enfermería. Por su parte, dos frailes del convento otorgan el título de patronos vitalicios y se comprometen a enterrar a los patronos en la capilla mayor de la iglesia, rezarles, etc.

Libro 32, fs.102v-104v.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1708/08/26

México, cd. Valuación. Valuación de dos casas localizadas en la calle del convento de Santa Isabel. El avalúo fue realizado por Juan Antonio de la Cruz, maestro y veedor del arte de arquitectura.

Libro 32, fs. 110-111.

1708/09/1

México, cd. Escritura de arrendamiento. Arrendamiento de unas casas propiedad del convento de Santa Isabel. Dichas casas habían sido valuadas por el maestro de arquitectura Marco Antonio de la Cruz.

Libro 32, fs. 114-118.

1708/10/1

México, cd. Escritura de compra-venta. El capitán Marcos Pérez de Montalvo, compra tres casas al convento de la Merced, para poder ampliar la capilla de San José. Asimismo, se compromete a dar cierta cantidad de dinero para iniciar las obras.

Libro 32, fs. 129-135. [A la mitad del documento reseñado hay intercaladas varias hojas de un documento diferente].

1708/10/1

México, cd. Escritura de testamento. El bachiller Nicolás Enriquez de Xeres, clérigo presbítero, cura coadjutor, vicario, juez eclesiástico de la ciudad de los Reyes, puerto de Acapulco, comisario de la Santa Inquisición en dicha jurisdicción, otorga cierta cantidad de dinero para la reedificación de la iglesia parroquial de Acapulco.

Libro 32, fs. 135v-139v.

1709/03/19

México, cd. Escritura de poder. Ursula de Moya, hija natural de Francisco de Moya y Gregoria Pérez, difuntos, otorga poder para llevar a efecto las disposiciones testamentarias a su marido Juan Correa, maestro del arte de la pintura. En el documento se mencionan los hijos del pintor: Francisco Solano (fallecido), Miguel Correa (casado), Francisco Correa (casado con Lucia Gutiérrez y difunto) y cuyos hijos de este último son Manuela Correa Gutiérrez y Felipe Correa Gutiérrez, Phelipa Correa (casada con Cristóbal del Castillo y difunta), cuya hija es María Theresa del Castillo y Diego Correa (casado con Gertrudis Xaviera de San Joseph).

Libro 32, fs. 46-48.

NOTARIO ANTONIO DE ANAYA. NOTARÍA 9

1709/06/17

México, cd. Memoria de Joseph Díaz Velázquez, maestro de platero. Entre otras cosas, se menciona el compromiso que tenía dicho maestro para la realización de un frontal para el convento de Nuestra Señora de Balvanera. Afirma haber recibido 55 marcos de plata por parte de la madre Gerónima de San Miguel, sacristana de dicho convento. Por tanto, ordena que dicho frontal sea elaborado y se entregue al convento.

Libro 32, fs. 87-87v.

1709/08/8

México, cd. Escritura de patronato. Francisco Gameros y Elvira González, su mujer, otorgan 500 pesos para las obras del convento de la Merced. Por su parte, los frailes del convento se comprometen a otorgar a dichos bienhechores los privilegios propios del patronazgo (entierro en la iglesia, misas, etc.).

Libro 32, fs. 97-99.

1709/09/26

México, cd. Escritura de patronato. Fernando Díaz de Mocado, mercader y vecino de la ciudad de México, otorga 500 pesos para las obras del convento de la Merced. Por su parte, los frailes del convento se comprometen a otorgar a dichos bienhechores los privilegios propios del patronazgo (entierro en la iglesia, misas, etc.).

Libro 32, fs. 146-148.

1710/04/15

México, cd. Escritura de patronato. El bachiller Alonso de Guevara, clérigo presbítero, otorga 1000 pesos para las obras del convento de la Merced. Por su parte, los frailes del convento se comprometen a otorgar a dichos bienhechores los privilegios propios del patronazgo.

Libro 32, fs. 46v-50.[Las fojas 48 y 49 no existen]

1710/09/23

México, cd. Escritura de arrendamiento. Francisco de Villerías Roelas y María Clara de Mexia, otorgan en arrendamiento la hacienda de Caleras de Tlapanalora, en términos de la ciudad de Tescuco [sic] al señor Pedro de Estrada. Se hace un inventario de la capilla de la hacienda, etc.

Libro 32, fs. 99-104v.

NO HAY EXPEDIENTES FECHADOS EN 1711

1712/04/18

México, cd. Escritura de finiquito. Fray Joseph de Torres, vicario y el bachiller Phelipe Cardenas, clérigo presbítero y administrador de los bienes del convento de San Juan de la Penitencia, otorgan escritura de finiquito y cancelación de deuda de 3106 pesos y cuatro tomines de oro común, de un depósito y réditos correspondientes a Gaspar de Villalpando Senteno, vecino y labrador de la ciudad de San José de Toluca.

Libro 32, fs. 54v-56.

1712/05/11

México, cd. Escritura de compra-venta. Joseph de Villalpando, vecino de la ciudad de México, vende una casa localizada en la calle de la iglesia de Santa Catarina Mártir a Francisco de Vitoria, en la cantidad de 1400 pesos. Dicha casa la compró Joseph de Villalpando a las monjas del convento de San Sebastián de la orden del Carmen.

Libro 32, fs. 65v-73.

1712/05/21

México, cd. Recibo. El capitán Pedro Ximenes de los Cobos, correo mayor, regidor y alcalde de la ciudad de México, principal deudor y Pedro Carrasco, María y Bernardo Mariategui, sus fiadores, reciben de las monjas del convento de San Juan de la Penitencia, 3000 pesos para ponerlos a censo por dos años, con réditos del 5%. Se menciona al capitán Gaspar de Villalpando.

Libro 32, fs. 76v-80v.

NOTARIO JUAN AUNZIBAY ANAYA. NOTARIA 14

1696/01/18

México, cd. Escritura de obligación. Joseph de Vergara, maestro de platero, solicita el hábito para Maria Josepha de San Diego y Vergara, su hija legítima y de Juana Ponce de León, difunta, a fin de que ingrese al convento de San Lorenzo, por lo que se compromete a pagar 3000 pesos de dote.

Libro 93 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1696/03/14

México, cd. Escritura de obligación. Nicolás Tello de Guzmán, rector de la cofradía del Santo Cristo y Lavatorio, fundada en la iglesia de religiosas de Santa Clara, hace concierto con Joseph Conchillos y Francisco Sánchez, maestros de ensamblador y dorador, para la realización de un colateral. Bernabé de Pedroza funge como fiador. El documento hace una descripción parcial del retablo, el cual estaría dedicado a la Pasión de Cristo. Asimismo, se incluyen otros documentos anexos a este contrato. Entre los testigos para la realización de la obra, se menciona a Diego de los Santos.

Libro 93 [el volúmen no tiene las fojas numeradas, salvo algunas de ellas, aunque de manera confusa. Por ejemplo, en dos de las fojas concernientes a este documento aparece el número 13 en el margen superior izquierdo].

1696/09/26

México, cd. Escritura de obligación. El capitán Francisco de Peredo, se obliga a pagar a Leonor Navarro de Salcedo, viuda del capitán Juan de Dios de Medina Picazo, 4000 pesos de oro común que le adeuda.

Libro 93 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1697/07/24

México, cd. Escritura de obligación. Francisco Chacón, Juan Acebedo, Marcos de Herrera, Manuel de la Cruz, Joseph Ponges, Lucas de Córdoba, Agustín de Santa María y Francisco de Herrera, se comprometen a pagar 48 pesos a Joseph Carreño, dueño de herrería.

Libro 93 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1698/01/27

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por Petrona de la Cruz a sus albaceas. Se hacen memoria de sus bienes entre los que se encuentran unos lienzos que se encuentran en la capilla de los alabarderos de la iglesia de San Agustín, los cuales fueron prestados al mayordomo con la condición de que al morir la dicha señora, debería de ser enterrada en dicha capilla, con lo que los lienzos se quedarían para adorno de la

NOTARIO JUAN AUNZIBAY ANAYA. NOTARIA 14

misma. Los temas de los lienzos eran los siguientes: Virgen de Guadalupe, San José, los arcángeles, San Miguel y San Gabriel, así como una escultura de bulto de San Nicolás, etc.

Libro 93 [el volúmen no tiene las fojas numeradas, aunque en una concniente a este documento aparece el número 400 en el margen superior izquierdo].

NOTARIO JUAN DE CARTAJENA VALDIVIA. NOTARIA 113

1693/03/31

México, cd. Escritura de dote. Juan Manuel de Vargas Machuca otorga recibo de los bienes dotales de su esposa Theresa de Salcedo y Samano. Entre otras cosas: lienzos, esculturas, marfiles y otros objetos de artes aplicadas.

Libro 740, fs.13v-17.

1693/04/30

México, cd. Escritura de dote. Francisco de Torres Lorenzana, maestro de platero, otorga recibo de los bienes dotales de su esposa Antonia Gertrudis de Velasco. Entre otras cosas: lienzos.

Libro 740, fs. 17-20v.

1693/03/16

México, cd. Recibo. Francisco de Torres Lorenzana, maestro de platero, otorga recibo de 300 pesos al convento de la Merced, a fin de dotar a una doncella huérfana. Entre los testigos está Manuel de Vargas Machuca, veedor.

Libro 740, fs. 20v-22.

1693/05/19

México, cd. Poder general. Juan Francisco de Romanillos otorga poder general para administrar cobranzas y litigios a favor de Juan Manuel de la Cabreriza y Fuente, a Pedro de la Cabreriza y Fuentes, presbiteros, residentes en la villa de Atienza, España, con motivo de la muerte del padre del otorgante. Entre los testigos, Juan Manuel de Vargas Machuca.

Libro 740, foja 22.

NOTARIO JUAN DE CARTAJENA VALDIVIA. NOTARIA 113

1693/05/23

México, cd. Escritura de dote. Pedro Berde de Posadas otorga recibo de los bienes dotales de su esposa María de Rosa y Huerta. Entre otras cosas: lienzos, joyas y objetos de artes aplicadas.

Libro 740, fs. 24-27.

1693/07/24

México, cd. Escritura de dote. Juan González de Tirado otorga recibo de los bienes dotales de su esposa María de Salazar. Entre otras cosas: lienzos, esculturas, muebles y objetos de artes aplicadas.

Libro 740, fs. 38v-42.

1694/01/17

México, cd. Escritura de aprendizaje. José de la Bega entra como aprendiz de cantero y albañil con el maestro Josep de Loaysa por espacio de cuatro años.

Libro 740, fs. 1v-2v.

1694/03/4

México, cd. Escritura de dote. Juan Carlos Godoy, platero, otorga recibo de los bienes dotales de su esposa Catherina Rosa de Soria y Velasco. Entre otras cosas: un gran número de lienzos y objetos de artes aplicadas.

Libro 740, fs. 6v-8v.

1694/03/29

México, cd. Recibo. Juan Carlos Godoy, maestro de platero otorga recibo de 300 pesos al convento de la Merced a fin de dotar a una doncella.

Libro 740, fs. 13-14v.

1695/07/29

México, cd. Recibo. Francisco Xavier, maestro de platero otorga recibo de 140 pesos a Alonso Ramírez de Vargas, albacea y fideicomisario de Pedro Ramírez de Ena, maestro de platero, por la compra de todas las herramientas y “[...]aderentes [sic] tocantes a dicho ministerio de la platería”. Dicha compra se hizo con base en el inventario de los bienes del difunto, realizado ante el escribano Nicolás Varela.

Libro 740, foja 24.

NOTARIO JUAN DE CARTAJENA VALDIVIA. NOTARIA 113

1695/01/15

México, cd. Escritura de venta de una casa localizada en la villa de Tacuba, perteneciente al Santo Tribunal de la Inquisición. El avalúo fue realizado por Juan Montero. Entre otros testigos se encuentra Juan Manuel de Bedolla Vargas Machuca.

Libro 740, fs. 2-6.

1695/02/18

México, cd. Escritura de poder. Francisco Xavier de Velasco, presbítero, otorga poder general para litigios a favor de Juan Alejo Verdugo. Entre los testigos está Juan Manuel de Bedolla Vargas Machuca.

Libro 740, fs. 9-10v.

1696/11/14

México, cd. Escritura de poder. Phelix Sánchez de Castro, residente en esta ciudad [de México] y vecino de Coautla de las Amilpas, otorga poder general a Nicolás de la Rosa, procurador. Entre los testigos se encuentra Manuel de Vargas Machuca.

Libro 740, foja 56 r y v.

1696/11/15

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por Ana de Murcia, viuda de Pedro Bustos. Entre los testigos está Manuel de Vargas Machuca.

Libro 740, fs. 56v-58v.

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1690/01/17

México, cd. Escritura de testamento. Juan Alonso Álvarez, maestro del oficio de carpintero ebanista, vecino de la ciudad de México y originario de Galicia, otorga testamento a sus albaceas. Se menciona que estuvo casado con Josepha de Artiaga, hija de Diego de Saucedo y Maria de Artiaga.

Libro 752, fs. 1-4.

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1690/05/16

México, cd. Escritura de donación. El bachiller Don Antonio de Lorsa, clérigo presbítero, domiciliario y capellán del convento de la Concepción, hace donación a Gertrudis de Garnica, huérfana de 13 años, la cantidad de 2300 pesos de oro común, como dote para que ingrese al convento de la Concepción. Entre otras cosas se menciona que dicha huérfana fue criada en la casa de Pedro de Casanbua, maestro del arte de pintor.

Libro 752, fs. 31v-32v.

1690/05/16

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por el bachiller Antonio de Lorsa, clérigo presbítero y capellán del convento de la Concepción, a sus albaceas.

Libro 752, fs. 33v-35v.

1690/05/21

México, cd. Escritura de codicilo. El bachiller don Antonio de Lorsa, clérigo presbítero, capellán del convento de la Concepción, afirma tener, entre otras cosas, cuatro platillos de plata, seis cucharas y unas tijeras de despabilar, una tembladera y dos pebeteros, todo de plata quintada. Asimismo, desea que con dichos objetos, su albacea haga dos blandoncillos para que sirvan en la iglesia de dicho convento y sean colocados en el altar mayor o en el de la Expiración del Santo Cristo.

Libro 752, fs. 36-37v.

1690/07/11

México, cd. Escritura de arrendamiento. Felix Vela del Castillo, renta una casa localizada en la jurisdicción de Coahuatlán, a Diego Grosso, médico y vecino de la ciudad de México. Se hace una descripción detallada de la construcción.

Libro 752, fs. 57v-59v.

1690/08/22

México, cd. Escritura de testamento. Otorgada por el doctor Pedro de Osorio y Peralta, presbítero domiciliario, jubilado de medicina de la Universidad de México y protomédico del Real Tribunal de la Nueva España, a sus albaceas. Se hace memoria de sus bienes entre los que se menciona una pintura de la Virgen de Guadalupe, con marco de madera y cantoneras de plata, misma que deberá de ser entregada a las monjas de Santa Catarina de Siena para que la coloquen en su iglesia.

Libro 752, fs. 63-68v.

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1690/09/3

México, cd. Escritura de arrendamiento. El licenciado Antonio Tessati del Castillo, abogado de la Real audiencia y vecino de la ciudad de México, en nombre de Carlos de Sámano Salamanca, renta una casa localizada en la calle del convento de la Encarnación, al capitán Juan de Urrutia.

Libro 752, fs. 72-72v

1690/12/26

México, cd. Escritura de dote. Xtobal del Castillo, de color pardo libre, dueño de recua y vecino de la ciudad de México, otorga recibo de los bienes dotales de su esposa Felipa de Correa, hija del maestro Juan Correa. Entre otras cosas se mencionan objetos de arte, pinturas y esculturas.

Libro 752, fs. 92v-95v.

1690/12/26

México, cd. Escritura de poder. Xptobal del Castillo, de color pardo, libre, dueño de recua y vecino de la ciudad de México y natural de la ciudad de Santiago de Guatemala, otorga recibo de poder para testar y disponer de los bienes a su esposa Phelipa Correa y a su padre Juan Correa, maestro de pintor. Dicha escritura se realizó debido a que el otorgante tenía que salir de viaje por un tiempo prolongado a la ciudad de San Luis Potosí.

Libro 752, fs. 96-97v.

1690/12/26

México, cd. Escritura de poder. Xptobal del Castillo otorga poderes para cobrar deudas y administrar sus bienes. De igual manera se dan instrucciones para pagar deudas y facultades para comprar esclavos y otros bienes en nombre del otorgante, poniendo especial énfasis en la compra-venta de ganado mular y caballar para lo cual se incluyen las marcas de hierro al margen del documento.

Libro 752, fs. 98-99v.

1691/04/7

México, cd. Escritura de dote. Andrés de Roa, maestro del oficio de ensamblador, otorga 300 pesos como dote para casar a una huérfana. Dicha donación se hace con los fondos de la obra pía de casar huérfanas.

Libro 752, fs. 41 - 41v.

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1691/06/2

México, cd. Escritura de contrato. Manuel de Velasco, maestro de arte de arquitectura y ensamblaje, se concertó con el licenciado Joseph de Olmedo, presbítero, sacristán mayor de la iglesia parroquial del Real de Minas de Pachuca y mayordomo depositario de las limosnas de la hermandad fundada por la Archicofradía de la Santa Veracruz de dicho Real de Minas, para hacer un colateral. Se describe la obra, costo y tiempo de entrega.

Libro 752, fs. 63v-65.

1692/01/23

México, cd. Escritura de contrato. Francisco Rodríguez de Santiago, maestro de escultura y ensamblaje y Diego de Velasco, maestro de dorador, se comprometen con Ygnacio Diez de la Barrera, Juan Vallejo de Hermosillo, curas propietarios de la iglesia parroquial de la Santa Veracruz de la ciudad de México y con Pedro de Millán Poblete, sacristán mayor de dicha iglesia, para realizar un retablo para el altar mayor de la citada iglesia parroquial. El documento hace una descripción pormenorizada del retablo. Entre los testigos firma Antonio de Roa.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1692/03/3

México, cd. Escritura de contrato. Luis Alfonso de Castro, tratante de maderas, se compromete con Diego del Castillo, maestro de carpintería y arquitectura, a venderle la madera que necesite dicho maestro para el envigado de unas casas pertenecientes al convento de San Lorenzo, que a la fecha está construyendo el dicho maestro Diego del Castillo.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1692/09/16

México, cd. Escritura de compra-venta. El bachiller Xptoval Martínez de Zepeda, clérigo presbítero, mayordomo y administrador de los bienes del convento del Dulcísimo Nombre de María y San Bernardo de esta ciudad, vende a Joseph de Barreto un sitio para construir una celda para su hija, próxima a profesar en dicho convento. La celda sería construída por Juan de Zepeda, maestro del arte de arquitectura. En documentos anexos, se incluyen el auto en donde el arzobispo Francisco Aguiar y Seixas autoriza la venta del sitio. En hoja suelta también se anexa el permiso para que el arquitecto pueda entrar al convento.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1692/12/8

México, cd. Escritura de testamento. Otorgado por Margarita de Céspedes y Alarcón a sus albaceas. Se hace relación de sus bienes y entre otras cosas se menciona que “[...] mando que unas pulseras de perlas gruesas que tengo y que están en quinientos pesos, se den a Nuestra Señora de la Maravilla del convento de religiosas de Regina Seli [sic] de esta ciudad [...]”.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1693/01/23

México, cd. Escritura de compra-venta. El bachiller Xptoal Martínez de Zepeda, presbítero, mayordomo y administrador de los bienes del convento de San Bernardo, otorga escritura de venta al bachiller Gabriel Roxo y Soria un sitio para construir una celda. El sitio fue valuado por el maestro Juan de Zepeda.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1693/01/27

México, cd. Escritura de contrato. Diego Rodríguez, maestro de arquitectura y vecino de esta ciudad, se compromete con Gabriel Roxo y Soria, comisario del Santo Oficio, para construir una celda en el convento de San Bernardo para las hijas del contratante. Se incluye una descripción de los trabajos a realizarse.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1693/03/9

México, cd. Escritura de compra-venta. El licenciado Juan de Sepeda, presbítero domiciliario, vende dos haciendas de su propiedad al capitán Agustín Muñoz de Sandoval. Las haciendas se denominan Santa Inés en la jurisdicción de Qualtepeque [sic] y la hacienda de Santa Catharina, en términos del mismo pueblo.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

1693/03/14

México, cd. Escritura de compra-venta. Isabel Picasso, viuda de Juan Vargas de Medina, vende un esclavo mulato a Sebastián de Morales, acuñador de la Real Casa de Moneda.

Libro 753 [el volúmen no tiene las fojas numeradas].

NOTARIO PEDRO DEL CASTILLO GRIMALDOS. NOTARIA 114

1693/08/14

México, cd. Escritura de contrato. Antonio de la Torre y Francisco Pelaes, maestros de fabricar órganos, se comprometen con Pedro de Uvarijo, encomendero, a fabricar un órgano para la iglesia de [ilegible]Atlatomulco [sic]. Se incluye una descripción detallada con las características que debía tener dicho órgano, se mencionan costos y las condiciones de pago.

Libro 753 [el volumen no tiene las fojas numeradas].

1693/10/26

México, cd. Escritura de dote. Hipólito de Vergara, vecino y natural de la ciudad de México, hijo legítimo de Joseph de Vergara y Manuela Mancera, otorga recibo de los bienes dotales de su futura esposa Josefa Visencio de Cabrera, huérfana, criada en la casa de Ynés de Cabrera. Se mencionan diversos objetos como relicarios, esculturas de madera y marfil, pinturas, etc.

Libro 753 [el volumen no tiene las fojas numeradas].

1694/02/16

México, cd. Escritura de compra-venta. Andrés González, vecino de la ciudad México, vende una casa localizada en el pueblo de Mexicaltzingo al capitán Domingo Montaña en 300 pesos de oro común. Se hace una descripción de la casa.

Libro 753 [el volumen no tiene las fojas numeradas].

1694/02/25

México, cd. Escritura de trueque. Juana de Burgos, doncella, dueña de una casa ubicada cerca de la iglesia de Santa María la Redonda, la cambia a Agustín de Ledo, por una nueva vivienda para habitación de ella. se hace descripción de como sería la nueva vivienda.

Libro 753 [el volumen no tiene las fojas numeradas].

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA FRANCISCANA DEL SANTO EVANGELIO DE MÉXICO

CAJA 12

Ciudad de México. Convento de San Francisco.

- Libro de recepción de novicios de los años 1762 a 1825.
 - Directorio del año 1787 para la administración de la sacristía del convento.
- Se hace mención de las obras pías, fiestas que se celebran, imágenes para las fiestas, las procesiones y ornamentos existentes.

CAJA 14

- Documentos relativos al siglo XX, como registro de misas de los años 1945 a 1954 y crónica periodística sobre la orden franciscana.

CAJA 75

Cholula. Diversas iglesias franciscanas.

- Diario de actividades de diferentes conventos de los años 1938 a 1947.
- Libro de gobierno del convento de San Gabriel del año 1946.
- Libro de actas y ordenaciones del convento de San Gabriel del año 1946.

CAJA 77

Cholula. Colegio Seráfico.

- Diversos libros de misas de los años 1942 a 1952.

CAJA 78

Cholula. Seminario Seráfico Antoniano.

- Libros de misas de los años 1952 a 1957.
- Libros de misas de los años 1954 a 1958.
- Libros de misas de los años 1962 a 1963 y 1969.

CAJA 79

Cholula. Colegio de San Antonio.

- Actas oficiales.
- Libro de alumnos del año 1942.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA FRANCISCANA DEL SANTO EVANGELIO DE MÉXICO

CAJA 82

Cholula. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.

- Libro de cuentas de la iglesia correspondiente a los años de 1670 a 1693.
- Libro de constituciones y cuentas de obras, misas, etc. del año 1718.
- Tres inventarios de la iglesia correspondientes a los años 1901, 1908 y 1916.
- Libro de limosnas y gastos del año 1913.

CAJA 86

Documentos relativos a la Sociedad Artística Josefina.

- Libro de matrículas y cuotas del año 1894.
- Registro de correspondencia del año 1934.

APÉNDICE III

En este apéndice se incluyen los recibos de obra, así como el dictamen de estado de conservación con fotocopias de dos obras pertenecientes a la Etapa III y una perteneciente a la Etapa IV, las cuales fueron exhibidas en la exposición "Cristóbal de Villalpando. Pintor barroco novohispano ca. 1649-1714", misma que fue presentada en el Palacio de Iturbide, en la Ciudad de México así como en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, España. El proceso para elaborar dichos dicramenes queda explicado en el apartado 3.6.1 de este informe.

Agradezco a la licenciada Cándida Fernández de Calderón, directora de Fomento Cultural Banamex, A.C. su autorización para reproducir en este apéndice dichos materiales.

EXPOSICION CRISTOBAL DE VILLALPANDO. PINTOR
BARROCO NOVOHISPANO

AUTOR CRISTOBAL DE VILLALPANDO FIRMADO SI

DIFICIO PALACIO DE ITURBIDE
MEXICO, D.F.

TITULO EL DULCE NOMBRE DE MARIA

SIGLO _____ TECNICA OLEO S/ TELA

LUGAR _____
FECHA 4 DE NOVIEMBRE DE 1997 AL 15 DE MARZO DE 1998

MEDIDAS S/M 183 x 291 cm C/M 237 x 247
ALTOLARGO/ANCHO CM ALTOLARGO/ANCHO CM

POLIZA NUM. _____ VALUO \$ _____
CIA. GRUPO NACIONAL PROVINCIAL, S.A.

PROPIETARIO(S) GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS Y/ O CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
DOMICILIO Y LAS ARTES Y/O MUSEO DE LA BASILICA DE GUADALUPE

TEL. PART. _____ OFIC. _____

SE RECOGERA EN _____ DIA _____ MES _____ HRS. _____

SE DEVOLVERA UNICAMENTE AL PROPIETARIO QUE LA FACILITO EN PRESTAMO, CONTRA EL RECIBO ORIGINAL DIA _____ MES _____ HRS. _____

ESTADO DE CONSERVACION DE LA OBRA

- 1. TELA RASGADA
- 2. MAL TENSADA
- 3. DESPRENDIMIENTO DE CAPA PICTORICA
- 4. ABULTAMIENTO
- 5. MARCAS
- 6. PERFORACIONES
- 7. MANCHAS *de posible agua.*
- 8. BARNIZ OPACO
- 9. CAPA QUEBRADIZA *de las orillas del bastidor.*
- 10. REENTELADO
- 11. BASTIDOR FLOJO
- 12. BASTIDOR ROTO
- 13. RAYONES
- 14. RETOCOS
- 15. INTERVENCIONES INTERIORES

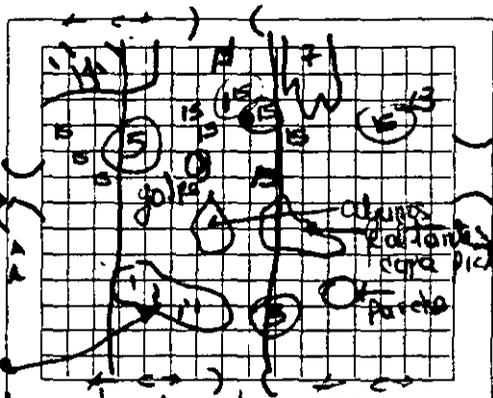
DEL MARCO

- A). DESPRENDIMIENTO
- B). APOLLADO
- C). MANCHADO
- D). ARMELLAS FLOJAS
- E). OTROS

PROTEGIDO CON Alatant

VIDRIO _____

ACRILICO _____



OBSERVACIONES *En la parte posterior de la obra se encuentran a tres los algunas intervenciones y puntos que a simple vista buvidos al anverso de la obra no se pueden apreciar a lo largo de toda la obra. Tiene rayones, desprendimientos de capa pictórica, y capa quebrada de anexa a la obra y el ceceo de la imagen.*

AUTORIZO A FOMENTO CULTURAL BANAMEX A:

- 1. EXHIBIR LA OBRA DE MI PROPIEDAD EN EL LUGAR Y FECHA MENCIONADOS EN LA PARTE SUPERIOR. SI NO
- 2. EN CASO DE SER NECESARIO, PODRAN DESENMARCAR LA OBRA PARA SER EXHIBIDA, EN EL ENTENDIDO DE QUE LA RECIBIRE EN SU ESTADO ORIGINAL. SI NO
- 3. ASEGURAR LA OBRA A TODO RIESGO POR UN VALOR DE \$ _____ PARA EFECTOS UNICAMENTE DE SEGURO. SI NO
- 4. TOMAS FOTOGRAFICAS PARA POSIBLES REPRODUCCIONES EN CARTEL, CATALOGO, ARTICULOS DESTINADOS A LA VENTA DURANTE Y DESPUES DE LA EXPOSICION. SI NO
- 5. PRODUCCION DE DOCUMENTALES PARA FINES DE DIFUSION DE LA EXPOSICION, ARTISTICOS Y CULTURALES, QUE APAREZCA MI NOMBRE EN LA CEDULA DE LA OBRA CUANDO SE EXHIBA ESTA. SI NO

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.
AV. FRANCISCO I. MADERO NUM. 17 (PALACIO DE ITURBIDE)
CENTRO
MEXICO, D.F. C.P. 06000

TELS. 225-02-36
FAX 225-00-88

FOLIO NUM. 5783

COPIA

Si Si

PRESTAMO DE OBRA

FIRMO DE TOTAL CONFORMIDAD CON LO DESCRITO EN ESTE DOCUMENTO, EN EL ENTENDIDO DE QUE TODOS LOS MOVIMIENTOS DE LA OBRA DE MI PROPIEDAD SERAN REALIZADOS POR PERSONAL DE MUSEOGRAFIA DE FOMENTO CULTURAL BANAMEX.

[Handwritten signature]

PROPIETARIO

FECHA: DIA 27 MES 10 AÑO 97

ME RESPONSABILIZO DE LA OBRA PROPORCIONADA EN PRESTAMO EN SU RECOLECCION, EXHIBICION Y DEVOLUCION

[Handwritten signature]

FOMENTO CULTURAL BANAMEX

DIRECTORA

LIC. CANDIDA FERNANDEZ DE CALDERON

DEVOLUCION DE OBRA

RECIBO LA OBRA DE MI PROPIEDAD, ENCONTRANDOSE EN EL MISMO ESTADO DETALLADO EN ESTE DOCUMENTO, SIN EXISTIR RECLAMACION ALGUNA DE MI PARTE.

[Handwritten signature]

PROPIETARIO

FECHA: DIA 20 MES 02 AÑO 98

[Handwritten marks: two 'X's on the left, and a vertical column of five 'X's on the right]

AGRADECE A USTED LA COLABORACION Y APOYO POR EL PRESTAMO TEMPORAL Y GRATUITO DE LA OBRA DE ARTE DE SU PROPIEDAD

Fomento Cultural Banamex, A.C.

Banamex

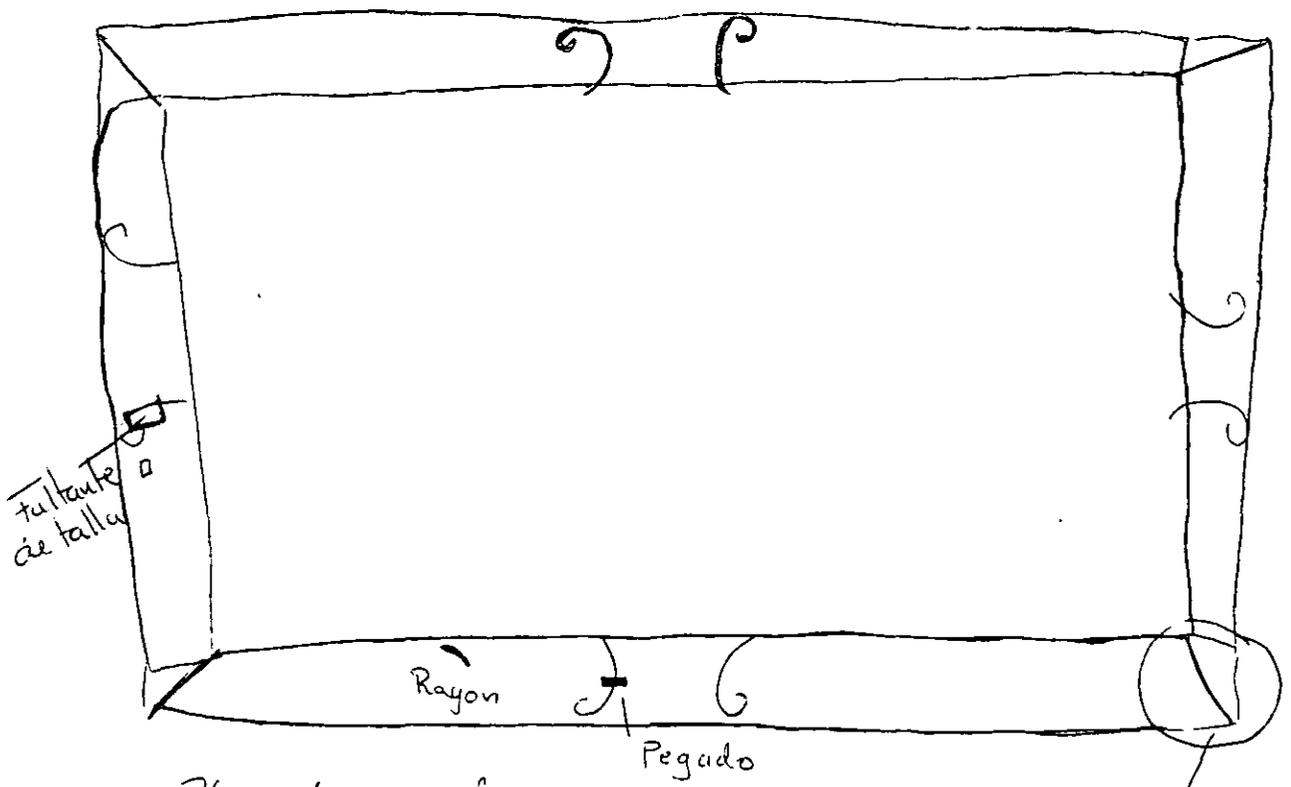


29/Abril/98:

Revisión del dictamen, no se encontró cambios algunos de los ya señalados.

Alfredo Pineda

MARCO:



- Abrasión general en todo el perímetro
- Aumentos en las 4 esquinas
- Ligera separación de las maderas en la 4^a esquina
- Múltiples pérdidas de base de preparación, dorado y retoques

1/07/98

EXPOSICIÓN CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID, ESPAÑA. MAYO-JUNIO 1996

CLAVE: SF-27

Etapas Tercera

Cristóbal de Villalpando
El dulce nombre de María
ca. 1690-1699. Oleo/tela
Sin marco: 190 x 295 x 4.5 cm. Con marco: 237.5 x 345.5 x 14.5 cm.
Col. Museo de la Basílica de Guadalupe. México, D.F.

EXPOSICION _____

AUTOR **CRISTOBAL DE VILLALPANDO** FIRMADO _____

TITULO **LA VIRGEN NIÑA OFRECIDA A LA TRINIDAD**

OFICIO **PALACIO DE ITURBIDE**

SIGLO _____ TECNICA **OLEO S/TABLA**

LUGAR **MEXICO, D.F.**

MEDIDAS S/M **180 x 89 cm** C/M _____

FECHA _____

ALTO/LARGO/ANCHO CM _____ ALTO/LARGO/ANCHO CM _____

POLIZA NUM. _____ AVALUO \$ _____

CIA. **GRUPO NACIONAL PROVINCIAL, S.A.**

PROPIETARIO (S) **GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS Y/O CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES Y/O TEMPLO DE SAN FELIPE NERI, LA PROFESA, DISTRITO FEDERAL**

TEL. PART. _____ OFIC. _____

SE RECOGERA EN _____ DIA _____ MES _____ HRS. _____

SE DEVOLVERA UNICAMENTE AL PROPIETARIO QUE LA FACILITO EN PRESTAMO, CONTRA EL RECIBO ORIGINAL DIA _____ MES _____ HRS. _____

ESTADO DE CONSERVACION DE LA OBRA

DEL MARCO

- 1. TELA RASGADA
- 2. MAL TENSADA
- 3. DESPRENDIMIENTO DE CAPA PICTORICA
- 4. ABULTAMIENTO
- 5. MARCAS
- 6. PERFORACIONES
- 7. MANCHAS
- 8. BARNIZ OPACO
- 9. CAPA QUEBRADIZA
- 10. REENTELADO
- 11. BASTIDOR FLOJO
- 12. BASTIDOR ROTO
- 13. RAYONES
- 14. RETOQUES

- A). DESPRENDIMIENTO
- B). APOLLILLADO
- C). MANCHADO
- D). ARMELLAS FLOJAS

OTROS *en el marco*

PROTEGIDO CON

VIDRIO _____

ACRILICO _____

OBSERVACIONES

10. Fisura.

11. Fisura.

12. Fisura.

13. Fisura.

14. Fisura.

15. Fisura.

16. Fisura.

17. Fisura.

18. Fisura.

19. Fisura.

20. Fisura.

21. Fisura.

22. Fisura.

23. Fisura.

24. Fisura.

25. Fisura.

26. Fisura.

27. Fisura.

28. Fisura.

29. Fisura.

30. Fisura.

31. Fisura.

32. Fisura.

33. Fisura.

34. Fisura.

35. Fisura.

36. Fisura.

37. Fisura.

38. Fisura.

39. Fisura.

40. Fisura.

41. Fisura.

42. Fisura.

43. Fisura.

44. Fisura.

45. Fisura.

46. Fisura.

47. Fisura.

48. Fisura.

49. Fisura.

50. Fisura.

51. Fisura.

52. Fisura.

53. Fisura.

54. Fisura.

55. Fisura.

56. Fisura.

57. Fisura.

58. Fisura.

59. Fisura.

60. Fisura.

61. Fisura.

62. Fisura.

63. Fisura.

64. Fisura.

65. Fisura.

66. Fisura.

67. Fisura.

68. Fisura.

69. Fisura.

70. Fisura.

71. Fisura.

72. Fisura.

73. Fisura.

74. Fisura.

75. Fisura.

76. Fisura.

77. Fisura.

78. Fisura.

79. Fisura.

80. Fisura.

81. Fisura.

82. Fisura.

83. Fisura.

84. Fisura.

85. Fisura.

86. Fisura.

87. Fisura.

88. Fisura.

89. Fisura.

90. Fisura.

91. Fisura.

92. Fisura.

93. Fisura.

94. Fisura.

95. Fisura.

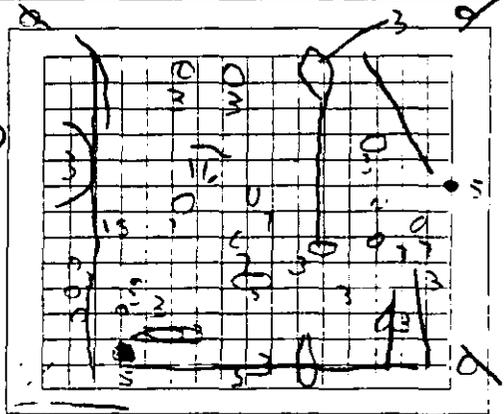
96. Fisura.

97. Fisura.

98. Fisura.

99. Fisura.

100. Fisura.



AUTORIZO A FOMENTO CULTURAL BANAMEX A

- 1. EXHIBIR LA OBRA DE MI PROPIEDAD EN EL LUGAR Y FECHA MENCIONADOS EN LA PARTE SUPERIOR. SI NO _____
- 2. EN CASO DE SER NECESARIO, PODRAN DESENMARCAR LA OBRA PARA SER EXHIBIDA, EN EL ENTENDIDO DE QUE LA RECIBIRE EN SU ESTADO ORIGINAL. SI NO _____
- 3. ASEGURAR LA OBRA A TODO RIESGO POR UN VALOR DE \$ _____ PARA EFECTOS UNICAMENTE DE SEGURO. SI NO _____
- 4. TOMAS FOTOGRAFICAS PARA POSIBLES REPRODUCCIONES EN CARTEL, CATALOGO, ARTICULOS DESTINADOS A LA VENTA DURANTE Y DESPUES DE LA EXPOSICION. SI NO _____
- 5. PRODUCCION DE DOCUMENTALES PARA FINES DE DIFUSION DE LA EXPOSICION, ARTISTICOS Y CULTURALES. SI NO _____
- 6. QUE APAREZCA MI NOMBRE EN LA CEDULA DE LA OBRA CUANDO SE EXHIBA ESTA. SI NO _____

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.
 AV. FRANCISCO I. MADERO NUM. 17 (PALACIO DE ITURBIDE)
 CENTRO
 MEXICO, D.F. C.P. 06000

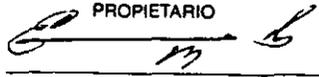
TELS. 225-02-36
 FAX 225-00-68

FOLIO NUM. **5675**

COPIA

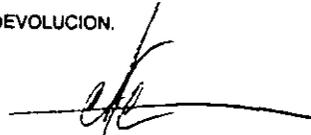
PRESTAMO DE OBRA

FIRMO DE TOTAL CONFORMIDAD CON LO DESCRITO EN ESTE DOCUMENTO. EN EL ENTENDIDO DE QUE TODOS LOS MOVIMIENTOS DE LA OBRA DE MI PROPIEDAD SERAN REALIZADOS POR PERSONAL DE MUSEOGRAFIA DE FOMENTO CULTURAL BANAMEX.

PROPIETARIO


FECHA: DIA 8 MES 7 AÑO 97

ME RESPONSABILIZO DE LA OBRA PROPORCIONADA EN PRESTAMO EN SU RECOLECCION, EXHIBICION Y DEVOLUCION.



FOMENTO CULTURAL BANAMEX
DIRECTORA
LIC. CANDIDA FERNANDEZ DE CALDERON

DEVOLUCION DE OBRA

RECIBO LA OBRA DE MI PROPIEDAD. ENCONTRANDOSE EN EL MISMO ESTADO DETALLADO EN ESTE DOCUMENTO. SIN EXISTIR RECLAMACION ALGUNA DE MI PARTE.

PROPIETARIO

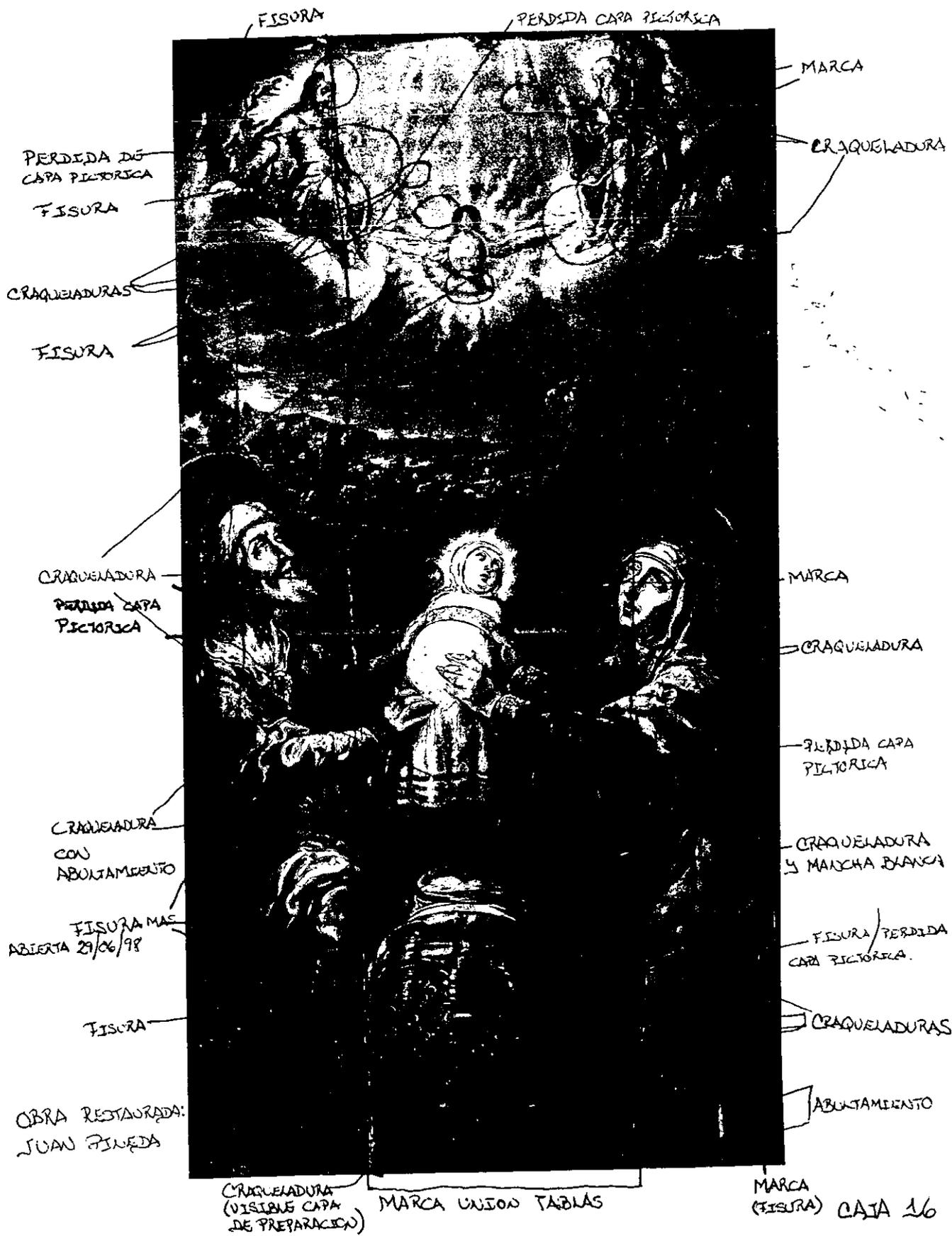
FECHA: DIA _____ MES _____ AÑO _____

AGRADECE A USTED LA COLABORACION Y APOYO POR EL PRESTAMO TEMPORAL Y GRATUITO DE LA OBRA DE ARTE DE SU PROPIEDAD

Fomento Cultural Banamex, A.C.

Banamex





FISURA

PERDIDA CAPA PICTORICA

MARCA

PERDIDA DE
CAPA PICTORICA

CRAQUELADURA

FISURA

CRAQUELADURAS

FISURA

CRAQUELADURA

MARCA

PERDIDA CAPA
PICTORICA

CRAQUELADURA

CRAQUELADURA
CON
ABULTAMIENTO

PERDIDA CAPA
PICTORICA

FISURA MAS
ABIERTA 29/06/98

CRAQUELADURA
Y MANCHA BLANCA

FISURA

FISURA / PERDIDA
CAPA PICTORICA

OBRA RESTAURADA:
JUAN PINEDA

CRAQUELADURAS

ABULTAMIENTO

CRAQUELADURA
(VISIBLE CAPA
DE PREPARACION)

MARCA UNION TABLAS

MARCA
(FISURA) CAJA 16

MARCO. FOMENTO CULTURAL BANAMEX A.C.

En buen estado

29/06/98

P. Remond



EXPOSICIÓN CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO . MADRID, ESPAÑA . MAYO-JUNIO 1998

CLAVE: SF-25

Etapas Tercera

Cristóbal de Villalpando

La Virgen niña ofrecida a la Trinidad

ca. 1690-1699. Oleo/madera

Sin marco: 183.5 x 98.5 x 3.5 cm. Con marco: 187 x 102.5 x 4 cm.

Col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Templo de San Felipe Neri. La
Profesa. México, D.F.

EXPOSICION CRISTOBAL DE VILLALPANDO .PINTOR AUTOR CRISTOBAL DE VILLALPANDO FIRMADO _____
BARROCO NOVOHISPANO TITULO SAN MIGUEL

OFICIO PALACIO DE ITURBIDE SIGLO _____ TECNICA OLEO S/TELA

LUGAR MEXICO, D.F. MEDIDAS S/M 210 x 144 cm CM _____

FECHA 4 DE NOVIEMBRE DE 1997 AL 15 DE MARZO DE 1998 ALTO/LARGO/ANCHO CM _____ ALTO/LARGO/ANCHO CM _____

POLIZA NUM. _____ AVALUO \$ _____

CIA GRUPO NACIONAL PROVINCIAL, S.A.

PROPIETARIO (S) GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS Y/O CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES Y/O PARROQUIA DE SAN PEDRO, CHOLULA, PUEBLA.

TEL. PART. _____ OFIC. _____

SE RECOGERA EN _____ DIA _____ MES _____ HRS. _____

SE DEVOLVERA UNICAMENTE AL PROPIETARIO QUE LA FACILITO EN PRESTAMO, CONTRA EL RECIBO ORIGINAL DIA _____ MES _____ HRS. _____

ESTADO DE CONSERVACION DE LA OBRA

- 1. TELA RASGADA
- 2. MAL TENSADA
- 3. DESPRENDIMIENTO DE CAPA PICTORICA
- 4. ABULTAMIENTO
- 5. MARCAS
- 6. PERFORACIONES
- 7. MANCHAS
- 8. BARNIZ OPACO
- 9. CAPA QUEBRADIZA
- 10. REENTELADO
- 11. BASTIDOR FLOJO
- 12. BASTIDOR ROTO
- 13. RAYONES
- 14. RETOQUES

15- RESTAURACION

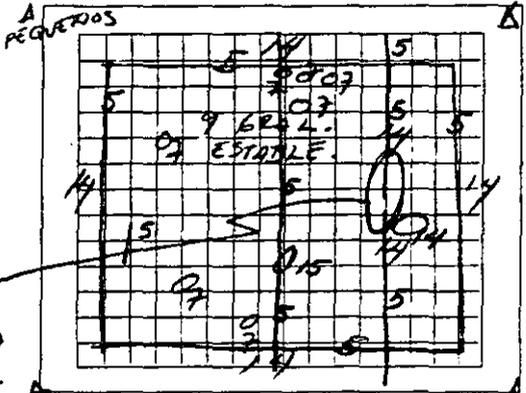
DEL MARCO

- A). DESPRENDIMIENTO ✓
- B). APOLLADO
- C). MANCHADO
- D). ARMELLAS FLOJAS
- E). OTROS

PROTEGIDO CON _____

VIDRIO _____

ACRILICO _____



OBSERVACIONES LA OBRA SE ENCUENTRA REENTELADA EN BUEN ESTADO,
SALVO LAS ANOTACIONES QUE SE INDICAN EN LA PARTE
SUPERIOR, SE REALIZO LEVANAMIENTO / COPIA FOTOSTATICA Y EILUACION
EN VIDEO

AUTORIZO A FOMENTO CULTURAL BANAMEX A

- 1. EXHIBIR LA OBRA DE MI PROPIEDAD EN EL LUGAR Y FECHA MENCIONADOS EN LA PARTE SUPERIOR. SI _____ NO _____
- 2. EN CASO DE SER NECESARIO, PODRAN DESENMARCAR LA OBRA PARA SER EXHIBIDA, EN EL ENTENDIDO DE QUE LA RECIBIRE EN SU ESTADO ORIGINAL. SI _____ NO _____
- 3. ASEGURAR LA OBRA A TODO RIESGO POR UN VALOR DE \$ _____ PARA EFECTOS UNICAMENTE DE SEGURO. SI _____ NO _____
- 4. TOMAS FOTOGRAFICAS PARA POSIBLES REPRODUCCIONES EN CARTEL, CATALOGO, ARTICULOS DESTINADOS A LA VENTA DURANTE Y DESPUES DE LA EXPOSICION. SI _____ NO _____
- 5. PRODUCCION DE DOCUMENTALES PARA FINES DE DIFUSION DE LA EXPOSICION, ARTISTICOS Y CULTURALES QUE APAREZCA MI NOMBRE EN LA CEDULA DE LA OBRA CUANDO SE EXHIBA ESTA. SI _____ NO _____

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.
AV. FRANCISCO I. MADERO NUM. 17 (PALACIO DE ITURBIDE)
CENTRO
MEXICO, D.F. C.P. 06000

TELS. 225-02-36
FAX 225-00-68

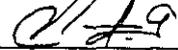
FOLIO NUM. **5791**

COPIA

PRESTAMO DE OBRA

FIRMO DE TOTAL CONFORMIDAD CON LO DESCRITO EN ESTE DOCUMENTO, EN EL ENTENDIDO DE QUE TODOS LOS MOVIMIENTOS DE LA OBRA DE MI PROPIEDAD SERAN REALIZADOS POR PERSONAL DE MUSEOGRAFIA DE FOMENTO CULTURAL BANAMEX.

PROPIETARIO



FECHA: DIA 7 MES XI AÑO 92

ME RESPONSABILIZO DE LA OBRA PROPORCIONADA EN PRESTAMO EN SU RECOLECCION, EXHIBICION Y DEVOLUCION.

FOMENTO CULTURAL BANAMEX

DIRECTORA

LIC. CANDIDA FERNANDEZ DE CALDERON

DEVOLUCION DE OBRA

RECIBO LA OBRA DE MI PROPIEDAD, ENCONTRANDOSE EN EL MISMO ESTADO DETALLADO EN ESTE DOCUMENTO, SIN EXISTIR RECLAMACION ALGUNA DE MI PARTE.

PROPIETARIO



FECHA: DIA 29 MES 07 AÑO 98

AGRADECE A USTED LA COLABORACION Y APOYO POR EL PRESTAMO TEMPORAL Y GRATUITO DE LA OBRA DE ARTE DE SU PROPIEDAD

Fomento Cultural Banamex, A.C.

Banamex



EN GENERAL: PERDIDA CAPA PICTORICA/
CRAQUELADURAS

MARKA/ABUTAMIENTO



RESANE

FISURA

RAYON

FISURA

RESANE/
ABUTAMIENTO

PERDIDA
CAPA
PICTORICA/
RAYON

RAYON

MARCA/
ABUTAMIENTO/
RESANE/
RETOQUE/
CRAQUELADO

RESANE/
FISURAS

RESANE/
ABUTAMIENTO

ABRACION
BARRIA

RAYONES

RESANE

RESANE

FISURA

MARCA

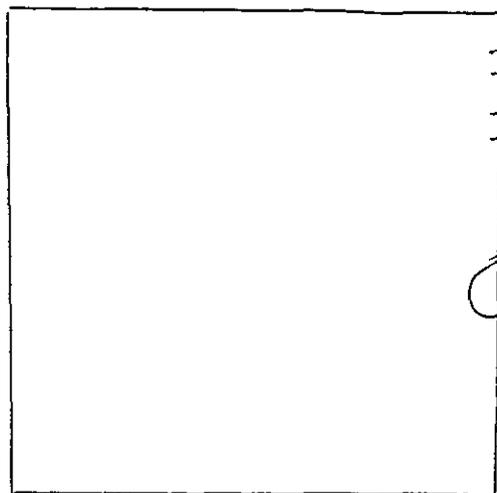
RETOQUE

RAYON

MARCA DE BASTIDOR/
RESANE/ABUTAMIENTO/
CRAQUELADURAS

MANCHAS BLANCAS
CRAQUELADURA CABA 1 JUN 29, 98

Marco:



FALTANTES DE MOLDURA
(ORIFICIOS DE
ATAQUE INSECTOS)

FALTANTE CAPA
DORADA
(LEVANTAMIENTO
GRANUADO QUE
PUEDE PROVOCAR
DESPRENDIMIENTO)

JUNIO 29, 1998

P. Research

EXPOSICIÓN CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID, ESPAÑA. MAYO-JUNIO 1998

CLAVE: SF-01

Etapas Cuarta

Cristóbal de Villalpando

San Miguel

ca. 1700 - 1714. Olio/tela

Sin marco: 210 x 144 x 6.5 cm. Con marco: 236 x 169 x 8.5 cm.

Col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Parroquia de San Pedro.

Cholula, Puebla