

El purgatorio como asunto pictórico

Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano



**Ensayo académico para optar al grado de Maestra en Historia del Arte
que presenta Mirta Asunción Insaurralde Caballero**

Dirección Dra. Nelly Sigaut

Comité asesor:

Mtro. Rogelio Ruiz Gomar

Dra. Paula Mues Orts

Maestría en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM

Diciembre de 2011



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.



gradecimientos

*No sea el pintor semejante a la mosca
sino a la abeja*

Palomino.

A la Dra. Nelly Sigaut por su orientación y apoyo permanente, y por compartir los textos, referencias, imágenes e ideas que me permitieron construir esta investigación.

Al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar por su ejemplo, tenacidad, sabiduría y generosidad.

A la Dra. Paula Mues Orts por sus siempre instigantes preguntas y comentarios.

Al *Proyecto de restauración del retablo de las ánimas* de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), por facilitarme el acceso a la pintura.

A la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente y especialmente al Lic. Álvaro Zárate Ramírez, por su apoyo para la realización del estudio radiográfico.

Al Ing. Estaban Sánchez, del Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA) de El Colegio de Michoacán, por su apoyo para el análisis con Microscopía Electrónica de Barrido.

Agradezco muy especialmente la infinita generosidad del padre José Luís Ocampo y en su persona a toda la comunidad de la Iglesia de Santa María de Ozumba, por haber convertido las largas horas de trabajo en la iglesia y en el Archivo Histórico Parroquial en momentos de entrañable convivencia.

Al historiador Guillermo Arce cuyas investigaciones constituyen la punta de lanza para el estudio y conservación del valioso acervo de esta iglesia.

A Maria Laura Flores Barba y Yunuen Maldonado, compañeras de viaje, por su aliento, perspicacia, paciencia y cariño, y a Javier Rangel, por ponerle música a mis pensamientos.

A mi familia, la de lejos y la de cerca.

Introducción	4
1. Pretexto y contexto.....	6
1.1 Ozumba a finales del siglo XVII y principios del XVIII	7
1.2 La devoción al Santísimo Sacramento y a las Benditas Ánimas del Purgatorio	8
1.3 Textos predicados y textos pintados	17
2. El autor o los autores	21
2.1 Noticias sobre los Arellano	21
2.2 La empresa Arellano: Una revisión de sus obras	23
3. <i>Alegoría de la preciosa sangre de Cristo</i> : Estudio iconográfico y compositivo ...	26
3.1 La preciosa Sangre de Cristo	26
3.2 El purgatorio	29
3.3 Un documento pintado y una posible fecha de creación	32
3.4 Los abogados del purgatorio	37
3.5 La gloria	42
4. Estudio formal y material	44
4.1 Los donantes ¿otra mano u otro momento creativo?	44
4.2 La complejidad tecnológica del formato monumental	49
4.3 El dibujo y el colorido	53
4.4 Los materiales y la forma de pintar	59
5. Ideas finales: El purgatorio como asunto pictórico	66
6. Fuentes consultadas	72
7. Anexo documental	79

*Animula vagula, blandula,
hospes comesque corporis,
¿quae nunc abibis?
in loca pallidula, rigida, nudula,
nec, ut soles, dabis iocos.¹*

Aelius Hadrianus

Introducción

La pintura novohispana es una fuente de estudio inagotable. En las últimas décadas las metodologías de estudio material han ido consolidando una vía de acceso al cúmulo de información contenida en los pigmentos, en las técnicas de factura, en los estratos subyacentes, revelando aspectos interesantes acerca del proceso creativo, de la procedencia de materiales, etc. Pero los logros han ido más allá, ya que la identificación de estos componentes ha dado indicios no solamente del flujo de materiales, sino también del tráfico de ideas.

Una investigación reciente realizada en un ciclo pictórico novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII, identificó mediante Fluorescencia de Rayos X (FRX) débiles señales de cobre en una capa azul cuyo componente principal era el hierro, por lo que se trataría usualmente de Azul de Prusia.² Al buscar las causas de la presencia de cobre en el Azul de Prusia, los investigadores localizaron una receta que utilizaba vitriolo de cobre en el proceso; este pigmento azul, similar al Azul de Prusia salvo por la forma de obtención, es el Azul de Amberes y aparece mencionado en la tratadística francesa.³ Ante la idea común de que solamente se conocían tratados españoles en la Nueva España, estos hallazgos plantean la posibilidad del conocimiento de fuentes francesas hacia finales del siglo XVIII.

También es conocido el caso de la traducción y apropiación del tratado italiano de pintura llamado *El arte maestra*, por parte de pintores novohispanos, ampliamente estudiado por la Dra. Paula Mues Orts.⁴ Estas investigaciones proponen reflexiones que no se agotan en la recopilación de evidencias materiales o documentales, sino que las utilizan para comprender el ambiente intelectual en el que se desarrollaba el arte del siglo XVIII novohispano.

¹ Alma, vagabunda y cariñosa, huésped y compañera del cuerpo ¿dónde vivirás? en lugares lívidos, severos y desnudos y jamás volverás a animarme como antes, en Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Debolsillo, 2001.

² Ana Laura Camacho Puebla y Francisco Mederos Henry, *Alcances de la técnica de Fluorescencia de Rayos X (FRX) aplicada al estudio de la distribución estratigráfica de pigmentos en la pintura de caballete novohispana. Caso de estudio: la pintura “San Fernando y San Luís entre papas, obispos y doctores seráficos” del templo de San Fernando de la Ciudad de México*. Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2011.

³ *Ibidem.*, p. 97.

⁴ Paula Mues Orts, *El arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Otra experiencia cercana al tema de esta investigación, es el trabajo de la Dra. Gabriela Siracusano y el grupo Tarea, de Argentina, cuyas investigaciones de corte interdisciplinario exploran el sentido simbólico que subyace en el uso de ciertos pigmentos en la pintura de postrimerías de la zona andina, analizando fuentes que podemos considerar extra artísticas, como por ejemplo manuales de botica, de metalurgia, etc, que ayudan a entender el complejo escenario cultural en el que se inserta la actividad artística.⁵

En conclusión, la premisa que sostiene este trabajo se relaciona con la posibilidad de utilizar los datos procedentes del estudio material interpretados a la luz de una investigación histórica, para lograr una comprensión profunda del objeto analizado, de los recursos plásticos puestos en juego por el artista para construir la imagen, de los impulsos teóricos que subyacen en sus decisiones plásticas y convierten una pieza común del repertorio devocional en una obra singular, cuyo sentido último cristaliza en un contexto social de recepción. Dentro de este análisis, la acumulación y uso de un capital visual por parte de los artífices novohispanos, en el sentido planteado por Nelly Sigaut,⁶ juega un papel fundamental: la materialidad es solamente el vehículo que permite la plasmación de imaginarios y saberes que preexisten a ella, y que proceden de un artífice cuyo aparato conceptual y repertorio visual es un legado de su momento histórico. En este sentido, y siguiendo la opinión de Sigaut, la obra que analizaremos, *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, ubicada en la Iglesia de Santa María de Ozumba, en el Estado de México, firmada por Arellano, invita a construir interesantes lecturas acerca de la utilización de un lenguaje plástico que ha sabido asimilar las lecciones europeas maduras y reelaboradas por los maestros locales, quienes a su vez diseminaron una serie de fórmulas que aportaron a la consolidación de un lenguaje visual que para principios del siglo XVIII ya era propiamente “mexicano”.

Arellano, que por algunos investigadores puede ser considerado un artista carente de originalidad, aprovecha bien este capital visual, y ofrece una composición idéntica en esencia a otras pinturas de ánimas del purgatorio, pero particular en su forma de jerarquizar elementos mediante sutiles variaciones plásticas, en su manera de entretejer varias narraciones en un mismo relato, y en la capacidad para reflejar en la pintura el complejo mecanismo social que vinculaba la vida terrenal con el más allá.

Todo esto, en suma, permite analizar al objeto artístico como un dispositivo de intermediación cultural perfectamente inserto en un contexto complejo: la sociedad novohispana de las primeras décadas del siglo XVIII.

5 Véase Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las practicas culturales andinas*, Siglos XVI – XVII. Argentina, FCE, 2008.

6 Nelly Sigaut, “Los pinceles andaluces en la nueva España”, en *Caminos del barroco. Entre Andalucía y América*, México, INBA-CONACULTA-Museo Nacional de San Carlos, 2011.

Capítulo 1:

Pretexto y contexto

Una pintura no surge de la nada. Incluso las obras más abstractas y concretas son fruto de su tiempo, de la introyección que un sujeto hace de los valores de su época y de su propia construcción acerca de la aceptación o rechazo de un repertorio de pautas parcial o totalmente impuestas. Para el caso de la pintura novohispana, asumimos que entre comitencia y recepción se abre el arco que da lugar a las decisiones propiamente artísticas, decisiones que estarán pautadas por las características del tema representado (pretexto) y por los intereses del contratante, además de las condiciones sociales y religiosas del contexto de producción. Comenzaremos tratando de comprender el esenario en el que se desarrolló el proceso de creación de la *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo*, firmada por Arellano, para pasar después a las ideas que sirvieron para definir el tema representado. El contenido iconográfico, formal y compositivo de la obra será abordado en los capítulos siguientes.

El pueblo de Ozumba, llamado antiguamente Santa María de Atzompan, era a finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII una sociedad mayoritariamente indígena, postridentina pero apenas contemporánea a las consecuencias emanadas del Concilio, escenario de la convivencia de una religiosidad criolla con otra de tipo popular e indígena, ambas con sus propias estrategias de ejercicio espiritual y social. La serie de conflictos entre españoles e indígenas suscitados en el marco de las prácticas devocionales que según Gruzinsky darán paso a una “Segunda aculturación” hacia el último tercio del siglo XVIII, constituyen para este momento en Santa María de Ozumba, sucesos pacíficos pero recurrentes.⁷

La devoción al Santísimo Sacramento y a las Benditas Ánimas del Purgatorio –temática que enmarca el discurso iconográfico de la pintura que estamos estudiando– se ejercen también

⁷ Serge Gruzinski, “La Segunda Aculturación: El estado ilustrado y la religiosidad indígena en la Nueva España (1775-1800)”, en *Estudios de Historia Novohispana* No.8, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1985, p.175-201. Hay que diferenciar, sin embargo esta “segunda aculturación” de lo que en Sudamérica se denominó “Segunda evangelización” (Véase Gabriela Siracusano [Ed.], *La paleta del espanto: Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, Argentina, UNSAM, 2010), proceso relacionado con la necesidad de extirpar idolatrías entre los naturales, que dio como resultado el auge de la pintura de Postrimerías en el siglo XVIII. La “segunda aculturación” en el sentido planteado por Gruzinski involucra una gran cantidad de variables económicas, políticas, etc., pero paralelamente podemos hablar también de un “segundo proceso evangelizador” en la Nueva España, algunas de sus manifestaciones pueden vislumbrarse en el Cuarto Concilio Provincial Mexicano, que no fue sancionado, donde se nota una orientación más liberal del clero. Consideramos que la segunda evangelización se relaciona con el inicio del proceso de secularización, o dicho de otra manera, con la expropiación de la misión evangelizadora a los regulares y el abandono gradual del modelo de asimilación de la fe católica impulsado por estos; con el recrudescimiento del control de la iglesia secular sobre las manifestaciones de la religiosidad popular; y con la puesta en práctica por parte de los fieles, de mecanismos de acción y legitimación social que incluyen el uso de la imagen artística como aparato de intermediación.

desde plataformas sociales concretas y están igualmente asociadas a las prácticas de los dos grupos protagónicos, españoles y naturales: a pesar de la superioridad social, jurídica y económica de los primeros, la superioridad numérica de los segundos ofrece un contrapunto importante.

1.1 Ozumba a finales del siglo XVII y principios del XVIII

La historiografía del pueblo de Ozumba en el tema que nos atañe es bastante breve e incluye las menciones de fray Agustín de Vetancurt en su *Teatro Mexicano*, donde aparecen las primeras noticias sobre la casa franciscana.⁸ Por su parte el artículo de Manuel Romero de Terreros, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, de 1956, se aboca principalmente al estudio de las pinturas murales.⁹

La tesis de licenciatura de Guillermo Arce titulada *El convento franciscano de Ozumba: un estudio histórico-artístico*, profundiza aspectos históricos y artísticos del ex convento franciscano basado en el estudio de fuentes primarias.¹⁰ Recientemente se publicó el libro *Narrando historias al pie de los volcanes*, coordinado por Xixián Hernández de Olarte, Moroni Spencer Hernández de Olarte y Almaquio Hernández Meneses, que aporta datos interesantes sobre la región y en uno de sus artículos da a conocer los Libros de Visitas pastorales al pueblo de Ozumba, realizadas entre los siglos XVII y XVIII.¹¹

Sabemos por Vetancurt que a finales del siglo XVII Santa María de Atzompan era una de las 14 vicarías de la Provincia franciscana del Santo Evangelio de México, que la iglesia estaba dedicada a Nuestra Señora, que vivían allí dos religiosos que administraban a 1230 personas con autoridad del Ministro de Tlalmanalco y que sólo 60 eran españoles y mestizos.¹² Esta descripción general se ha podido profundizar mediante la revisión de los libros de visitas pastorales de la Arquidiócesis de México que obran en el Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM) y en el Archivo General de la Nación (AGN), dados a conocer en el artículo publicado recientemente por Berenice Bravo Rubio y Marco Antonio Pérez Uribe,¹³

8 Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México*, Tratado Segundo, Capítulo III, México, Porrúa, 1971.

9 Manuel Romero de Terreros, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, en *Anales*, No. 24, México, IIE-UNAM, 1956.

10 José Guillermo Arce Valdez, *El Convento Franciscano de Ozumba: Un estudio Histórico-Artístico*, Tesis para obtener el Título de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, 2005.

11 Berenice Bravo Rubio y Marco Antonio Pérez Iturbe, “Bajo la mirada del prelado. Ozumba a través de los archivos episcopales del Arzobispado de México”, en Xixián Hernández de Olarte, Moroni Spencer Hernández de Olarte y Almaquio Hernández Meneses (Coords.), *Narrando historias al pie de los volcanes*. Primer Ciclo Internacional de Conferencias en la Región de los Volcanes, Estado de México, México, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación/Centro Cultural del Valle, 2011 p.181-192.

12 Agustín de Vetancurt, *op.cit.*, p.87.

13 Berenice Bravo Rubio y Marco Antonio Pérez Iturbe, *op. cit.* p.181-192.

además de otras fuentes primarias localizadas en el Archivo Histórico de la Parroquia de Ozumba (AHPO).

En la visita Pastoral de 1687, Santa María de Ozumba ya se consideraba Iglesia Parroquial.¹⁴ Sin embargo es importante aclarar que se trataba de una parroquia a cargo de los regulares franciscanos, ya que el proceso de secularización recién se concreta en 1768, como lo atestigua el documento de “Entrega, recepción e Inventario del Curato de San Luís Obispo de Tlalmanalco y sus agregados Atzompan y Temamatla” localizado en el AGN.¹⁵ El documento hace constar que el 10 de noviembre de 1768, Don Joseph de Urive con dos religiosos de asistencia, toma posesión de la iglesia parroquial del pueblo de Ozumba; la entrega es realizada por los franciscanos de la Provincia del Santo Evangelio de México. El documento también menciona que hasta esa fecha algunas iglesias de la zona todavía eran administradas por regulares de las órdenes de San Agustín, Santo Domingo y San Francisco.

1.2 Devoción al Santísimo Sacramento y a las Benditas Ánimas del Purgatorio

El 27 de febrero de 1625, los vecinos españoles de Santa María de Ozumba, jurisdicción de Chalco, con la autorización del Guardián del Convento de San Francisco, solicitan licencia al Arzobispo de México para fundar una Cofradía del Santísimo Sacramento, promover el culto divino y asistir a los enfermos mediante la administración del viático. Para el 8 de mayo del mismo año, las Constituciones, elaboradas por los vecinos españoles con la participación del guardián del Convento de San Francisco, ya están siendo aprobadas por la jerarquía eclesial.¹⁶ Vale la pena resaltar algunos aspectos que allí se mencionan. En primer lugar, aunque es una cofradía fundada por españoles, en el Ítem 7mo. se ordena que

“si alguno de los naturales de este pueblo, indios o indias quisieran ser aceptados por cofrades, dé cada uno dos pesos de limosna y que se guarde con ellos lo que se indica para los españoles”.

Algunos investigadores han señalado el carácter gregario y etnocentrista de las cofradías de españoles de la Nueva España, sin embargo en esta no se negaba el ingreso a los naturales siempre que tuvieran la posibilidad de cumplir con todas las obligaciones indicadas en las ordenanzas. En cuanto a las obligaciones espirituales las constituciones consagran, además del culto al Santísimo Sacramento, el culto a la Purísima Concepción de María, a la Cuerda del Seráfico Padre y a las Benditas Ánimas del Purgatorio.

¹⁴ Libro de Visita de Francisco Aguiar y Seijas, 1686-1687, Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Indiferente Virreinal, Bienes Nacionales, Caja 1460 (Clero Regular y Secular), Exp. 035, 315 f.

¹⁵ Entrega, recepción e Inventario del Curato de San Luís Obispo de Tlalmanalco y sus agregados Atzompan y Temamatla, 1768, AGN, Regio Patronato Indiano, Vol. 603 (Bienes Nacionales), Exp.2.

¹⁶ Archivo Histórico Parroquial de Ozumba, en adelante AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo cocido, sin portada.

Las Misas de Cuerda¹⁷ y la devoción a las Ánimas Benditas del Purgatorio también eran compartidas por los hermanos de la Tercera Orden, lo que pone en evidencia un profundo arraigo incluso fuera de las cofradías dedicadas a su culto.

La devoción al Santísimo Sacramento también rebasaba los límites de la cofradía de españoles. Apenas unos años después de su fundación, el Mayordomo de esta cofradía, en nombre de los demás oficiales y cofrades acude a la jerarquía eclesial para denunciar que en el Pueblo de Ozumba

“(…) hay otra [cofradía] que los naturales de el se sirven y tienen. Y porque en las fiestas que se hacen y particularmente en las procesiones de semana santa, los naturales a título de decir que son dueños de estas fiestas porque lo son de la iglesia, no nos permiten ni consienten que nosotros, siendo tales oficiales de la Sta. Cofradía saquemos en las procesiones las baras del palio donde va el Santísimo Sacramento. (...) Hay grandes dicensiones y para que se eviten pido y suplico mande a los cofrades indios y demás personas que no impidan el que llevemos las baras sino que en todas las ocasiones se partan llevando la mitad de ellas los oficiales de esta cofradía y la otra mitad los principales que fueren de la suya”.¹⁸

En 1632, en el pueblo de Chimalhuacán, Chalco, el Ilustrísimo Francisco Manso y Zuñiga, Arzobispo de México, en respuesta a la petición decreta que en las fiestas principales y particulares del pueblo se permita y concienta que los españoles lleven tres baras y los naturales otras tres, de suerte que se igualen y acompañen en dichas fiestas y lleven el palio con toda paz, quietud y hermandad. Y a los naturales que no acaten la resolución, se aplicará pena de diez pesos y el apercibimiento que más convenga como remedio a la inobediencia. La polémica continúa hasta que en un auto posterior los naturales del pueblo de Ozumba, alcalde y demás principales, responden a la notificación y declaran que tienen a bien acatar las disposiciones, consintiendo que la cofradía de españoles cargue las baras del palio y que la fiesta se desarrolle con bien y cristiandad.¹⁹

17 En los documentos del AHPO que hemos estado citando se menciona de forma recurrente “Misa de Cuerda” en lugar de “Cordón” franciscano. En las constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento se ordenaba que cada primer domingo del mes debía realizarse misa cantada al Santísimo y procesión de Cuerda. En los Anexos incluimos un recibo de la Tercera Orden correspondiente al pago de Misas de Cuerda (Libro de inventarios y cuentas de la tercera Orden. Año de 1662 hasta el año de 1732, AHPO, Caja 52, Asociaciones Píadasas, 1662-1732).

18 AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo cocido, sin portada. Se trata de una serie de copias notariales hechas en el siglo XVIII (de acuerdo a la firma del notario apostólico), que incluyen las Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Peticiones, Autos y Elecciones. Otra cuestión interesante hallada en el auto de 1632 que estamos mencionando, aunque concerniente a otro asunto, es la aprobación para que los oficiales de la cofradía del Santísimo Sacramento puedan ser reelectos, esto debido a que los españoles (que son los que pueden ocupar estos puestos) son muy escasos en número.
19 *Ibidem*.

En la visita pastoral realizada en 1687 por el Arzobispo de México, Don Francisco Aguiar y Seijas, aparecen mencionadas solamente tres cofradías en el Pueblo de Ozumba: la del Santísimo Sacramento fundada por españoles, la de Nuestra Señora de la Concepción y Ánimas del Purgatorio fundada por naturales, y la cofradía de Jesús Nazareno que estaba agregada a la de Doctrina Cristiana.²⁰ En esta visita Aguiar y Seijas manda a la Cofradía del Santísimo Sacramento que bajo ningún pretexto hagan gastos superfluos en comidas, toros, chocolates y bebidas, y ordena que el gasto en ornamentos y flores no exceda los cinco pesos, con amenaza de excomunión para los inobedientes.²¹ Además concede indulgencia por una cuarentena a todos los cofrades, hombres y mujeres de cualquier calidad, que hayan cumplido con las obligaciones comunes como aportar limosnas, asistir a misas, festividades y demás actos, acompañar al Santísimo en las procesiones, visitar a los enfermos y ofrecerles consolación; esta indulgencia se otorgaría a los cofrades cada vez que realizaran alguno de los actos antes mencionados.

En la visita pastoral de 1716, realizada por el Arzobispo Don José Pérez de Lanciego y Eguilaz, la Cofradía de Ánimas del Purgatorio ya aparece agregada a la del Santísimo Sacramento, lo que sugiere que en adelante será una cofradía mixta, es decir, formada por españoles y naturales.²² Aparentemente la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción que estaba unida a la de Ánimas del Purgatorio desapareció, pero la devoción siguió vigente entre los naturales, lo que ocasionaría años más tarde un enfrentamiento con los cofrades del Santísimo Sacramento.²³

En 1720 el Secretario de esta Cofradía, Don Santiago Lascano, suplica al canónigo de la Catedral Metropolitana y al Arzobispo de México, el Ilustrísimo fray José Lanciego y Eguilaz, que los cofrades puedan gozar de las gracias e indulgencias que normalmente eran otorgadas a las cofradías del Santísimo Sacramento y de las que “por ignorancia” ellos aun no gozaban. El dictamen fue positivo; se declaró que la Cofradía del Santísimo Sacramento fundada en el pueblo de Santa María de Ozumba debía gozar de todas las gracias e indulgencias otorgadas en la Bula de Paulo V, cuyo texto y sumario era el mismo que el de la Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad fundada en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Se otorgó también la licencia correspondiente para que este sumario de indulgencias fuera impreso y distribuido entre los cofrades.²⁴

20 Libro de Visita de Francisco Aguiar y Seijas, 1686-1687, AGN, fojas 190-198. Llama la atención la existencia de una Cofradía de la Doctrina Cristiana en Ozumba, y habrá sido uno de las más tempranas en la región; hemos localizado sólo una cofradía más de la Doctrina Cristiana, fundada en 1679 en la Iglesia de San Felipe Neri, de México. AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, Vol.944, Exp. 2.

21 Esta observación será reiterada en las visitas de 1716 y 1787.

22 Libro de Visita de José Pérez de Lanciego y Eguilaz, 1716, Archivo Histórico del Arzobispado de México, en adelante AHAM, Cl.20, L2, fojas 313-324.

23 Véase página 12.

24 AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo cocido, sin portada.



Fig.1. *Bula del Papa Paulo V, donde se conceden gracias e indulgencias a todos los fieles cristianos que veneren y reverencien al Santísimo Sacramento, dada en Roma el 14 de septiembre de 1614, traducida en romance y publicada en Madrid en 1617.*

La Bula y Sumario de indulgencias emitida en Roma el 14 de septiembre de 1614 e impresa en Madrid en 1617 fue localizada en la Biblioteca Digital de la Universidad Complutense de Madrid, España (Fig.1),²⁵ en ella se conceden innumerables gracias a quienes veneren al Santísimo Sacramento, señalando que para hacerlas efectivas los fieles debían tener la Bula de Cruzada del año, gracias a este dato sabemos que los cofrades de Ozumba debían tener la susodicha Bula para hacerse acreedores de las indulgencias solicitadas. Entre las gracias concedidas se encuentra el privilegio de sacar ánimas del purgatorio:

“Concedió su santidad por su nueva Bula a todos los fieles cristianos que confesados y comulgados dixeren Alabado sea el Santísimo Sacramento, por cada vez que lo dixeren Indulgencia Plenaria, y por las cinco veces primeras pueden sacar a cinco ánimas del purgatorio”.²⁶

A continuación se suscitan una serie de hechos interesantes. Entre 1721 y 1723 se desarrolla una controversia entre españoles y naturales acerca de la celebración del misterio de la Inmaculada Concepción de María. El Mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento pide la intervención de las autoridades para que se determine quién debe hacer la fiesta dedicada a la Inmaculada Concepción, ya que a pesar de que es una obligación que consta en sus constituciones, los naturales han estorbado su realización, causando cuantiosos daños. En 1723 se emite sentencia favorable para la cofradía y se manda notificar a los naturales el veredicto para que sea acatado y se terminen los conflictos. Pero meses después se registra una reunión en la propia iglesia de Ozumba, con la concurrencia del Rector, el Mayordomo y Diputados de la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio, y la presencia en Mesa Capitular de Don Miguel Moral de López, Presbítero Comisario del Santo Oficio de la Inquisición, para atender nuevamente el litigio relativo a la fiesta de la Inmaculada Concepción, que ya había sido dictaminado a favor de la cofradía. Y para asegurar que los naturales entiendan y acaten el contenido de la sentencia, se nombró a un intérprete encargado de notificarles y explicarles suficientemente el asunto en lengua mexicana. Finalmente los naturales y numerosos testigos firman el auto.²⁷

Entre los indios principales que asisten a la reunión “por ser los más ladinos en lengua vulgar castellana”, aparece Don Miguel de Galicia, personaje que nos interesa por su posible vínculo con un pintor local que lleva el mismo apellido, que en 1738 realiza una copia casi exacta del

25 Bula del Papa Paulo V, donde se conceden gracias e indulgencias a todos los fieles cristianos que veneren y reverencien al Santísimo Sacramento, Impresas con licencia en Madrid, en la imprenta Real, año 1617, consultado en la Biblioteca Digital Complutense el 10 de septiembre de 2011:

http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B24000243&idioma=0

26 Carlos Fernández González, “Un volumen de Bulas facticio conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Descripción y Catalogación”, Fondo Histórico de la Biblioteca Complutense, Madrid, España, consultado en la Biblioteca Digital Complutense, el 10 de septiembre de 2011:

<http://www.ucm.es/BUCEM/foa/peca/num8/Articulos/0804.htm>

27 AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo cocido, sin portada.

cuadro de Arellano (Fig.3) para una localidad vecina: el pueblo de Ayapango.²⁸ En su artículo de 1956, Manuel Romero de Terreros mencionó un óleo de la Virgen del Rosario realizado por un pintor local llamado Manuel Galicia en el año de 1725 a devoción de un miembro de su familia.²⁹ Esta pintura que actualmente se encuentra en la sacristía de la iglesia, tiene una inscripción donde se lee:

“Acabóse esta imagen a 18 de enero de 1725 años y se hizo a costa de limosnas de bienchores recogida por Don Miguel Francisco de Galiscia y a deovción de una niña devota”.

A esta altura la competencia entre españoles y naturales por el protagonismo en las actividades de la vida espiritual del pueblo estaba declarada. Todo esto está sucediendo en el periodo en el que suponemos que fue encargada la pintura del Altar de Ánimas de Ozumba, es decir, en los años que van de 1712 a 1732.³⁰

A los 20 días del mes de noviembre de 1728, el Mayordomo, Rector y Diputados de la cofradía del Santísimo Sacramento otorgan un Poder a Don Alonso de Berrio para solicitar en la ciudad de México una modificación a las constituciones, en virtud de que a esta cofradía está agregada la de Ánimas del Purgatorio en las que se acostumbra hacer una conmemoración anual por las ánimas de los fundadores y cofrades, y de que cuando aquella se fundó se olvidó pedir licencia para tal celebración. La solicitud fue autorizada por Fray Luís de Cifuentes, Vicario General de Catedral, el 5 de enero de 1729, al tenor siguiente:

“En la Ciudad de México a cinco días del mes de enero de mil setecientos veinte y nueve años, ante el Señor Dn. Luis Decifuentes, Provisor y Vicario General de esta ciudad y todo su arzobispado, se selló esta Petición que presentó Alonso de Berrio con lo dicho en ella y por su Merced vista, mandó que se traigan los autos para proceder su Señoría y habiéndolos visto que fueron las Constituciones de la Cofradía del SSmo. Sacramento sita y fundada en la Iglesia del Pueblo de Sta. María de Ozumba y el Poder dado por el Rector y Mayordomo y Diputados de ella al dicho Alonso de Berrio para el efecto contenido en la dicha elección---- Dijo que concedía y concedió licencia al dicho Rector y Mayordomo y Diputados de la dicha Cofradía del Smo. Sacramento y que al presente son y fueron de ella, para que desde el dicho día en adelante y por siempre jamás puedan hacer cada año la Misa Cantada y Aniversario que refieren la dicha Petición por las Almas de los fundadores y Cofrades de la dicha cofradía y Ánimas del Purgatorio que a ella parece estar agregada, y pagar los cinco

28 Agradezco al historiador Guillermo Arce la noticia de la existencia de esta pintura, dada a conocer en su artículo titulado “Dos pinturas de Ánimas del Purgatorio en la región de los volcanes: Ozumba y Ayapango”, en Xixián Hernández de Olarte et. al., *op.cit.* p.417-430.

29 Véase Manuel Romero de Terreros, *op.cit.*,p. 14.

30 Véase Capítulo 3, apartado 3.2.

pesos de limosna de la dicha Misa, de las limosnas que se recogieron para ella y para que en todo tiempo conste de lo susodicho mando se ponga un tanto del dicho Poder y esta Petición y Auto en el Libro ante su Merced. Escrito de las dichas Constituciones y así lo proveyó y firmó Dn. Luís Decifuentes. Ante mí Francisco de Bermesno, Notario Apostólico”.³¹

Esto significa que a partir del año de 1729 la celebración del día de ánimas se estaría realizando con toda solemnidad.

La pintura que estamos estudiando (Fig.2) tiene un sentido sacramental, el tema central es la alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo derramada a favor de la Benditas Ánimas del Purgatorio, por lo que podemos afirmar que en ella están representadas la Cofradía del Santísimo Sacramento fundada por españoles y la de Benditas Ánimas, fundada por naturales y agregada a la de españoles tiempo después.³² Sin embargo, considerando la amplitud de estas devociones en Ozumba, el contexto de recepción debió rebasar el ámbito exclusivo de la cofradía.

La obra en estudio pudo ser realizada entre 1712 y 1733.³³ La primera fecha corresponde a una de las predicaciones de la Bula de Difuntos concedida por el Papa Urbano VIII, que está sugerida en la inscripción de la Bula representada en la pintura; la última fecha corresponde a la muerte de Manuel de Arellano, el más joven pintor de la familia Arellano de quien tenemos noticias hasta la fecha.

Pero además de esos señalamientos cronológicos, consideramos que los conflictos que se suscitaron entre naturales y españoles del pueblo de Ozumba en torno a algunas celebraciones en ese periodo, generan un marco social oportuno para que se pinte una obra monumental con una carga narrativa tan portentosa, que tangencialmente funcionaría como discurso legitimador de la autoridad de los españoles sobre estas devociones; tomemos en cuenta que aunque las cofradías del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio ya estaban unidas, en la pintura de Arellano no aparece representado ningún natural. Según Alicia Bazarte las cofradías de españoles en la Nueva España expresaban un exclusivismo socio-étnico muy marcado, y aunque su función primordial era reforzar las creencias religiosas y realizar obras pías que en la práctica eran muy importantes en cuanto a la provisión asistencial, también eran utilizadas como medio de afirmación social.³⁴

31 AHPO, Caja 56, Vol.2, *op.cit.* s/f.

32 No hemos localizado la fecha exacta en que la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio fue agregada a la del Santísimo Sacramento, pero debió suceder entre 1678 y 1716, ya que en la Visita Pastoral de 1678 aparecen separadas y para la de 1716 ya aparecen unidas.

33 Véase Capítulo 3, apartado 3.2.

34 Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p.189-190.



Fig.2 *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Iglesia de Santa María de Ozumba, Estado de México. Óleo sobre tela, 3.70 x 5.55m (sin marco). Foto: José Luís Ruíz Peña, Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.



Fig. 3. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, Firmada por Galicia, 1738. Iglesia de Santiago, Ayapango, Estado de México. Foto Mirta Insaurralde.

En este mismo sentido, la socialización de devociones servía también a los naturales como instrumento de fortalecimiento, cohesión y autodefensa, y la pintura de Ayapango (Fig.3) que utilizó exactamente la misma narración e imagen que la de Ozumba pero ubicando algunos naturales en el purgatorio, representaría una réplica no sólo de la imagen sino del discurso legitimador.

1.3 Textos predicados y textos pintados

El tema representado es sacramental y su imagen se ha difundido en diferentes libros y estampas que pudieron haber circulado en la Nueva España muy tempranamente. Toda la vida litúrgica de la Iglesia gira en torno a la eucaristía que consiste en la actualización del sacrificio de Cristo en la cruz. El carácter sacrificial se manifiesta en las palabras de la consagración: “Este es mi cuerpo que será entregado por vosotros” y “Esta es mi sangre que será derramada por vosotros” (Lc 22,19-20). Al actualizarse el sacrificio, la sangre de Cristo es nuevamente derramada para el perdón de los pecados.

Lo eucarístico-sacrificial está en el centro de la representación que estamos estudiando, pero además se añade un aspecto táctil-sensorial muy incitador para espectador, al ilustrar la función sanadora de la sangre que cae sobre las llagas de las ánimas dolientes. La Eucaristía también representa el sacrificio de la Iglesia toda, ya que es el momento en el que todos los fieles, vivos o muertos, se unen a Cristo, por eso constituye el momento idóneo para pedir por el alma de los difuntos que todavía no están plenamente purificados.

Según la doctrina cristiana, Cristo está presente en las especies consagradas, el pan y el vino, desde el momento de la consagración y permanece en ellas mientras subsisten, por eso la Iglesia católica propició su culto aun fuera de la celebración de la misa, ofreciendo la hostia consagrada a la veneración. Sabemos que en la Nueva España este culto estuvo muy difundido, que las cofradías del Santísimo Sacramento fueron de las más importantes en los siglos del virreinato y que las de los pueblos estaban vinculadas a la Ilustrísima Archicofradía que funcionaba en la Catedral de México desde el siglo XVI.

En la pintura de Arellano el cuerpo de Cristo se representa con la forma humana en pleno sacrificio, pero también aparece en su forma simbólica, es decir como una hostia consagrada; esto puede notarse en dos partes: en el medallón que remata el marco dorado y en el cáliz que sostiene el ángel que muestra la Bula de Difuntos; debemos entender que, una vez que el ánima es liberada del purgatorio, el ángel simbólicamente le ofrece la comunión, afirmándole su pertenencia al cuerpo místico de Cristo que es la Iglesia.

Varios textos que circularon entre los siglos XVII y XVIII en la Nueva España parecen estar referidos en esta pintura. Hemos identificado el documento que aparece pintado como una Bula de Difuntos que en términos sencillos es una constancia de la compra de indulgencias a

favor de un difunto que presumiblemente se encuentra en el purgatorio. La Bula de Difuntos es una extensión de la Bula de la Santa Cruzada otorgada a los monarcas para ayudar a sufragar la guerra contra los infieles, esto será explicado con mayor profundidad en el Capítulo 2.

La Bula de Difuntos, mucho más difundida que la de Lacticinos y la de Composición,³⁵ contenía un texto impreso que variaba poco entre una y otra predicación, en el se describía la soledad que padecían las ánimas privadas de contemplar el rostro del creador y se solicitaba el auxilio por parte de los vivos:

“(…) quien ayuda a salir un ánima del purgatorio satisface su hambre que no puede saciarse sino con el alimento de aquel cordero inmaculado; refresca su fe en el agua viva cuyas corrientes llegan hasta el cielo, viste su desnudez con aquella cándida vestidura nupcial, pone fin a su destierro y peregrinación. (...) Viste a quien está enferma de amor, libra de aquella horrible cárcel a quien el fuego haciendo oficio de verdugo atormenta (...)”.³⁶

En la parte inferior, la Bula de Difuntos tenía un renglón vacío donde se incluía el nombre del comprador, y más abajo se anotaba el nombre del ánima que sería liberada, quien al estar en presencia del creador intercedería por la persona que compró la Bula a su favor.³⁷

Pero además circulaban otros textos como la *Real Cédula y Memorial de Almas* de 1683,³⁸ que hemos hallado impresa en el AGN en un documento de 1708 a manera de “Petición para que los fieles cristianos hagan celebrar misas para los fieles difuntos”.³⁹ La única variación entre ambos documentos consiste en que La Petición deja un espacio en blanco para que el fiel anote el día en el que mandará oficiar la misa y a diferencia de la Bula de Difuntos, los beneficios se aplican genéricamente a las ánimas y no a una en particular.

Si bien la existencia y tráfico de estos textos es evidente, debemos recordar que el pueblo de Ozumba era mayoritariamente indígena, por tanto el poder de penetración de la palabra

35 La Bula de lacticinos permitía la ingesta de leche y huevos en días de ayuno obligatorio para religiosos y militares mayores de 60 años, sin que sea causa de pecado por parte del propietario de la Bula. La de composición servía para “legalizar” o “componer” negocios mal habidos, y era la de mayor costo.

36 Bula de plenísima Indulgencia del Papa Urbano VIII, para la Segunda Predicación de la Décima Cuarta concesión, 1732, AGN, Indiferente virreinal, Caja 177, Exp. 007.

37 Muy grande fue la oposición de algunos sectores a la venta de indulgencias por parte de la iglesia católica, que a su vez intentó dar respuestas a sus ofensores; solo como ejemplo de esta controversia véase Dimas Serpi, *Tratado de Purgatorio contra Luthero y otros hereges segun el S.C. Trident: con singular doctrina de S.S.D.D. griegos, latin y hebreos*, En la imprenta de lyme Cendrat, 1604. Repositorio Universidad Complutense de Madrid, puesta en línea 18 de febrero de 2009, consultado noviembre de 2010, en: <http://books.google.com/>

38 Memorial escrito por el Obispo de Canarias en 1683, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Gobierno, Obispos, Juan Santiago de León Garabito, Caja 1, f.3, 1682-1692. Agradezco la noticia y transcripción de este documento a María Laura Flores Barba.

39 Petición para que los fieles cristianos hagan celebrar misas para los fieles difuntos, AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2157 (Clero Regular y Secular), Exp. 31, 1708. Véase Anexo Documental.

escrita sería menor que el de los sermones o predicaciones orales que contaban con el auxilio de las imágenes que creaban los artistas.

La mecánica de ganancia y compra de indulgencias, apoyada en la circulación de textos e imágenes, muestra la complejidad del aparato persuasivo estructurado en la sociedad novohispana alrededor del tema del purgatorio, aparato en el que la pintura jugaba un papel muy importante ya que ayudaba a hacer visible lo invisible, aportando las imágenes necesarias para que los sermones se impregnaran en el imaginario colectivo. De la eficacia de este sistema bi-media (texto/imagen) dependía la conclusión del ciclo que comenzaba con el ejercicio voluntario de sufragios –realizados de forma individual o colectiva en el contexto de las cofradías–, seguía con la ganancia y/o compra de indulgencias y terminaba cuando el ánimo era liberada del purgatorio, hecho que la pintura ilustra suficientemente.⁴⁰

El apoyo tridentino al uso de imágenes como instrumentos de adoctrinamiento, aunado a las condiciones sociales y religiosas de principios del siglo XVIII, generaron en la Nueva España el escenario idóneo para que la imagen triunfe como *muta predicatio*,⁴¹ convirtiendo al pintor en un “predicador mudo”, o siguiendo a Belting, en un poeta que gozaba además de una cierta licencia para interpretar las verdades de la religión.⁴²

La pintura de Arellano se inserta en un contexto que conoce bien el poderío de la imagen y que para aprovecharlo necesita una declaración visual contundente. En el caso que analizamos la imagen asume el rol de representación de una fe socializada y desde allí actúa como intermediadora entre los grupos que la detentan y la sociedad en su conjunto. La mediación estética representa, según Belting, un nuevo uso de la imagen que pone en contacto directo

40 Como anotación al margen, más allá del aspecto devocional se puede evaluar la eficacia del proceso en términos financieros, analizando la cantidad de ingresos procedentes de la compra de indulgencias que llegaron a convertirse en una de las rentas más seguras para la Corona; adicionalmente la contratación de misas por parte de los vivos o por indicaciones testamentarias, la venta de escapularios y mortajas en el caso de los carmelitas y franciscanos también daba importantes réditos. Para más información véase Gisela Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*. México, UNAM, 2005 y Gisela Von Wobeser (editora), *Muerte y vida en el más allá*, México, UNAM, 2009.

41 Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, IIE-UNAM, CONACULTA-INBA, Museo Nacional de Arte, BANAMEX, 2002, p.29. El término *muta predicatio* deriva de la carta que Gregorio I envió al obispo de Marsella argumentando a favor de la utilidad doctrinal de las imágenes, puesto que podían ser leídas por pobres e incultos, a diferencia de las Escrituras que sólo eran accesibles para los letrados. Pero la disputa iconoclasta no quedó resuelta y la controversia teológica en relación con las imágenes adquirió gran magnitud: en los extremos estaban los católicos y los calvinistas, los primeros favorecieron su uso y los últimos abogaban por su abolición; la postura de los luteranos era depurar en lugar de abolir. Lo que estaba en discusión, en el fondo, era la idea de que la fe se vinculaba con la palabra y no con la imagen, en lo que vemos una oposición platónico-aristotélica ya que la palabra, y derivado de ella, el texto, representan a “la idea” accesible a través del espíritu y del intelecto, mientras la imagen solo es un reflejo de la idea, accesible a través de los sentidos.

42 Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 2009, p.608.

al artista con su receptor, quien recibe el dominio de la imagen y la posibilidad de expresar a través de ella su comprensión metafórica del mundo; en este proceso un nuevo plano de significación se instala entre la obra y el entendimiento del espectador, desplazando la interpelación inmediata de la forma y el contenido para dar preeminencia al sentido mediato de un discurso que a primera vista no es evidente.⁴³

Esta es la función que cumple *La Alegoría de la preciosa sangre de Cristo* en Ozumba en las primeras décadas del siglo XVIII, y para cumplirla el pintor puso en juego sus mejores recursos.

⁴³ Hans Belting, *op.cit.* p.25.

Capítulo 2:

El autor o los autores

2.1 Noticias sobre los Arellano

Hay varios grupos de pintores que cabalgan entre siglos: los Correa, los Villalpando, los Miranda, los Rodríguez Juárez, los González y los Arellano. Son muchas las incógnitas que rodean al obrador de los Arellano y en este trabajo no alcanzaremos a agotar el asunto, solamente revisaremos algunos datos conocidos hasta la fecha.

Alfonso Pérez Sánchez menciona a Juan de Arellano (1614-1676), el famoso especialista en flores y floreros nacido en Santorcaz, España;⁴⁴ sin embargo no hay datos documentales que nos permitan vincularlo con los Arellano que trabajaron en la Nueva España.

Manuel Toussaint ubicó a 3 pintores con el apellido Arellano: Antonio, Manuel y José, aunque la mayoría de las pinturas aparecen firmadas solo con el apellido.⁴⁵ Era solo una conjetura para Toussaint pensar que Antonio era el padre y Manuel el hijo, sin embargo un documento hallado por el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar en el Archivo de Notarías confirmó esta hipótesis.⁴⁶ También se han localizado algunas obras firmadas por “El mudo Arellano”; a la fecha no sabemos si se trata de un apodo o si “el Mudo” es otro miembro más de esta dinastía.

Adicionalmente, en el Convento Franciscano de Zapopan, en Jalisco, existe un grupo de pinturas sobre la vida de la Virgen firmadas por Teódulo Arellano; se desconoce si este pintor está relacionado con los Arellano de la ciudad de México.

Las evidencias documentales conocidas hasta ahora no nos permiten afirmar si “los Arellano” son dos, tres o hasta cinco pintores, sin embargo trataremos de construir una interpretación con los datos que se han dado a conocer hasta la fecha.

Según Toussaint los datos documentales muestran a Antonio de Arellano activo entre 1693 y 1711;⁴⁷ su actividad fue intensa en el gremio de pintores donde fue Alcalde, Maestro y testigo en numerosas ocasiones, de forma muy cercana a Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.⁴⁸

44 Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2009, p.336 s.s.

45 Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p.145.

46 Mencionado por Rosa María Uribe, “Una aproximación al estudio de los pintores Arellano”, en Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (Edit.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, UNAM-IIE, 2004, p.225-238.

47 Manuel Toussaint, *op.cit.*, p.145.

48 Rosa María Uribe, *op.cit.* p 227-228.

Manuel de Arellano nació en 1663;⁴⁹ de acuerdo con la evidencia documental aportada por el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar fue hijo de Antonio y aparece activo entre 1692 y 1722, año en el que dicta su testamento; para 1733 Manuel ya está muerto.⁵⁰

Paula Mues Orts ofrece un documento relativo a una donación hecha por el Gremio de Pintores en 1704 para la Guerra de Sucesión.⁵¹ Entre los firmantes, identificados como “Doradores. Oficiales con tienda” aparece Antonio de Arellano, que aportó 2 pesos, Manuel de Arellano, que aportó un peso y Lorenzo “el que trabaja con Arellano”, que también aportó un peso, lo que demuestra que ambos, padre e hijo, fueron miembros del gremio al mismo tiempo.

Las obras firmadas con el apellido Arellano, de fecha conocida, van de 1691 (*San Luís Gonzaga*, Museo Franz Mayer) a 1721 (Conjunto Pasionario en Santa María Tepepan, Estado de México). Solo en tres de ellas coinciden firma y fecha, y las tres pertenecen a Manuel de Arellano: *Exvoto del Capitán don Pedro Antonio de Andrade Peralta*, dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos, en una cartela se consigna la fecha del milagro en el año de 1700, ubicado en el Museo de la Basílica de Guadalupe, de México; *Retrato de don Diego Francisco de Castañeda*, de 1708 y *Éxtasis de San Pedro Pascual*, de 1720, estas dos últimas mencionadas por Toussaint.⁵² Estos datos no comprueban que Antonio ya no estuviera activo como pintor en esas fechas, pero nos inclinamos a suponer que las obras más tardías conocidas hasta ahora, como el conjunto pasionario de Santa María Tepepan, podrían ser obras de Manuel de Arellano, el pintor más joven de la dinastía del que tenemos noticia hasta ahora, cuya producción se extendería más hacia el siglo XVIII, contemporáneamente a Nicolás Rodríguez Juárez, Diego de Cuentas y Antonio de Torres.

Y siguiendo con la hipótesis de que la pintura de Ozumba data de entre 1712 y 1733, pudo ser una de las últimas obras de Manuel de Arellano. Pero finalmente hay que admitir que todavía se necesita ampliar la investigación documental y cruzar los datos con un análisis exhaustivo de la producción pictórica para arribar a conclusiones más fiables sobre esta familia de pintores.

49 En 1691 Manuel de Arellano es nombrado como testigo en una investigación sobre pinturas deshonestas; declaró ser soltero, natural y vecino de la ciudad de México, ejercer el oficio de pintor y tener 28 años de edad, gracias a esto sabemos que nació en 1663. Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada. Historia de un proceso inquisitorial, 1692”, en Alberto Dallal (ed.), *La abolición del arte*. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 1998, p. 283.

50 Rosa María Uribe, *op.cit.* p 228-229.

51 Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008. Anexo 6: Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión, 1704, p. 393-396.

52 Manuel Toussaint, *op. cit.*, p.145.

2.2 La empresa Arellano: una revisión de sus obras

Entre las obras conocidas de los Arellano podemos encontrar al menos 3 géneros: el de la pintura de tema religioso, donde destacan asuntos pasionarios y especialmente calvarios como en Tepepan, Jilotepec y Ozumba, la Dormición de María como la del Museo Regional de Querétaro (Fig.5), el Museo de Antequera, España (Fig.6) y la Iglesia de Ozumba (Fig.7), y los Apostolados, como el de la Parroquia de San José, en Guadalajara, y el de la sacristía de la catedral de Toluca, además de temas individuales como *San Cristóbal* (Fig.10) de la Iglesia de Ozumba, el *Árbol Franciscano* ubicado en la Capilla de Aránzazu y *San Jerónimo* del Museo Regional de Guadalajara (Fig.4).

Pero también entre sus obras aparece de manera temprana la pintura de castas como *Diseño de India Chichimeca*⁵³ y los paisajes que narran sucesos urbanos como el *Traslado de la Imagen y la inauguración del santuario de la Virgen de Guadalupe*, de 1709, esto demuestra que el obrador de los Arellano se caracterizó por su versatilidad y por la capacidad de abordar géneros diversos, asunto por demás interesante que valdría la pena profundizar en futuras investigaciones. En este trabajo abordaremos solamente lo relativo a la pintura de tema religioso.



Fig.4. *San Jerónimo*, Óleo sobre lámina, Museo Regional de Guadalajara.
Foto: María Laura Flores Barba

⁵³ Véase Rafael Romero Asenjo, “Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano”, No. 72, México, *Anales*, IIE-UNAM, 1998, p.143-148.



Fig. 5. *Dormición de María*, Museo Regional de Querétaro. Firmada Arellano. Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.



Fig. 6. *Dormición de María*, Museo de Antequera, España. Firmada "El Mudo Arellano". Foto tomada de Consuelo Maquívar (Edit.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM-IIE, 2004.



Fig. 7. *Dormición de María*, Iglesia de Santa María de Ozumba. Parte inferior de *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Cortada y robada en años anteriores. Foto: José Luíz Ruíz Peña, Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.



Fig.8. *San Luís Rey de Francia.*
Foto: Mirta Insaurralde.



Fig.9. *Aparición del cadáver de San Francisco*
Foto: Mirta Insaurralde.



En Ozumba hay otras obras firmadas por Arellano. Dos de ellas se encuentran en el primer cuerpo del retablo de la capilla de la Tercera Orden: *San Luís Rey de Francia* (Fig.8) y la *Aparición del cadáver de San Francisco* (Fig.9). Aunque las obras no están fechadas, un medallón que forma parte del retablo muestra la siguiente leyenda: “A diez y siete de marzo de 1724 años se dedicó este colateral y capilla a costa de limosnas de la Tercera Orden y bienhechores”.

La tercera pintura se encuentra actualmente en el claustro alto y representa a *San Cristóbal* (Fig.10). El modelado de la anatomía está muy cuidado, al igual que el paisaje del fondo resuelto con colores discretos, la veladura del agua y el rostro del personaje principal.

Fig.10. *San Cristóbal.*
Foto: Mirta Insaurralde.

Capítulo 3:

Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo:

Estudio compositivo e iconográfico

3.1 La preciosa sangre de Cristo

Estamos frente a una obra monumental que en conjunto con su marco dorado mide más de 7m. de altura por 5m. de ancho. La obra representa a Cristo Crucificado en el acto de ofrecimiento de su preciosa sangre a favor de las benditas ánimas del purgatorio. La escena está rodeada por santos y ángeles y ha sido conocida como Pintura de Ánimas, pero el tema central es la Preciosa Sangre de Cristo derramada en el sacrificio de la cruz; se trata de una obra de tema eucarístico que vincula la celebración terrena del misterio de la misa con el acto perenne del sacrificio del cuerpo y la sangre de Cristo. La obra remarca también el sentido de Comunidad Cristiana a la que pertenecen, sin barreras temporales, todos los fieles cristianos.

Guillermo Arce ha dado una amplia descripción iconográfica de esta obra.⁵⁴ Sin omitir su trabajo, abordaremos la iconografía con un carácter interpretativo, relacionado con los recursos formales utilizados para la representación.

Igual que la mayoría de las pinturas de ánimas la composición de esta obra se estructura en tres registros. El centro de la composición está ocupado por Cristo crucificado, que atraviesa los tres registros, coronado por el Espíritu Santo y Dios Padre que conforman una Santísima Trinidad en Trono de Gracia,⁵⁵ estableciendo una direccionalidad vertical que adquiere un carácter igualmente estructurante que los registros horizontales. Tenemos entonces un espacio compositivo dividido en seis cuadrantes, y narraciones que discurren en sentido horizontal y vertical, lo que pone de manifiesto la complejidad que ya había sido expresada por Romero de Terreros en 1956.⁵⁶

La narración comienza en el centro donde Cristo aparece crucificado. Si bien esta apreciación suele ser más frecuente en la escultura, podemos notar aquí que se representa a un Cristo vivo (Fig.12), evidencia de ello es la sangre que derrama.⁵⁷ Podemos notar también que

⁵⁴ Guillermo Arce, *op. cit.* p 71-75.

⁵⁵ Estrictamente en el Trono de Gracia Dios padre sostiene entre sus brazos la cruz, ubicándose detrás de ella, a pesar de esto consideramos que la representación de Arellano es más cercana a un Trono de Gracia que a la representación clásica de la Trinidad. Para más información véase María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006, p.129.

⁵⁶ Véase Manuel Romero de Terreros, *op.cit.*, p.14.

⁵⁷ Una interesante reflexión acerca de la vida de las imágenes ofrece David Freedberg en *El poder de las*

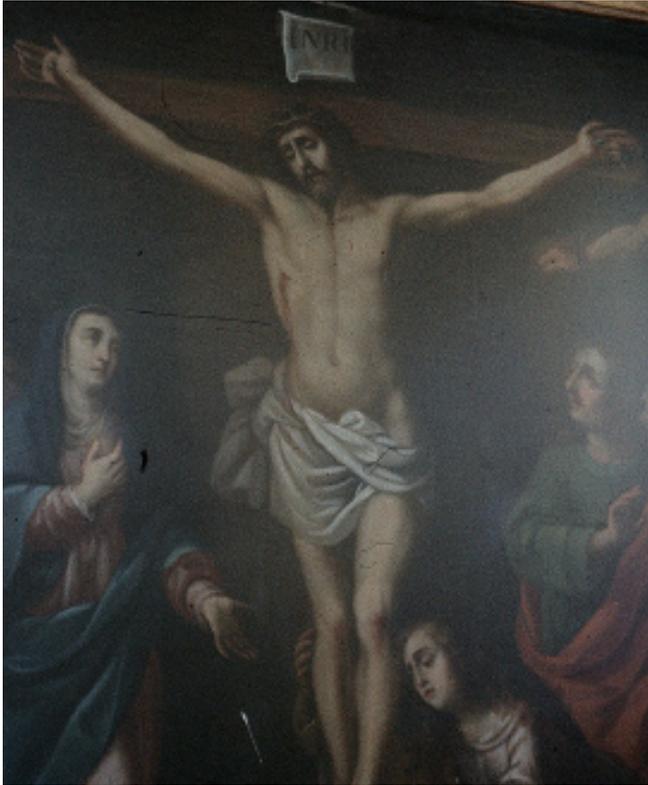


Fig.11. *Calvario*, Jilotepec. Detalle.
Foto: Pedro Ángeles Jiménez,
Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.

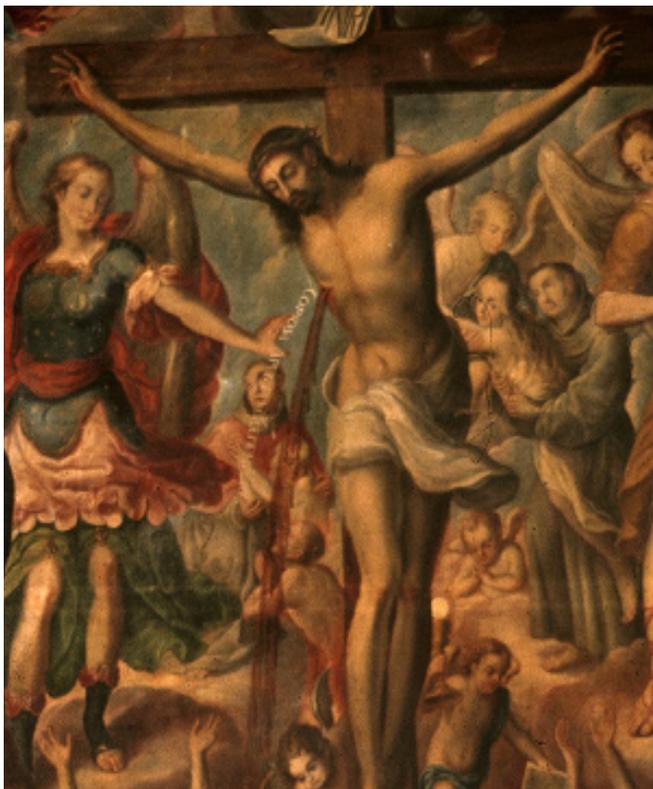


Fig.12. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, Ozumba, Detalle. Foto: José Luís Ruíz Peña, Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.

a diferencia de otros crucificados pintados por Arellano como el de Jilotepec (Fig.11),⁵⁸ este se inclina levemente hacia delante, en una especie de tosi3n que tiende a acercar el hombro izquierdo con la cadera derecha, haciendo m1s evidente el derramamiento de la sangre sobre las 1nimas del purgatorio. Esta sutil impresi3n de movimiento tiende a producir una respuesta gestual en el observador, ya que el agonizante se acerca a el, a diferencia de las obras en las que permanece inm3vil sin proponer interpelaci3n alguna al espectador.

El cendal flotante aviva la sensaci3n de movimiento. La iluminaci3n casi cenital levemente desplazada hacia la izquierda deposita 1reas de luz que no pretenden modelar de forma veros3mil las anatom3as sino aportar un cierto dramatismo al conjunto. El cuerpo de Cristo ocupa sin duda el primer plano, y se activa como figura –utilizando la terminolog3a Gestalt–, avanzando hacia el espectador. El dibujo es firme y pone el 1nfasis en el contorno, es un dibujo lineal en el sentido de W3lfliu;⁵⁹ el l3mite de las figuras no se resuelve como un pasaje o *sfumato* sino como una pantalla que separa la figura del fondo.

El palo vertical de la cruz literalmente se clava en el purgatorio, abriendo una especie de surco: en la superficie se ubican santos y 1ngeles, y en el intersticio el purgatorio. Esto nos recuerda el serm3n mencionado por Jaime Morera, pronunciado en la Catedral de M3xico el primero de diciembre de 1737 por el fraile mercedario Juan de Salazar, con la presencia del Virrey y Arzobispo Don Juan Antonio Vizarr3n y Eguiarreta, posteriormente impreso con el t3tulo *Llave maestra para abrir el cielo*.⁶⁰ El predicador se refiere a la Bula de Difuntos como una llave maestra:

“que abre con la cruz el purgatorio, para que salgan las almas que est1n en el detenidas, y tambi3n el cielo para que podamos entrar todos a la Gloria”.

El registro central ocupa la mayor porci3n de la pintura, de la herida del costado de Cristo crucificado brota un chorro de sangre que cae directamente sobre las llamas, con la inscripci3n:

im1genes, Madrid, C1tedra, 1992, p.323-358, el autor analiza la creencia de que objetos inertes puedan estar dotados de alma o de atributos espirituales, y los recursos que diversos artistas utilizan para intensificar ese sentimiento.

58 Es cierto que la forma de pintar es diferente en una y otra obra. Seg3n la opini3n del Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, las pinturas de Jilotepec son de mayor calidad que las del Museo de Antequera, aunque ambas est3n firmadas por “El Mudo Arellano”. Comunicaci3n oral, Seminario de Pintura de la Segunda mitad del siglo XVII, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosof3a y Letras, UNAM. La diferencia con la pintura de Ozumba radica principalmente en la forma de dar volumen a la figura de Cristo: en Jilotepec el modelado es m1s sutil, detallado y anatómicamente m1s correcto; tambi3n el cendal muestra un trabajo m1s minucioso en los pliegues, dando como resultado mayor cercan3a a un lenguaje naturalista, mientras que en Ozumba el 1nfasis no est1 en la proporci3n ni en la correcci3n anatómica, aspectos a los que se renuncia para lograr un efecto dinámico de conjunto.

59 Heinrich W3lfliu, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p.47 ss.

60 “La llave maestra para abrir el cielo”, por Fr. Juan de Salazar, 1737, citado por Jaime Morera, *Pinturas Coloniales de 1nimas del Purgatorio*, M3xico, UNAM-IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001, p. 108.

COPIOSA APVD EUM REDEMPTIO.⁶¹ Esta escena ilustra literalmente parte del texto de la Real Cédula y Memorial de Almas escrita por el Obispo de Canarias en 1683, y localizada en un impreso de 1708 en el AGN.⁶²

“pero sobre todo aquello qe esperamos de vra piedad es qe en este dia hagais selebrar todas aquellas missas q os permitiere vra posibilidad porque toda nra esperanza pa salir del Purgatorio esta apoyada a la sangre de nro. Redentor q en la missa esta sangre preciosa se derrama sobre nras. pa sanarnos todas las llagas q nos han ocasionado las culpas y pa apagar todas las llamas q nos rodean este dia festivo para nosotras tengais en el corazón (piadosos bien hechos nros) y para que no olvideis os entregamos este memorial con una mano temblante por el temor que tenemos de que lo haveis de desechar y quedaran desvanecidas nras Esperanzas q havemos enderesado a vra xptiana cortecía.”⁶³

En el reverso de este impreso que perteneció a un cofrade poblano de las Benditas Ánimas del Purgatorio, aparece una oración escrita de su puño y letra, presentamos aquí el documento como testimonio de la vinculación de los textos escritos que circulaban en la época y que se relacionaban con la socialización de la vida espiritual de las personas, así como con las representaciones pictóricas. Imagen y palabra constituían engranes de la misma maquinaria: el texto proveía las imágenes que posteriormente los artistas, pagados por cofradías o por los fieles, plasmaban en los lienzos, y éstas a su vez se impregnaban en el imaginario colectivo, desencadenando un ciclo de acciones que incluían la realización voluntaria de sacrificios y la compra de indulgencias.

3.2 El purgatorio

El registro inferior no es propiamente una franja horizontal sino más bien un triángulo cuyo vértice superior se ubica en el vientre del crucificado. De acuerdo a la convención las ánimas aparecen envueltas por las llamas que sólo permiten observar los torsos, con los brazos y rostros en ademanes suplicantes. Al igual que en otras pinturas de ánimas, aquí los personajes conservan algunos atributos de su vida terrena: a la izquierda aparece un hombre con corona, junto a él un personaje tonsurado que en vida habrá sido un fraile y a su lado un Papa portando el solideo encarnado.

61 “Con el la redención es abundante”. Esta frase procede del Salmo 129, versículo 7 y es el lema de los redentoristas. Se trata de uno de los siete salmos considerados penitenciales, y fue muy empleado en la liturgia de difuntos no como una lamentación sino como una expresión de confianza en el Dios redentor. Agradezco la traducción al Mtro. Joaquín Rodríguez.

62 Petición para que los fieles cristianos hagan celebrar misas para los fieles difuntos, AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2157 (Clero Regular y Secular), Exp. 31, 1708.

63 Memorial escrito por el Obispo de Canarias en 1683, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Gobierno, Obispos, Juan Santiago de León Garabito, Caja 1, f.3, 1682-1692. Transcripción de María Laura Flores Barba.

Este registro es el que se encuentra generalmente a nivel de la mirada del espectador, por tanto tiene un carácter vinculante que es fundamental. El formato monumental establece una relación apabullante con/contra el espectador: el purgatorio es la única zona del cuadro que se encuentra a su alcance y es también el único lugar de la narración donde hay cabida para él, desde allí puede observar en un ángulo contrapicado la imagen de Cristo y más allá, muy lejos todavía, la promesa de la gloria. Esta monumentalidad, recurrente en las pinturas de ánimas, produce un sentimiento de pequeñez en el observador.

Hemos encontrado dos formas diferentes de resolver el purgatorio en la época de los Arellano: una es la de Villalpando (Fig.13) y otra la de Correa (Fig.14).

En la pintura de la Iglesia de Santiago, en Tuxpan, Michoacán (Fig.13), Cristóbal de Villalpando pinta justo en el centro del registro inferior a un hombre de espaldas, exactamente en la posición en la que se encontraría el observador, logrando casi de forma instantánea su ingreso a la escena. Esta solución de gran impacto se repite en la pintura de Antonio Rodríguez ubicada en la sacristía de la iglesia del ex convento de Churubusco, y en una pintura de autor anónimo ubicada en la Parroquia de Totimehuacán, Puebla, solo por mencionar algunas. La solución de Arellano es más pasiva en la relación que se establece con el observador, y concuerda con las de Juan Correa en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México (fig.14), en Tepeji del Río y en la Parroquia de la Asunción de Pachuca, Hidalgo; consiste en ubicar a las ánimas en diversas posiciones, unas con la atención dirigida hacia el registro central, otras en el proceso de liberación y ascensión a la gloria mediante la intercesión de ángeles y santos, y otras mirando sesgadamente hacia el espectador. Esta solución fue muy recurrente a lo largo del siglo XVIII.

Tres personajes llaman la atención por su actitud estática y porque la representación se resuelve de forma completamente diferente al resto, utilizando plastas de color muy gruesas en las que se puede distinguir incluso la huella del pincel: probablemente se trata de los donantes. Son dos mujeres y un hombre, de rasgos españoles, que dirijen sus miradas hacia el espectador.

Debido a la enorme diferencia formal que observamos entre estas figuras y las demás del cuadro, planteamos la hipótesis de que pudieran ser obra de otro pintor ¿Cabría la posibilidad de que los donantes hubieran pagado la obra en vida con la promesa de ser retratados después de muertos? O acaso ¿Habría muerto Manuel de Arellano antes de retratar a los donantes? Para tratar de contestar estas interrogantes se realizó un estudio radiográfico que será comentado en el Capítulo 4.

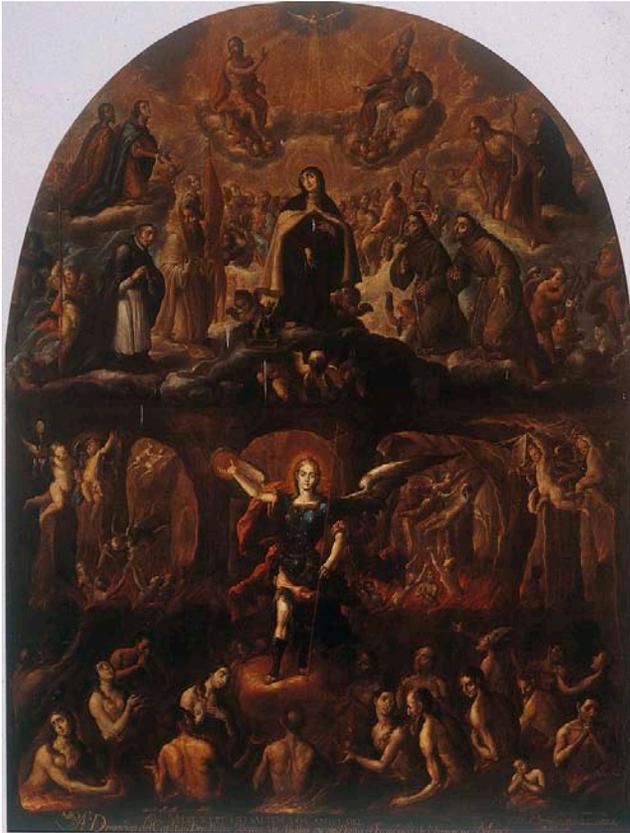


Fig.13. Cristóbal de Villalpando, 1708.
Iglesia de Santiago, Tuxpan, Michoacán.
Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.



Fig.14 Juan Correa, Catedral Metropolitana, México, DF, 1704. Foto: Amada Martínez Reyes,
Archivo Fotográfico del IIE-UNAM.



3.3 Un documento pintado y una posible fecha de creación

Una escena importante se desarrolla al pie de la cruz (Fig.15): un ángel con un cáliz en la mano derecha entrega a un ánima la Bula de Difuntos que ha sido adquirida a su favor. La Bula de Difuntos es una extensión de la Bula de la Santa Cruzada, destinada a patrocinar la guerra contra los infieles. En varias pinturas de ánimas aparecen representados documentos, y no siempre se trata de Bula de Difuntos, también, como lo ha señalado Isabel Estrada de Gerlero,⁶⁴ puede tratarse del *Decretum de Purgatorio*, es decir la Sesión XXV del Concilio de Trento donde la jerarquía católica admite la existencia del purgatorio y ordena que se promueva su devoción.

Fig.15 *Alegoría de la preciosa sangre*, Detalle. Foto Mirta Insaurralde.

A veces también puede tratarse de un Sumario de indulgencias o incluso de una Patente de pertenencia a alguna cofradía.

Entre los últimos años del siglo XVII y la primera mitad del XVIII es cuando aparece el mayor número de documentos en pinturas de ánimas,⁶⁵ y como ejemplos podemos mencionar las pinturas de Juan Correa pintadas para la Parroquia de la Asunción, de Pachuca en 1680 y para la Catedral de México en 1704; la de Cristóbal de Villalpando de Tuxpan, Michoacán, de 1708; la pintura de la Parroquia de la Santa Cruz, de Tlaxcala, de autor anónimo;⁶⁶ la de la Parroquia de Zinacantepec, Estado de México, también de autor anónimo;⁶⁷ y la de Arellano en Ozumba.

64 Elena I. E. de Gerlero, “Ánimas del purgatorio”, en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Tomo IV, Primera parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p.309..

65 Este periodo corresponde también a una época de gran demanda de Bulas, un estudio realizado en las imprentas autorizadas para imprimir estas Bulas mostró el incremento de 35,000 Bulas impresas en el trienio de 1512-1515, a 5 millones en el primer tercio del siglo XVIII; véase José Antonio Benito, “Historia de la Bula de la Cruzada en Indias”, en *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XVIII, Valparaíso, Chile, 1996, 71-102, p.73.

66 Tomada de Jaime Morera, *op.cit.*p. 262 ss.

67 Tomada de Consuelo Maquívar, *op.cit.*, p.23.

Las Bulas de Difunto que hemos examinado presentan como encabezado el número de Predicación, seguido del número de Concesión.⁶⁸ El resto del texto se ubica dentro de un recuadro que inicia con la fórmula:

Bula de plenísima indulgencia, otorgada por la Santidad de (Nombre del Papa), de feliz recordación, a favor y ayuda de las ánimas de los fieles difuntos para la ... Predicación de la ...Concesión para todas las tierras de la Nueva España y Filipinas, que se ha de publicar en acabándose la ...Predicación de laConcesión.

A continuación se ubica la figura de San Pedro y San Pablo, o de otros santos venerables a diestra y a siniestra el escudo del Papa que publica la predicación.⁶⁹ A veces entre estos dos elementos se coloca el sello de la Predicación y Concesión que está en curso, como puede observarse en la Fig.16 o el resellado como se observa en la Fig.17.⁷⁰ Luego sigue un texto piadoso, al final del cual hay un espacio para escribir el nombre del comprador, y más adelante el nombre del ánima a favor de quien se compra la Bula. En la parte inferior se coloca la cruz de Jerusalén a diestra y el escudo del Comisario de la Santa Cruzada a siniestra.



Izq. Fig.16. Bula del Papa Urbano VIII, publicada por Benedicto XIII para la Primera Predicación de la Décima Cuarta Concesión, 1730. AGN, Indiferente virreinal, Caja 5589, Exp. 43.



Der. Fig.17. Bula del Papa Urbano VIII, publicada por Clemente XII para la Segunda Predicación de la Décima Cuarta Concesión, 1732, Resellada para la Tercera Predicación. AGN, Indiferente virreinal, Caja 177, Exp. 007.

La mecánica de la concesión y predicación de la Bula es un tanto compleja. El Pontífice tiene la prerrogativa de conceder Bula de Santa Cruzada a los Monarcas para apoyar la

68 La Bula más antigua examinada directamente es de 1639, se encuentra expuesta en el Museo de Arte Colonial de Morelia, Michoacán y corresponde a la Cuarta Predicación de la Sexta Concesión. Algunos documentos españoles de siglos anteriores presentan formatos diferentes, sin embargo en la Nueva España desde el siglo XVIII el formato ha permanecido sin cambios.

69 Para esta descripción estamos utilizando la terminología heráldica, que llama Diestra al campo derecho del documento que corresponde a la izquierda del lector; la Siniestra es el campo izquierdo que corresponde a la derecha del observador.

70 En el caso de la Fig.17 sabemos que se trata de un Resellado, ya que el encabezado dice “Segunda Predicación de la Décima Cuarta Concesión” y el sello “Valga por la Tercera Predicación”.

guerra contra los infieles, tradición iniciada por Alejandro II en 1064 para ayudar en la lucha contra los sarracenos.⁷¹ La primera extensión para las Indias fue promulgada en 1529 por Clemente VIII y renovada sucesivamente por Paulo III, pero su forma definitiva se debe a Gregorio XIII, en 1573, ocasión en la que por primera vez se concede indulgencia a los que toman Bula por las ánimas del purgatorio,⁷² hecho que no podía suceder antes del Concilio de Trento, donde la Iglesia Católica recién afirma categóricamente su existencia.

Cada pontífice otorga cierto número de concesiones que son predicadas por los pontífices posteriores generalmente en periodos de seis bienios,⁷³ esto significa que cada concesión se extiende por doce años, pero en la práctica no siempre ha sucedido así, ya que a veces una misma predicación era resellada por otro periodo. La predicación comenzaba en las ciudades principales y después pasaba a los pueblos donde se predicaba en lengua castellana y mexicana. Después de una prohibición inicial, la Bula pudo ser adquirida también por los naturales a quienes además se les otorgaban facilidades como el pago en especie.⁷⁴

La compra de la Bula no era obligatoria – aunque la asistencia a todas las solemnidades sí lo era– de ahí la necesidad de usar medios persuasivos muy eficaces, entre los que estaban la doctrina, el sermón y el uso de imágenes.

En la Bula de la pintura de Ozumba puede leerse *QUINTA PR CONDEL PAPA URVA* (Fig.18), que interpretamos como “Quinta Predicación del Papa Urbano”. Con base en la inscripción tratamos de localizar Concesiones del Papa Urbano y también imágenes de las Bulas para hacer una comparación visual con la que aparece en la pintura.

Una investigación bibliográfica y de archivo permitió establecer fechas para las concesiones del Papa Urbano VIII, a quien corresponden la Décimo Segunda, Décimo Tercera, Décimo Cuarta y Décimo Quinta Concesión, que se predicaban en la Nueva España entre 1708 y 1753, y de acuerdo con la sucesión papal de ese periodo fueron publicadas por Clemente XI (1700-1721), Inocencio XIII (1721-1724), Benedito XIII (1724-1730) y Clemente XII (1730-1740). Descartamos la Décimo Quinta Concesión del Papa Urbano que inicia en 1743, porque para esa fecha la dinastía Arellano ya se había extinguido.

Según este análisis y el cotejo con impresos examinados en el AGN, la sucesión de escudos a partir de 1704 en las Bulas sería como se muestra en el siguiente esquema:⁷⁵

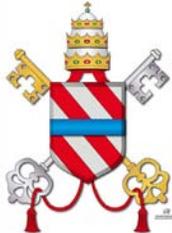
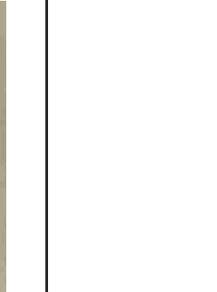
⁷¹ José Antonio Benito, *op.cit.*, p.75.

⁷² *Ídem.*, p. 86.

⁷³ Algunos pontífices determinan que la predicación sea anual, pero casi siempre se exceptúa a las Indias debido a las grandes distancias, permaneciendo periodos bianuales, por eso es que las fechas para Europa y América generalmente están desfasadas.

⁷⁴ José Antonio Benito, *op. cit.*, p.75.

⁷⁵ Esto fue constatado al examinar las bulas localizadas a partir de la Tercera Predicación de la Décima Tercera

			
<p>Clemente XI (1700-1721). Las seis Predicaciones de la Décimo Segunda Concesión, además de la Primera y Segunda Predicación de la Décimo Tercera Concesión de Urbano VIII.</p>	<p>Inocencio XIII (1721-1724). Tercera y Cuarta Predicación de la Décimo Tercera Concesión de Urbano VIII.</p>	<p>Benedeto XIII (1724-1730). Quinta y Sexta Predicación de la Décimo Tercera Concesión y Primera Predicación de la Décimo Cuarta Concesión de Urbano VIII.</p>	<p>Clemente XII (1730-1740). Segunda a Sexta Predicación de la Décimo Cuarta Concesión de Urbano VIII.</p>
			

La comparación visual de los impresos con la Bula de la pintura (Fig.18) nos muestra dos coincidencias además del nombre del Papa Urbano: el escudo que aparece a siniestra (Fig.19) es muy similar al escudo del Papa Clemente XI (Fig.20), pero el formato y especialmente el sello de la predicación, son similares a la Segunda Predicación de la Décimo Cuarta Concesión, publicada por Clemente XII (Figs.21 y 22). Los escudos del papado siempre están timbrados con la tiara papal que es la insignia de dignidad pontificia, y dos llaves que se ubican cruzadas detrás del escudo: la llave de la diestra es de oro y la siniestra de plata, dejando el blasón para que se puedan incluir los emblemas personales del Papa.⁷⁶

Concesión: Tercera Predicación de la Décimo Tercera Concesión, 1722, AGN, Indiferente virreinal, Caja 1691(Inquisición), Exp. 012; Primera Predicación de la Décimo Cuarta Concesión, 1730, AGN, Indiferente virreinal, Caja 5589, Exp. 43 (Se incluye imagen completa en Anexos); Segunda Predicación de la Décimo Cuarta Concesión, 1732, AGN, Indiferente virreinal, Caja 177, Exp. 007 (Se incluye imagen completa en Anexos).

⁷⁶ Urbano VIII, por ejemplo, tenía tres abejas como emblema, esto puede observarse en la Cuarta Predicación de la Sexta Concesión de la Bula concedida por Clemente VIII, publicada por Urbano Octavo en 1639. Esta Bula, se exhibe en una de las salas del el Museo de Arte Colonial Michoacano de Morelia. Para mayor información



Fig.18. Bula pintada
Detalle.
Foto: Mirta Insaurralde.



Fig.19. Escudo que aparece en la Bula de la pintura de Arellano.

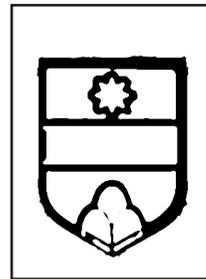


Fig.20. Escudo de Clemente XI, sin
ornamentos externos, convertido a líneas.



Fig.21. Sello que aparece en la Bula de la pintura de Arellano.



Fig.22. Sello Segunda Predicación,
Décima Cuarta Concesión, 1732.

El escudo de Clemente XI es cuadrilongo con las esquinas inferiores redondeadas y una punta o barba en medio; está cortado con ceñidor, en el campo superior hay una estrella y en el inferior tres montículos. El escudo de Clemente XII es similar pero en lugar de emblemas lleva solamente unas franjas rojas cruzadas en diagonal llamadas “Barras de Aragón”.

Sólo a título de suposición consideremos lo siguiente. La Quinta Predicación de la Décima Segunda Concesión debió publicarse por Clemente XI hacia 1712, y 1721 es la última fecha en la que su escudo aparecería en una Bula, ya que falleció en ese año. Pero el sello que presenta gran parecido con el de la pintura aparece apenas en 1732. Supongamos que Arellano pinta en 1732, fecha en que Clemente XII ya había sido nombrado Papa, noticia que el pintor debió conocer, aunque no conocía aun su escudo, por tanto decidió utilizar el escudo de otro pontífice que llevaba el mismo nombre: Clemente XI. Si bien estas semejanzas visuales no permiten afirmar con certeza la fecha de creación de la pintura, al menos nos dejan sugerir que su creación aconteció entre 1712 y 1732. Coincidentemente, según una placa ubicada en la Iglesia y documentos del AHPO, en 1724 se dedican la capilla y colateral de la Tercera Orden de la iglesia de Ozumba, donde hay otras dos pinturas de Arellano: *Aparición del cadáver de San Francisco* y *San Luís Rey*.

3.4 Los abogados del purgatorio

En la pintura de Arellano el registro inferior se vincula con el intermedio en varios puntos. Hacia los extremos dos ánimas intentan asirse de los cordones que ofrecen Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, que se encuentran flanqueando la Cruz de Cristo; estas escenas hacen referencia a la creencia de la intercesión de los santos ante Dios a favor de sus devotos en estado de purgación.⁷⁷

San Francisco de Asís cumple un papel destacado en el purgatorio; con la imposición de los estigmas, Jesucristo le confiere al Santo de Asís autoridad similar a la suya tanto en la tierra como en el cielo. En el purgatorio esta autoridad se hace patente puesto que quienes han observado su regla con perfección pasarán directamente a la vida eterna, y los que no la hayan observado con total perfección pasarán por un periodo de purgación, con el beneficio de que la duración de su pena estará bajo el cuidado del santo. Además cada año, el día de su muerte, San Francisco tiene el privilegio de liberar del purgatorio las almas de sus devotos y de los miembros de sus tres órdenes. Esto es importante para Santa María de Ozumba, donde existió una hermandad de terciarios muy activa, y según consta en sus Patentes, eran enterrados con mortaja franciscana, al igual que los cofrades del Santísimo Sacramento y

sobre Heráldica, véase Martín de Riquer, *Manual de Heráldica Española*, Barcelona, Editorial Apolo, 1942.

⁷⁷ El recurso de ubicar personajes históricos junto a los alegóricos fue utilizado por artistas como Murillo en *La visión de San Francisco*, de 1668, para intensificar el realismo de la representación y hacer más vívida la escena. Véase David Freedberg, *op.cit.*, p.323-358.

Ánimas del Purgatorio, lo que facilitaría que el Santo de Asís los identificara como devotos. La escena pintada por Arellano confirma ante los espectadores los privilegios de los que gozarán en el purgatorio los devotos del santo.

Hacia la derecha del crucificado (izquierda del observador) aparece san Miguel Arcángel y a la izquierda (derecha del observador) el Ángel de la Guarda abrazando a un niño. Los ángeles suelen estar cerca de los humanos en los tiempos que anteceden y siguen a la muerte; cuando muere un cristiano los ángeles conducen su alma al purgatorio, y como ilustra la pintura de Arellano, allí les ofrecen consolación, les anuncian la compra de Bulas a su favor y una vez satisfecha la purgación, las llevan a la presencia del Creador. Estos sucesos son narrados de manera amena por Fray Felipe de la Cruz en su *Tesoro de la Iglesia* de 1631.⁷⁸

Es muy notorio que los ángeles (Fig.23 y 24), exceptuando a san Miguel y al Ángel de la Guarda, están resueltos con un dibujo mucho más suelto, abocetado, o en términos de Wölflin, pictórico. El contorno se desvanece cediendo protagonismo al color que se aplica bastante diluido, ya sea en solvente o en barniz, a manera de veladuras, produciendo capas casi transparentes que en grandes zonas permiten que la textura del lienzo participe del efecto óptico, dotando de una delicada textura a la representación y aportando gran dinamismo. Las figuras resueltas de esta manera funcionan como fondo, pero más que proyectarse hacia atrás, permanecen como flotantes generando una atmósfera en cierto sentido onírica, irreal. Los ángeles actúan como cuentas de una cadena que entrelazan de una manera ascendente muy sutil los tres registros. Si bien el Arcángel Miguel sigue un estereotipo bastante utilizado en la pintura novohispana, Arellano lo construye con rasgos muy delicados y hasta femeninos, por tanto su imagen corresponde más a un intercesor que al jefe de las milicias celestiales.

A un lado de san Miguel se encuentran santo Domingo de Guzmán y por detrás de este, san Agustín (Fig.25). La importancia de estos santos fundadores de órdenes es innegable en el devocionario novohispano, y su presencia en la pintura puede relacionarse con la existencia, como lo atestigua el documento de secularización de la región,⁷⁹ de Parroquias a cargo de regulares de san Agustín y santo Domingo en las cercanías de Ozumba, o con devociones de los donantes. Cabe destacar que en la portada de la Iglesia de Ozumba aparecen esculturas pétreas de Santo Domingo, San Agustín, San Antonio de Padua y San Francisco.

⁷⁸ Véase Felipe de la Cruz Vasconillos, *Tesoro De La Iglesia: En Que Se Trata De Indulgencias, Iubileos, Purgatorio, Bula De Difuntos, Vltimas Voluntades I Cuarta Funeral*, En Madrid, por Diego Flamenco, 1631. Las indulgencias son “el tesoro de la Iglesia”.

⁷⁹ Entrega, recepción e Inventario del Curato de San Luís Obispo de Tlalmanalco y sus agregados Atzompan y Temamatla, 1768, AGN, Regio Patronato Indiano, Vol. 603 (Bienes Nacionales), Exp.2.



Fig.23. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto Mirta Insaurralde

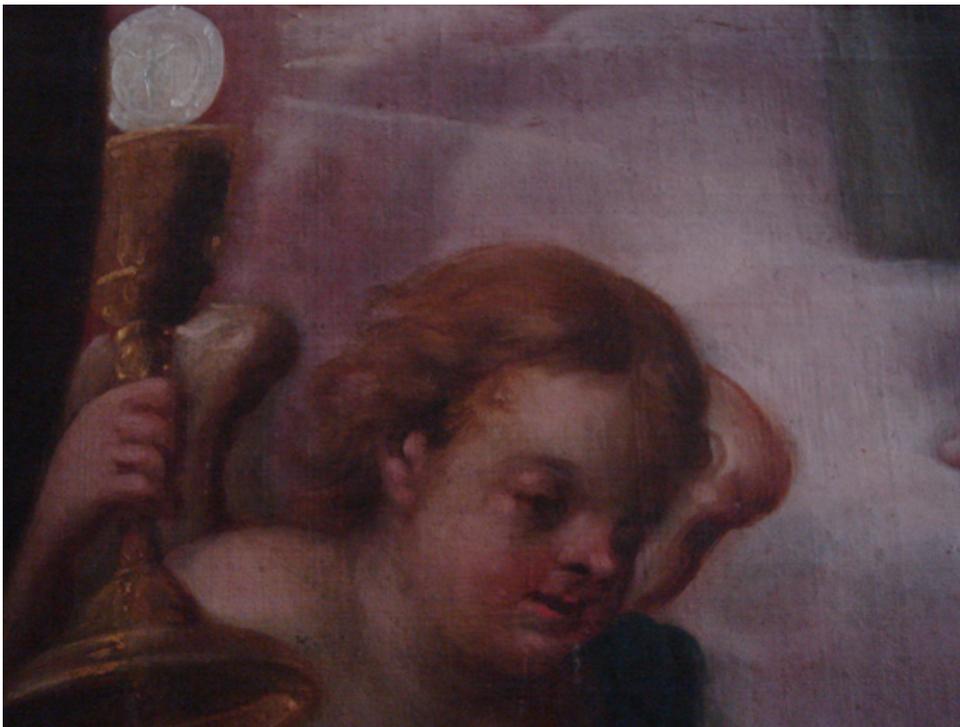


Fig.24. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto Mirta Insaurralde



Fig.25. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto Mirta Insaurralde.

Entre santo Domingo y san Agustín se puede ver un rostro que por su aspecto podría representar a Santo Tomás de Aquino, que en el *Tratado de los Novísimos* de la *Summa Teológica* le dedicó profundas reflexiones al asunto del purgatorio, y fue, junto con la Escolástica, uno de los responsables de ofrecer las primeras explicaciones y afirmaciones de su existencia.⁸⁰

Entre el crucificado y San Miguel aparece un personaje con esclavina roja, podría tratarse de San Buenaventura, considerado el segundo fundador de la orden franciscana, canonizado en 1482. Es muy conocida la escena de la entrevista donde Tomás de Aquino pregunta a san Buenaventura en qué libros había encontrado el conocimiento de Dios, a lo que el santo responde mostrando únicamente un crucifijo.⁸¹

⁸⁰ Véase Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, Tratado de los novísimos. V 16. Madrid, Editorial Católica, 1960.

⁸¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*, Tomo 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p.252.



Fig.26. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto: Mirta Insaurralde.

Hacia el lado izquierdo del crucificado (derecha del observador, Fig.26) hay otro grupo de santos. Además de san Francisco de Asís se puede identificar a san Diego de Alcalá, franciscano español canonizado en 1588.⁸² Se dice que sintiéndose morir pidió un crucifijo, y recitando los versos “dulce leño, dulces clavos que soportáis tan dulce peso”, expiró, por eso se le representa con una cruz. Un directorio de misas localizado en el AHPO, señala que su festividad se celebraba en uno de los barrios de Ozumba el 13 de noviembre.⁸³

Se puede identificar también a san Nicolás Tolentino, predicador y taumaturgo canonizado en 1445, de la orden de los ermitaños de san Agustín. Según la tradición, cuando iba a la iglesia por las noches lo guiaba una estrella, por eso se le representa con una estrella en el pecho, o con un hábito oscuro constelado de estrellas. Su milagro más conocido es la resurrección de tres perdices asadas que al serle ofrecidas como alimento se fueron volando. También se

⁸² Louis Réau, *op.cit.*, p.377.

⁸³ Directorio de Misas, AHPO, Caja 59, Disciplinar, Justicia Eclesiástica, Misas, Padrones, 1629-1978. Es interesante notar que varias devociones de los barrios de Ozumba mencionadas en este Directorio están representadas en la pintura de Arellano.

dice que durante una enfermedad recibió un pan milagroso de la virgen, y que a partir de allí curaba a los enfermos con un pan que él mismo bendecía, por eso una vez canonizado se convirtió en el patrón de los agonizantes. El “pan de san Nicolás” también tenía el poder de calmar las tormentas y apagar los incendios, cualidad muy beneficiosa para los fieles en estado de purgación. También se cuenta que una noche se apareció en su celda un fantasma pidiéndole que hiciera una misa por los muertos; como el santo vaciló, el aparecido le mostró imágenes de las almas que suplicaban su compasión. Nicolás ofició la misa solicitada y la noche siguiente las almas liberadas aparecieron en su celda para agradecerle.⁸⁴ Posiblemente es debido a esta anécdota que se considera a Nicolás Tolentino como el santo de las ánimas del purgatorio. El directorio de misas localizado en el AHPO, menciona que en uno de los barrios del Pueblo había un santuario dedicado a San Nicolás Tolentino, que tenía festividades dos veces año, una de ellas el 10 de septiembre con procesión y misa.

A su lado aparece san Bernardino de Siena, santo franciscano canonizado en 1450, reconocido por su don de predicador, adepto a la devoción del nombre de Jesús, quien levanta en sus manos el Monograma de Cristo. Junto a él aparece otro franciscano ayudando a un ánima, podría tratarse de San Antonio de Padua, a quien se le ha dedicado un colateral en la misma iglesia, contiguo al de las ánimas, con pinturas de autoría de Juan Correa. Según el directorio de misas que hemos venido citando, su festividad se celebraba en un barrio de Ozumba el 13 de junio.

3.5 La Gloria

El registro superior se desarrolla en dos planos: al frente y en el centro se ubica Dios Padre rodeado por querubines, y a sus pies, completando la Santísima Trinidad, se encuentra una paloma con las alas abiertas representando al Espíritu Santo. Como es habitual, María y José aparecen hacia los lados; igual que las demás figuras del primer plano, estos personajes se construyen con un dibujo lineal, el valor del contorno es resaltado mediante la modulación de tonos oscuros para separarlos de los planos posteriores. El rostro del creador es de facciones muy bien logradas y de expresión serena, en cambio María y José son un poco rígidos y estereotipados. Entre María y José se desarrolla un arco que discurre por detrás de Dios Padre, y en él se ubican santos y santas, comenzando por San Pedro a la derecha (izquierda del observador) y San Juan Bautista a la izquierda (derecha del observador). Los demás santos que conforman la comitiva nuevamente se resuelven con un dibujo abocetado y capas muy diluidas de color, que con el paso del tiempo se vuelven más transparentes y permiten observar las modificaciones operadas por el artista en estratos anteriores.

⁸⁴ Louis Réau, *op.cit.*, p.442.

Entre los santos que están gozando de la gloria, se reconoce a dos mártires: San Lorenzo y Santa Catalina de Alejandría (Fig.27). Se dice que esta virgen asistida por los ángeles desafió a 50 doctores de Alejandría cuyos argumentos refutó victoriosamente. Fue azotada, encarcelada y sometida al suplicio con las ruedas dentadas, mismas que fueron partidas por un rayo antes de poder doblarla. Ante tanta dificultad, el tirano manda decapitarla y en vez de brotar sangre de la herida, brotó leche. Santa Catalina de Alejandría es considerada santa de las casaderas, por ser la novia de Cristo, también de las nodrizas, por la leche que derramó al ser decapitada y además de los afiladores, barberos y de las hilanderas.⁸⁵ Su presencia en la pintura podría estar vinculada con las dos mujeres cuyos retratos aparecen en el purgatorio.

En el extremo derecho se puede ver a un santo vestido de negro que podría ser San Felipe Neri.

El marco dorado en el que está montada la pintura, remata con la imagen de una custodia con la hostia consagrada (Fig.28), imagen idéntica a la que aparecía en las Patentes de pertenencia a la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas localizadas en el AHPO.

Después de los procesos de limpieza realizados en la pintura y en su marco, se descubrió que la hostia ubicada en remate, al igual que la que aparece representada en la pintura, tienen la imagen de un calvario en su interior.

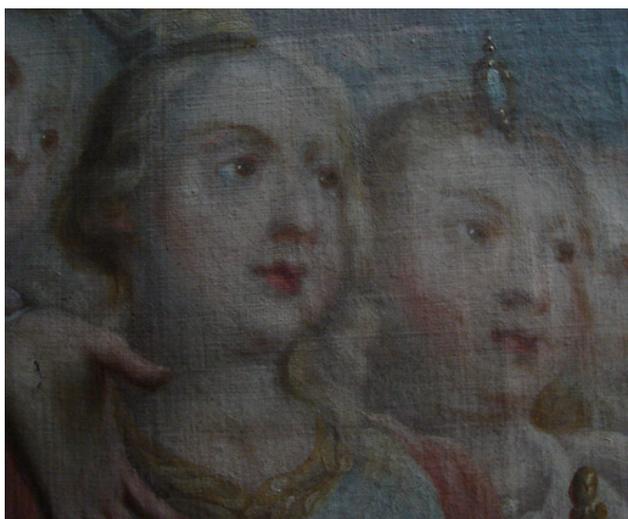


Fig.27. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto: Mirta Insaurralde.



Fig.28. Remate del marco dorado. Detalle. Foto: Mirta Insaurralde.

⁸⁵ Louis Réau, *op.cit.*, p.276.

Capítulo 4:

Estudio formal y material

4.1 Los donantes ¿otra mano u otro momento creativo?

Al iniciar el análisis formal se sugirió la presencia de varias “manos” o formas diferentes de resolver la imagen dentro de la pintura. Es cierto que en una obra de estas dimensiones debieron participar varios artífices con diferentes rangos, lo que habrá sido una práctica bastante frecuente en los obradores novohispanos. Sin embargo, al estudiar de forma pormenorizada la representación, concluimos que los recursos particulares utilizados para dar contundencia al tema, como el efecto figura-fondo aplicado como estrategia para distinguir lo terrenal de lo escatológico, la alternancia entre zonas de dibujo firme y zonas abocetadas con mayor protagonismo de la mancha y del color que se utilizan para destacar momentos narrativos, no se deben al trabajo de diferentes artífices sino a la puesta en juego de recursos plásticos útiles para el desarrollo del tema. Pero lo que sigue llamando la atención es el aspecto de los donantes (Fig.29).

Inicialmente se planteó la hipótesis de que estos personajes pudieron aportar el costo de la pintura en vida, con la promesa de ser retratados después de muertos, momento en el que tal vez el propio pintor ya estaría muerto también, dejando el encargo en manos de otro artífice. Para tratar de aclarar este asunto se realizó un estudio radiográfico en la zona de los donantes, y también en el rostro de San Agustín, por presentar una apariencia de excesivo hieratismo en relación con los demás personajes. Hipotéticamente si estos personajes fueron pintados en un momento posterior, estarían superpuestos a otras imágenes que podrían localizarse mediante radiografías, sin embargo las placas radiográficas no revelaron una composición subyacente, pero aun así aportaron datos que servirán para ensayar otra explicación.

La diferencia formal puede explicarse por el hecho de que las ánimas son personajes idealizados y aunque portan ciertos atributos reales como corona, tonsura, no están obligados a representar a un ser humano específico; en cambio los donantes son retratos y como tales deben reflejar semejanza con los individuos representados. Para lograr esta semejanza el artista debió ejercitar soluciones distintas a las de los demás personajes, dando como resultado un aspecto severo e inexpresivo que llega a perturbar el dinamismo de la composición.⁸⁶

Los donantes se hacen presentes como un “texto fuera de texto” por su excesiva severidad; ellos se están reconociendo como pecadores, en ese sentido su retrato es una confesión y

⁸⁶ Según Elisa Vargas Lugo, el retrato en la pintura novohispana no se caracterizó por buscar perfección anatómica, sino que se constituyó más bien en un testimonio documental que terminó cayendo, con algunas excepciones, en soluciones rutinarias, carentes de sensualidad y tendientes a la generalización. Elisa Vargas Lugo, “El retrato de donantes y el autorretrato en la Nueva España. Notas para el estudio de la pintura colonial del retrato”, en *Anales*, Vol.51, p.13-20, México, IIE-UNAM, 1983.



Fig.29. *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*. Detalle. Foto: Mirta Insaurrealde.

al mismo tiempo una súplica para el ejercicio de sufragios a su favor. Dicho lo anterior, es posible que el mismo Arellano ejecutara estos retratos plásticamente tan diferentes al resto de la obra; sin descartar esa posibilidad, analizaremos algunos detalles perceptibles a simple vista en el cuadrante inferior izquierdo (Fig.29).

En primer lugar la tonalidad de la encarnación es más fría en el rostro de los donantes que en las ánimas, hasta da la impresión de que las cabezas fueron puestas a la fuerza sobre torsos que no eran los suyos. El efecto conocido como “incremento de la transparencia”,⁸⁷ que da lugar a los llamados *pentimenti*, permite observar que el brazo izquierdo del donante ha sido modificado o corregido. Por otro lado, aunque las radiografías no muestran una composición diferente en estratos subyacentes, ofrecen una imagen que no coincide por completo con lo que se observa a simple vista.

⁸⁷ Esto sucede por la variación del índice de refracción de los materiales (pigmentos y aglutinantes) como efecto del paso del tiempo. A medida que los índices de refracción de dos estratos es más cercano, se produce el efecto de transparencia.

Lo más llamativo es la forma de aplicar el color. Si observamos los tres retratos, pero especialmente a la mujer que se encuentra junto al hombre (Fig.30), notaremos que el rostro se modeló con una plasta muy gruesa de color (Fig.31), aplicado a manera de empaste; las huellas evidencian un pincel muy cargado de color, con poco vehículo o solvente, generando una textura pesada si la comparamos con el rostro de las otras ánimas (Figs.32-33), donde el modelado se ve más sutil y sin evidencia del sentido de la pincelada.

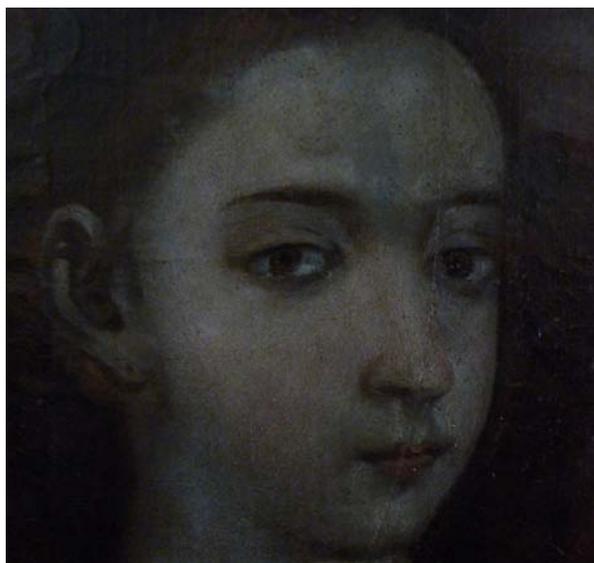


Fig.30. Rostro de donante femenina. Detalle. Fotografía con luz visible.



Fig.31. Rostro de donante femenina. Detalle. Imagen radiográfica.

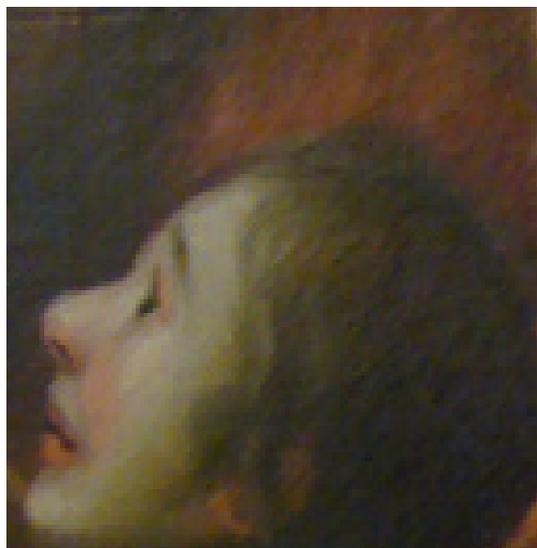


Fig.32. Rostro de ánima. Detalle. Fotografía con luz visible.



Fig.33. Rostro de ánima. Detalle. Imagen radiográfica.



Fig.34. Detalle de la pintura de Ayapango. Foto: Mirta Insaurralde.

Otro detalle. En la pintura de Ayapango (Fig.3) que reproduce la composición de Arellano, los donantes aparecen representados como ánimas comunes. El cuerpo del hombre, en especial el torso (Fig.34) es muy similar al de Ozumba (Fig.35), la diferencia está en el rostro que en Ayapango se ve más natural e integrado a la composición.

Haciendo una comparación del torso del donante de Ozumba (Fig.35) con la placa radiográfica de la misma zona (Fig.36), podemos notar una serie de trazos irregulares que no son notorios a simple vista. El antebrazo izquierdo parece haberse pintado doble y la distancia de las manos al cuello en la radiografía parece menor. Todo esto podría ser indicio de las correcciones o retoques realizados en esa zona, y cabría incluso la posibilidad de que en Ozumba este personaje también hubiera sido uno más entre las ánimas y que posteriormente su torso se utilizara para ubicar el retrato del donante.



Fig.35. Torso del donante. Fotografía con luz visible.

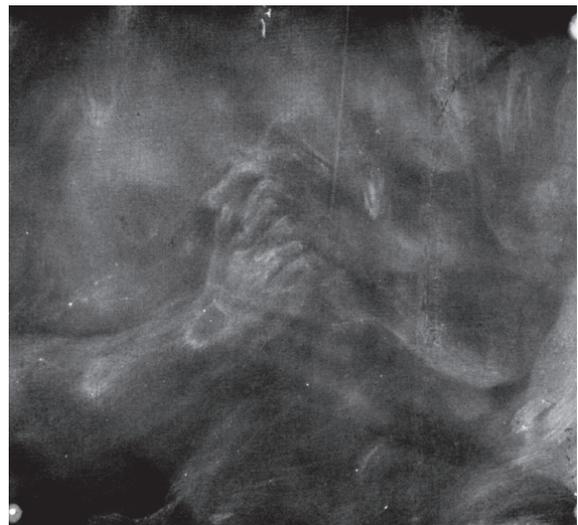


Fig.36. Torso del donante. Imagen radiográfica.



Fig.37. Sacerdote secular.



Fig.38. Fraile regular, después de la eliminación del repinte.

Hay un elemento más. Los barnices por lo general no se aplicaban inmediatamente al concluir la pintura; de acuerdo a Cenino Cenini “la forma de conseguir un barnizado más delicado y agradable es esperando lo más posible”;⁸⁸ este tratadista de finales del siglo XIV recomendaba esperar varios años o al menos uno antes de aplicar el barniz. Hoy sabemos que el proceso de secado del óleo es muy largo y complejo; para evitar alteraciones en la pintura fresca, pero también para aprovechar las propiedades ópticas del barniz que favorecerán la saturación tonal, los artistas dejaban pasar al menos un año antes del barnizado final. El hallazgo de una capa coloreada ubicada por encima del barniz al ser observadas con Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) muestras correspondientes al donante, al rey y al fondo, sugiere que varios retoques fueron realizados en el purgatorio meses después de la conclusión de la pintura.

Durante el proceso de restauración se identificó un repinte aplicado en la cabeza y parte del rostro del fraile que se encuentra en el purgatorio,⁸⁹ curiosamente el repinte cubrió parte de la tonsura, por lo que el aspecto del personaje cambió de regular a secular (Fig.37 y 38). Se desconoce la época en la que fue realizada esta modificación, pero podría estar relacionada con el proceso de secularización de la parroquia de Ozumba, que aconteció en 1768.

⁸⁸ Cenino Cenini, *El libro del arte*, España, Ediciones Akal, 2002, Capítulo CLV, p.192.

⁸⁹ Guillermo Arce, comunicación personal.

4.2 La complejidad tecnológica del formato monumental

El soporte de esta pintura está constituido por fibras de lino, material que ha sido utilizado desde la antigüedad para la elaboración de hilos y telas. La fibra se obtiene del tallo de la planta, su sección transversal tiene forma poligonal pero sin ángulos vivos, con un canal en el centro, su diámetro va de 10 a 30 μ (Fig.39). Las fibras observadas al microscopio presentan forma cilíndrica (Fig.40) con nudosidades características que le dan el aspecto de cañas.⁹⁰ El lino fue utilizado frecuentemente como soporte para la pintura al óleo, solo o mezclado con otras fibras. Sus cualidades químicas le otorgan gran resistencia mecánica y menor higroscopicidad que otras fibras como el algodón, lo que se traduce en mayor estabilidad dimensional ante variaciones termohigrométricas.

Sabemos por las ordenanzas de 1680-1687, que se mandaba al gremio de pintores “que ninguno pinte en lienzos viejos, ni otras materias de lienzo de china, si no fuere lienzo crudo de castilla nuevo”,⁹¹ por lo que suponemos que la mayoría de los textiles novohispanos, incluido el soporte que estamos estudiando, eran importados de España al menos hasta 1777, fecha en que se promueve el cultivo y beneficio de lino y cáñamo en la Nueva España.⁹²

El soporte de esta pintura se compone por 11 trozos de lino, que en conjunto conforman una superficie de 20.3m² (3.685 x 5.53m) (Fig.42). Los dos miembros superiores (1 y 2 de la Fig.42), ubicados de manera horizontal miden 1.85 de ancho (aunque los últimos 15cm

90 Ana Villarquide, *La pintura sobre tela I*, España, Nerea, 2004, 107 s.s. De manera similar a otras fibras vegetales, las fibras de lino están compuestas por celulosa, lignina y hemicelulosa. La celulosa es un polisacárido lineal formado por la polimerización de monómeros de β -glucosa. En el lino la celulosa forma estructuras compactas, las fibras se presentan en haces o “manojos” que pueden hilarse con facilidad. La lignina es un polímero complejo formado por compuestos aromáticos, que se ubica en los huecos vacíos de las estructuras celulósicas, aportando resistencia. La hemicelulosa es una celulosa degradada que actúa como una especie de adhesivo para las fibras de celulosa.

91 En las ordenanzas de 1557 ya se prohibía el uso de lienzos viejos, pero la referencia al “lienzo crudo de Castilla nuevo” aparece recién en la de 1680-87; en Mues Orts, *op. cit.*, p.385.

92 En el año de 1777 se ordena en la Nueva España que los indios y demás castas de los pueblos se apliquen a la siembra y beneficio del lino y del cáñamo a fin de que se exporten a España (AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2547, Exp.041); en los años siguientes se toman providencias para fomentar estas actividades: se ofrece a los indios relevo de tributos, se libera de alcabala y otros derechos, etc. (AGN, Correspondencia virreinal, Correspondencia Virreyes, Vol. 182, f.183-189, 1796). Para 1781 el comercio de lino y cáñamo con la península ibérica ya estaba liberado (AGN, Indiferente virreinal, Caja 6509, Exp.002 (Bandos), 1781). La gran demanda del lino se debió, en parte, a los innumerables beneficios que reportaba el vegetal tanto en el ramo textil como alimenticio. En lo textil se obetenía “hilo de primera”, destinado principalmente a la costura; el “lino de buena calidad” utilizado para prendas de vestir y la “estopa”, fabricada con los desechos del hilado que se utilizaba para aparejos de animales, fabricación de lonas, costales y jergones. Las prendas de lino estaban especialmente recomendadas para enfermos con forúnculos, úlceras o heridas debido a su textura suave y flexible; en Nueva España se ha referido su uso en las pestes de viruela. Para más información véase Pio Font Quer, *Flora Española*, citado por Ignacio García del Pino, “El cultivo del lino en la historia de la comarca de Talvaera”, p.24-37 y Ramón María Serrera Contreras, *Lino y cáñamo en Nueva España (1777-1800)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.

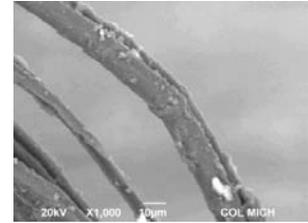
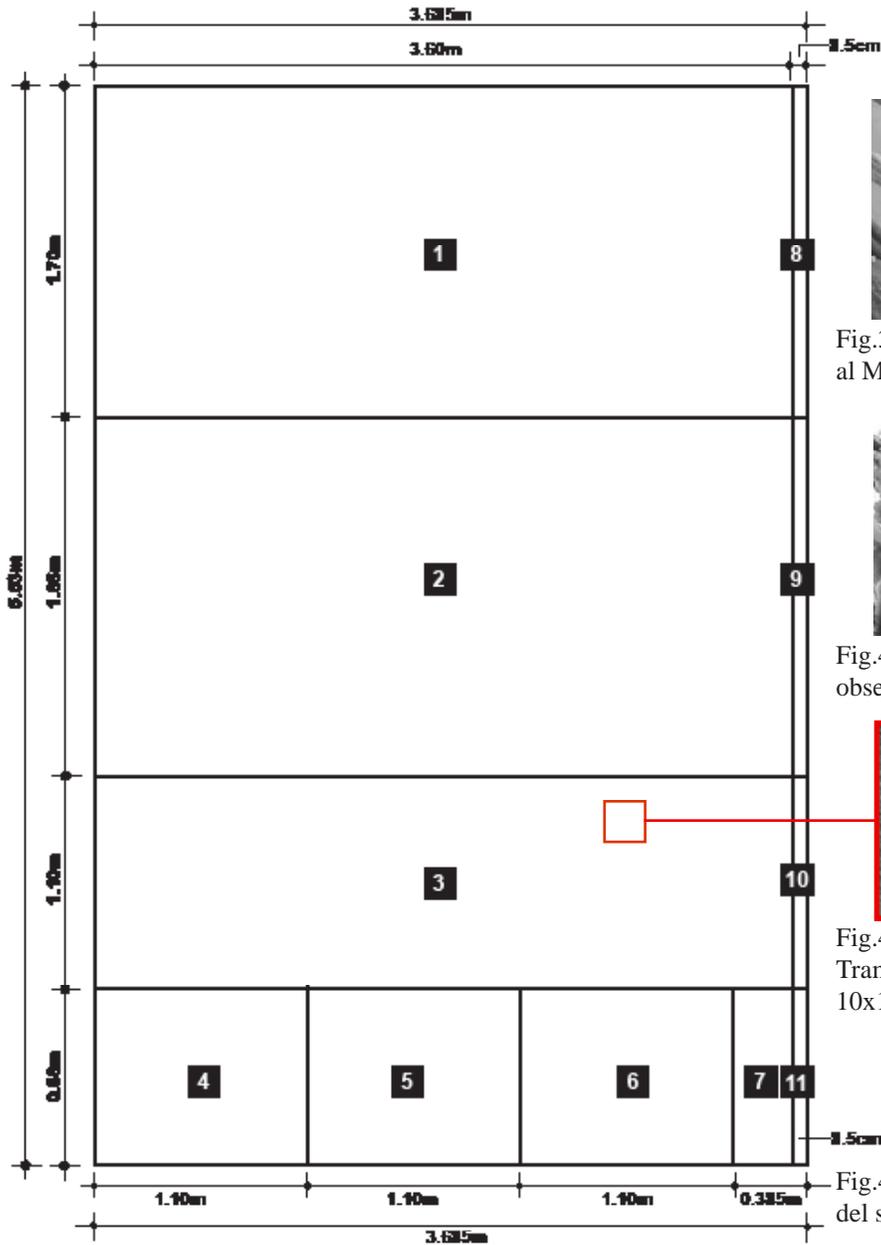


Fig.39. Fibra de lino observada al MEB, 1000x.

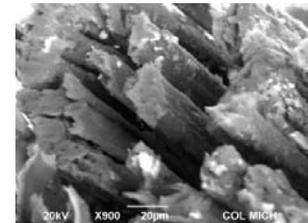


Fig.40. Haz de Fibras de lino observadas al MEB, 900x.

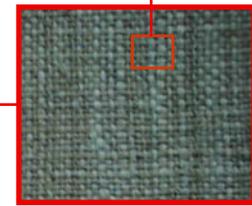


Fig.41. Tejido en tafetán 1x1. Trama cerrada. Densidad de 10x10 hilos en 1cm².

Fig.42. Esquema de miembros del soporte textil.

del miembro superior se utilizaron para fijarlo al bastidor), esta medida debió constituir el ancho máximo del paño importado de España. El ancho del tejido es la medida de los hilos de la trama, y se relaciona con el tamaño del telar utilizado; los telares manuales iban de 1 a 2 metros, aunque la medida más común era de 1.10m, tamaño que permitía comodidad en el trabajo del artesano,⁹³ y ese es justamente el ancho del tercer miembro (3 de la Fig.42). La franja inferior del soporte está compuesta por 3 fragmentos de 1.10m de ancho por 0.68m de altura y uno de 0.30m. Todo el lado derecho crece 8.5cm mediante la adición de 4 trozos de lino a cada uno de los miembros.

⁹³ Ana Villarquide, *op.cit.*, p.130.

La unión de los miembros se realizó de dos maneras: con el *punto de sábana*, o sea, uniendo los orillos y cosiendo ambas telas a la vez, y con *punto por encima*, es decir, montando levemente los bordes uno sobre otro; según Palomino “aunque el punto *de sábana* es bueno, todavía es mejor y menos detenido el de punto *por encima*, con hilo sencillo, fuerte y delgado porque no haga bulto”.⁹⁴ Sobre las costuras se adhirieron tiras de papel encolado de bajo gramaje, de 2cm. de ancho, para ocultar la zona de las uniones y lograr una superficie continua capaz de recibir la base de preparación. El tejido es un tafetán simple de 1x1 (Fig.41), es decir que un hilo de la trama pasa por encima de un hilo de urdimbre y por debajo del siguiente, y así sucesivamente. El tafetán es de trama cerrada y regular, con 10 hilos de trama por 10 de urdimbre en 1cm² (promedio obtenido después de 5 mediciones).



El equipo de restauración localizó un sello en la parte posterior,⁹⁵ que podría ser de la fábrica donde se facturó el textil (Fig.43). Según Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth,⁹⁶ los soportes textiles podían presentar varios sellos: el del gremio de pintores y el del maestro tejedor daban garantía de calidad, mientras que el sello de la ciudad posiblemente funcionaba como un sistema de verificación.⁹⁷ No se identificó cuál de estos sellos es el que aparece en el soporte.

Fig.43. Sello localizado en el reverso de la pintura

Una vez conformado el lienzo del tamaño requerido se fijó a un bastidor rectangular de madera cuyos miembros están unidos por ensamblajes fijos de diferentes tipos –caja y espiga en los ángulos y a media madera en miembros lineales– y reforzado con elementos verticales y horizontales.



Un ensamblaje “a media madera” ubicado en uno de los travesaños puede observarse en la Fig.44.

Fig.44. Ensamblaje “a media madera”.
Foto Mista Insaurralde.

94 Antonio Palomino de Castro y Velazco, *Museo Pictórico y escala óptica*, Libro Quinto, Cap. III, p.45, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797. Repositorio: Universidad Complutense de Madrid, Digitalizado 21 enero de 2009, Consultado septiembre 2011 en: <http://books.google.com>

95 José Guillermo Arce Valdez, comunicación personal.

96 Roberto Alarcón Cedillo y Arminda Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p-31.

97 Hacia las últimas décadas del siglo XVIII se establece en España la Casa de Bolla, la Bolla era una certificación de calidad de los textiles que cuando llevaban este sello se consideraban “bollados”.

La tela se sujetó al bastidor mediante clavos perimetrales, dando la tensión necesaria para aplicar las bases de preparación. Carecemos de datos documentales que describan el proceso de factura de una pintura monumental en los obradores de la Nueva España, pero debido a la dificultad para la transportación de un objeto tan grande, suponemos que el montaje y la preparación del lienzo pudieron llevarse a cabo en un sitio próximo al destino final, aunque numerosas pinturas también llegaban enrolladas a su destino para ser montadas en bastidores de madera.

Con el nombre de “base de preparación” se denomina a la sucesión de capas que actúan como interfase entre el lienzo y la pintura propiamente dicha; estos estratos permiten la transición de un material magro (lipófilo) a uno graso (hidrófilo) y con ello garantizan el anclaje de la capa pictórica oleosa; además tienen la función de minimizar los esfuerzos mecánicos procedentes del textil y limitar la absorción de fluidos procedentes de la capa pictórica. La capa que se encuentra en contacto con el textil se denomina “imprimatura”, en la obra que estamos estudiando es de color blanco y está compuesta por una mezcla de légamo o barro fino cernido, con yeso (sulfato de calcio hemihidratado) y blanco de España (carbonato de calcio), aglutinados posiblemente con cola.⁹⁸ Posteriormente se ubica una capa de grano más fino, normalmente llamada “imprimación”, que en este caso es de color rojo. Las imprimaciones coloreadas fueron muy utilizadas en el siglo XVIII novohispano, y proporcionan una entonación cálida global cuyo efecto es muy notorio en este caso debido al uso de capas de color poco cubrientes en las figuras de los registros medio y superior. En algunas zonas la imprimación roja se dejó intencionalmente al descubierto, actuando como sombra o contorno de las imágenes.

Hasta aquí, antes incluso de haber iniciado el boceto, debieron participar varias personas en la obra: un ensamblador para la factura del bastidor, un costurero (tal vez un ayudante, oficial o alguna mujer) para la unión de los miembros del textil, un grupo de dos a cuatro personas para tensar y fijar la tela al bastidor, apomazarla, sanearla de nudos, sellarla con una mano de cola, ocultar las costuras mediante la adhesión de tiras de papel y finalmente aplicar y alisar las sucesivas capas de preparación. Suponemos que todas estas labores debían ser dominadas por aquellos que quisieran ser reconocidos como oficiales del arte de la pintura; recordemos que Cenini en su Capítulo IV, mencionaba que el fundamento del arte es el dibujo y el colorido, pero para desarrollar ambos se requiere:

“saber triturar, o bien moler, encolar, aparejar, enyesar, alisar el yeso y pulirlo, realzar con yeso, aplicar el bol, dorar, bruñir, templar, conseguir relieves, desempolvar, rascar, granear, o bien agamuzar, recortar, colorear, adornar y barnizar en tabla o en cona”.⁹⁹

⁹⁸ Ver apartado 4.4: Los materiales y la forma de pintar.

⁹⁹ Cenino Cenini, *El libor del arte*, Capítulo IV, Madrid, Akal Ediciones, 202, p.35.

4.3 El dibujo y el colorido

En su texto titulado *El arte de la pintura*, publicado en España en 1649, Francisco Pacheco le dedica un amplio espacio al asunto del dibujo,¹⁰⁰ al igual que Cenini,¹⁰¹ y otros tratadistas. Pero Pacheco no solamente da recomendaciones sobre la *buena manera* de dibujar, sino que hace una defensa del dibujo y se opone abiertamente a los que piensan que la pintura es superior al dibujo. Su definición de *debuxo* la toma de León Batista Alberti:

“El debuxo no es otra cosa que cercar los contornos con varias líneas, en el cual afirmo que conviene ejercitarse con gran perseverancia, porque ninguna composición ni ningún recebimiento de luces será alabado jamás si falta el debuxo”.¹⁰²

A medida que sigue sus citas célebres acerca del dibujo, va dejando clara su idea de que es el elemento activo responsable de dar la forma, la proporción y el orden a toda la composición. Para analizar el dibujo de Arellano en la obra que estamos estudiando partiremos de la definición de Alberti, hacemos esta aclaración ya que no nos referiremos a líneas o evidencias del boceto o dibujo preparatorio, sino al resultado final del ejercicio pictórico de “cercar los contornos con varias líneas”.

Hablando técnicamente, Palomino ofrece indicaciones sobre la forma en que se ha de hacer el “encaje”, es decir, la transportación del dibujo o boceto al lienzo, mencionando el uso de cartones, el paso de perfiles usando papel aceitado o estarcido, el uso de calcos o incluso el dibujo directo; también menciona que “muchos artistas huyen de hacer cartones, pero para las obras al fresco no se puede excusar”,¹⁰³ esta observación referida al fresco posiblemente responde a que en esa técnica el avance se realiza por secciones llamadas “jornadas”, pero además el gran tamaño de las composiciones dificultaría el trabajo “de memoria” y el mantenimiento de la proporción sin una planificación previa. Este es el mismo caso de la pintura de caballete monumental, por eso creemos que el pintor debió trabajar sobre un boceto o “encaje” previo. Además, el sorprendente parecido de la composición de Arellano con la de Galicia en Ayapango (Fig.3), sugieren la existencia de un calco o cartón utilizado para ambas.

Siguiendo a Palomino, el dibujo se compone de *contorno*, que es el delineado de las figuras completas, *distornos* que delinear articulationes o partes contenidas en el contorno, *claro* o plazas de luz y *oscuro* o plazas donde no toca la luz.¹⁰⁴

100 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, [Tr., Edic. y notas Bonaventura Bassegoda i Hugas], Madrid, Cátedra, 2001, p.341-393.

101 Cenino Cenini, *op.cit.*, p.36 s.s.

102 Pacheco, *op. cit.*, p.342.

103 Antonio Palomino, *op.cit.*, Libro Quinto, Cap. VIII, p.82 s.s.

104 *Ídem*, Libro Cuarto, Cap. IV, p.11.

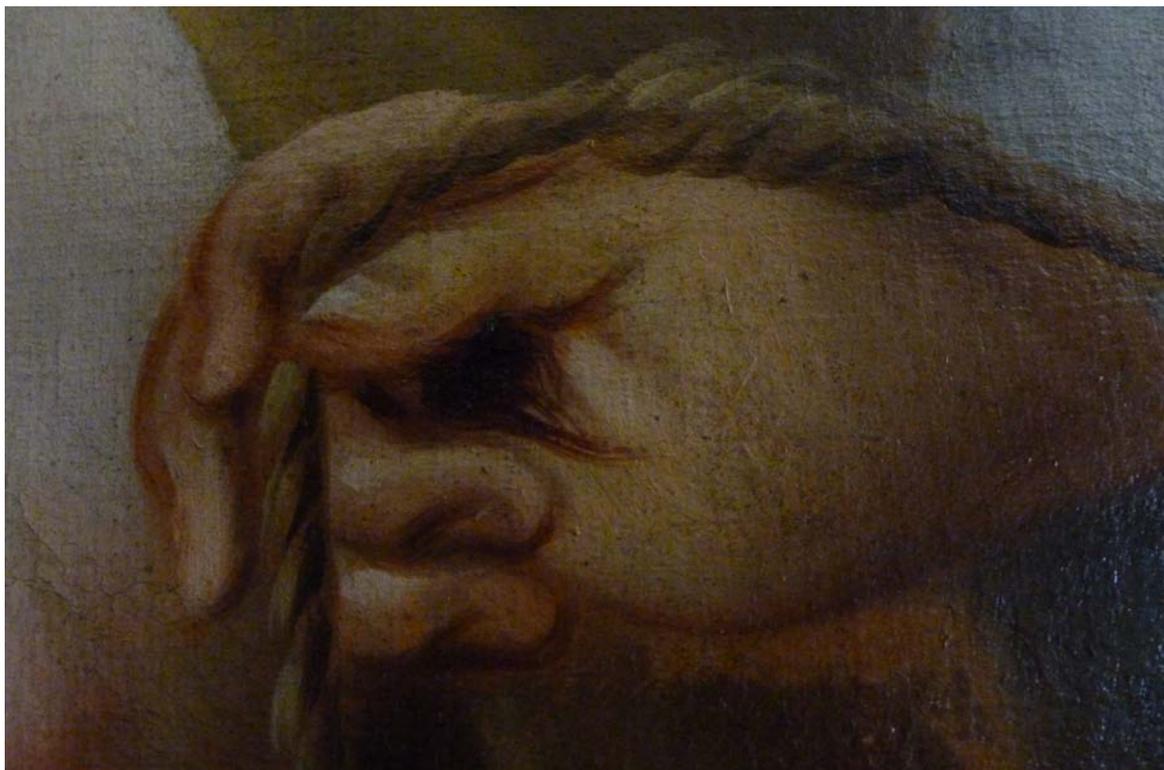


Fig.45. Detalle. Foto: Mirta Insaurralde.

El dibujo en la obra de Arellano es notorio en zonas como la mano de San Francisco (Fig.45), donde se observa un delineado rojo trazado a punta de pincel. En otras manos ese mismo tono rojizo se utiliza como *oscuro* para dar volumen o profundidad, pero en este caso la línea no está difuminada con la encarnación, por tanto consideramos que se trata de un *distorno*.

Una vez que el boceto estaba ubicado sobre el lienzo, se procedía a la aplicación del color. Llegados a esta parte hay que acotar que esta es una pintura al óleo, técnica de gran versatilidad que permite generar una gama muy amplia de calidades plásticas, explicaremos brevemente algunas de ellas para comprender la forma de trabajar del pintor. Una capa pictórica se compone de una mezcla de pigmentos y aglutinante, y de su interacción derivan las cualidades ópticas perceptibles en la pintura.

Para lograr la transparencia u opacidad de una capa al óleo intervienen varios factores. Las capas transparentes o semitransparentes se logran usando un pigmento y un aglutinante con índices de refracción cercanos o similares,¹⁰⁵ ya que la luz puede atravesar fácilmente ambos materiales tanto al entrar como al ser reflejada; en cambio mientras mayor sea la diferencia

105 El índice de refracción es la relación entre la velocidad de la luz en el vacío y la velocidad de la luz en un medio dado; véase María Luisa Gómez, *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2008, p.72.

entre el índice de refracción del pigmento y del aglutinante, se producirán capas más opacas, por tanto la capacidad cubriente de un pigmento depende de la proximidad o diferencia de su índice de refracción con el del aglutinante, y es distinto para un mismo pigmento en relación con otros aglutinantes.



El índice de refracción de algunas sustancias se modifica con el paso del tiempo; el de los aceites secantes tiende a aumentar, acercándose al de algunos pigmentos, es así como se produce el efecto llamado *incremento de la transparencia* que permite percibir a simple vista los llamados *pentimenti* o arrepentimientos. En la Fig.46 se observa cómo la cabeza de un fraile fue cubierta por otro personaje.

Fig.46. Arrepentimiento. Foto Mirta Insaurralde.

Pero las cualidades de opacidad y transparencia dependen también del grosor y densidad de la capa aplicada, y de las cualidades del estrato sobre el cual se encuentra.

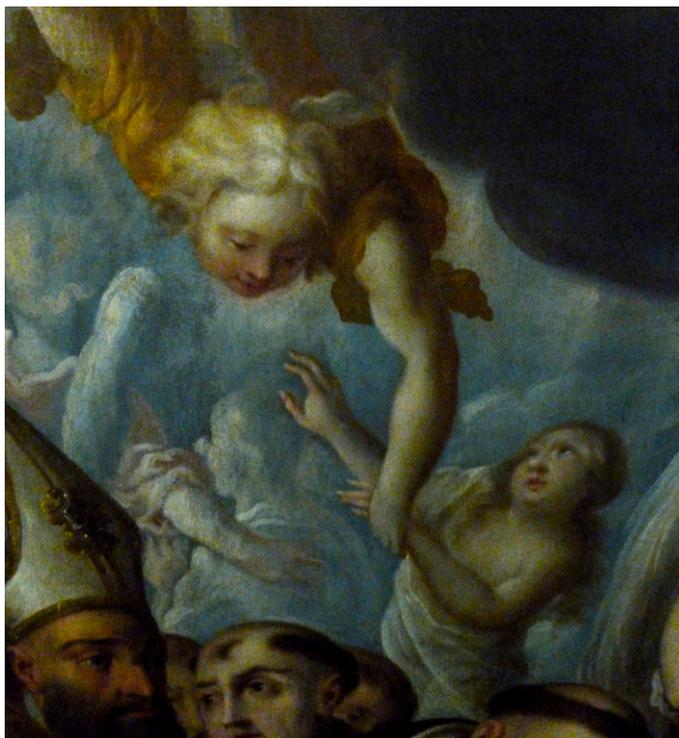
En la técnica al óleo el secado de la capa pictórica es muy lento, lo que permite yuxtaponer pinceladas y difuminar el color con la capa aún húmeda, esto es muy útil para modelar volúmenes o para hacer mezclas cromáticas sobre el propio cuadro y no en la paleta. Cuando se pinta sobre una capa seca, en cambio, se logra intensificar contrastes o crear pantallas que son pasos directos de un color a otro, sin transiciones tonales.

Otra forma de trabajar el óleo es “*A la prima*”,¹⁰⁶ es decir, aplicando los colores directamente, sin difuminar; esta manera de pintar, visible en los personajes angelicales de Arellano, se caracteriza por una pincelada suelta, por la utilización de manchas y por el protagonismo de masas de color que pueden ser posteriormente retocadas, pero sin sacrificar el carácter dinámico de la impronta inicial.

Ya hemos anticipado que dos formas de dibujar conviven en esta pintura, una firme y delineada y otra suelta y abocetada (Fig.47). Ver “linealmente”, apunta Wölfflin, es buscar el sentido de la belleza en el contorno; al contrario cuando la atención se aparta de los bordes y el contorno llega a ser casi indiferente, la visión ya no se deja guiar a través de él, entonces se pasa a una

¹⁰⁶ Ana Villarquide, *op.cit.*, p.97.

percepción de masas.¹⁰⁷ La diferencia entre lo lineal y lo pictórico radica en la importancia concedida al contorno, o dicho de otra manera, en la posibilidad de que las formas puedan ser leídas linealmente o no.



“Tan pronto se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan las posibilidades pictóricas. En seguida parece que cada rincón empieza a animarse a impulsos de un movimiento misterioso. Mientras la elocuencia enérgica del borde circundante hace indesplazable la forma y por así decir, la fijeza de la visión, es algo propio de la esencia de toda representación pictórica el dar carácter de vaguedad a la visión: la forma comienza a jugar (...)”¹⁰⁸

Fig.47. Detalle. Foto Mirta Insaurralde

La forma lineal separa, mientras que lo pictórico se suma al movimiento del conjunto, y ambas son estrategias utilizadas por Arellano como solución plástica pero también temática ya que lo lineal se asocia con lo terreno y lo pictórico con lo escatológico.

Pero independientemente del efecto final que ofrece esta oposición entre vida y más allá, lo pictórico está presente en el dibujo de Arellano. La observación con radiación infrarroja (IR) mostró el aspecto abocetado aún en zonas cuyo aspecto final a simple vista es lineal, como por ejemplo en las manos del crucificado (Fig.48-49).

Los rostros pueden ir de un modelado muy consistente (Fig.50-51) a un carácter etéreo que casi deja al descubierto el textil (Fig.52). Esto nos muestra a un pintor versátil que toma mano de soluciones técnicas particulares cuando el tema representado lo requiere.

¹⁰⁷ Heinrich Wölfflin, *op.cit.*, p. 48.

¹⁰⁸ *Ídem.*, p.50.



Fig.48. Mano del crucificado. Fotografía con luz visible. Foto: Mirta Insaurralde



Fig.49. Mano del crucificado. Foto sensible al infrarrojo. Foto: Mirta Insaurralde



Fig.50. *Ánima del purgatorio*. Detalle.
Foto: Mirta Insaurralde



Fig.51. *Ánima del purgatorio*. Detalle.
Foto: Mirta Insaurralde



Fig.52. *Santos*. Detalle.
Foto: Mirta Insaurralde

4.4 Los materiales y la forma de pintar

Para tener una referencia general sobre la técnica de este pintor se tomaron cinco micromuestras: dos escamas poco adheridas ubicadas en la zona parda inferior (M1 y M2), dos muestras de encarnaciones –una del donante (MED) y otra del Rey (MER)–, y la última de un tono rojo ubicado en el ángulo inferior izquierdo del purgatorio (MRN). Hacemos la aclaración de que las muestras fueron tomadas después de la limpieza de la obra por parte del equipo de restauración de la CNCPC del INAH y fueron analizadas en el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA) de El Colegio de Michoacán con un Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) Marca Jeol JSM-6390LV, con filamento de Tungsteno y microsonda de Espectroscopía de Energía Dispersiva (EDS).

Los colores de la carne

Comenzaremos a analizar los resultados de la muestra procedente del hombro del Rey (MER), debido a que consideramos que este personaje no ha sido modificado, por cuanto tomaremos los resultados como referente para poder hacer una comparación con la muestra del donante. En la imagen de MEB (Fig.53) se observan 5 estratos:

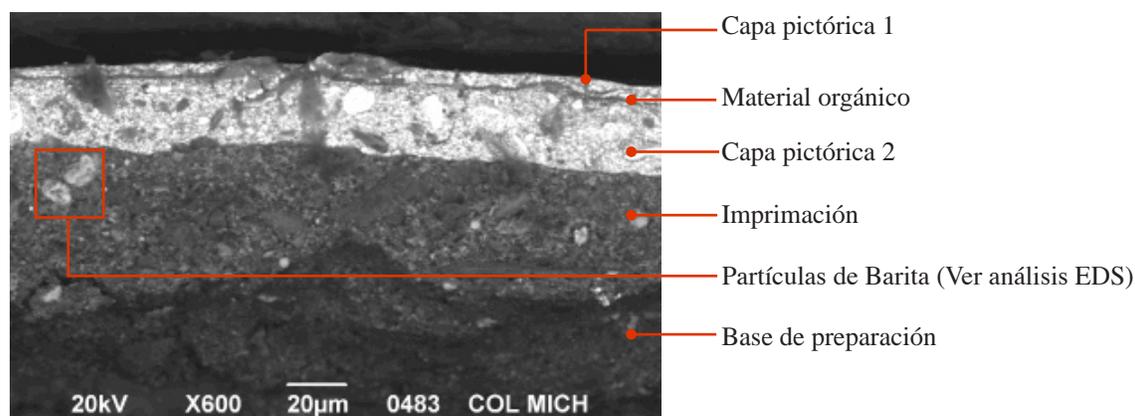
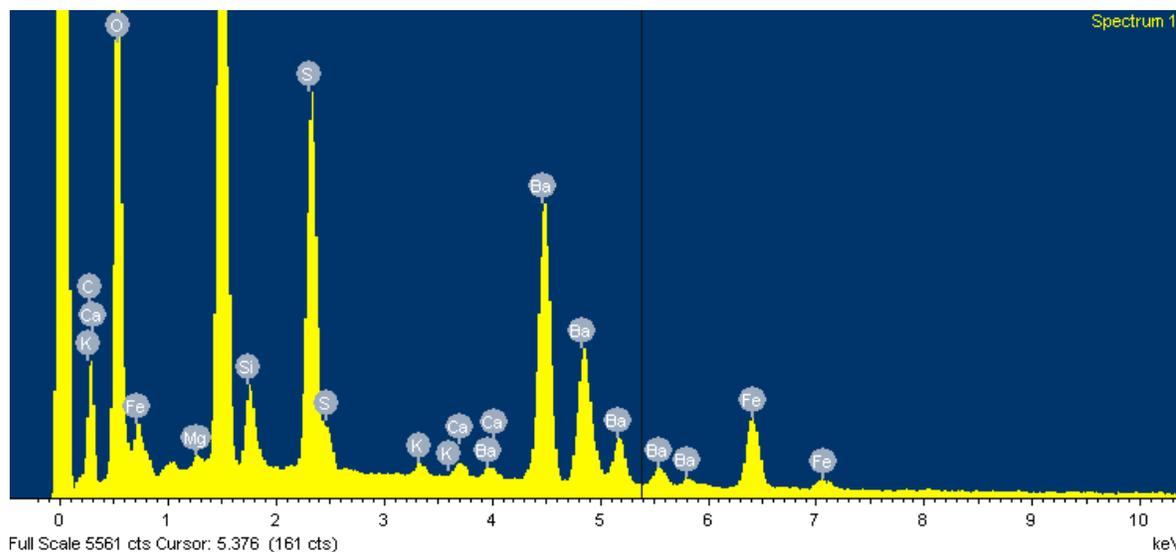


Fig.53. Encarnación Rey (MER), 600x. Imagen de electrones secundarios. LADIPA-Colmich.

El mapeo elemental de la base de preparación sugiere la presencia de carbonato y sulfato de calcio mezclados con tierras (légamo); esta primera capa generalmente se aplicaba sobre una mano de cola y tenía la función de ir sellando paulatinamente el soporte. El estrato siguiente es una imprimación de color rojo óxido, muy habitual en la pintura del siglo XVIII novohispano. Tiene un espesor de entre 40 y 50µ en promedio, y está constituida por Tierra roja (óxido de Hierro, Sílice y Aluminio), mezclada con baja cantidad de carbonato y sulfato de calcio. Lo llamativo en este estrato fue el hallazgo de partículas de sulfato de Bario ($BaSO_4$) (Fig.54), reconocibles en el mapeo elemental por la coincidencia de concentraciones de Bario y Azufre.

A continuación se presenta el espectro EDS de la Imprimación (MER). Se observan las señales principales del Hierro ($K_{\alpha-B}$), del Sílice ($K_{\alpha-B}$), del Bario ($L_{\alpha-B}$), del Calcio ($K_{\alpha-B}$) y del Azufre ($K_{\alpha-B}$). Bajas señales de Potasio y Magnesio se relacionan con el légamo, compuesto por aluminosilicatos de Potasio y Magnesio.



Una investigación reciente realizada en el conjunto pictórico de la Iglesia de San Fernando, en México, de la segunda mitad del siglo XVIII, reportó el hallazgo de una imprimación similar.¹⁰⁹ Es mi opinión personal que el hecho de que no se hayan reportado con anterioridad este tipo de imprimaciones se debe más a la escasez de investigaciones que a la inexistencia de las mismas. Según Camacho y Mederos la utilización del sulfato de Bario era para obtener una mezcla más fluida,¹¹⁰ cualidad muy útil para imprimir lienzos de gran tamaño; sería interesante investigar si esta receta se utilizó exclusivamente en obras de formato monumental para economizar material y disminuir el tiempo de aplicación o si también aparece en obras de menor formato.

Valga aquí una acotación al margen. Dos sucesos político-religiosos irrumpen entre finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, época posible de realización de la obra que estamos estudiando: la sucesión de tres pontífices, asunto importante por el cambio heráldico observado en las Bulas y comentado en el Capítulo precedente, y la llegada al trono de Felipe V, nacido en Versalles, nieto de Luís XIV Rey de Francia y primer Borbón en el trono de España. El arribo a la Corona Española de la casa de Borbon supone un contacto más cercano con la tradición francesa, asunto que convendría estudiar más a fondo, ya que, como han sugerido Camacho y Mederos, cuestiones como el uso de sulfato de Bario en imprimaciones

¹⁰⁹ Ana Laura Camacho Puebla y Francisco Mederos, *op. cit.*, p.95.

¹¹⁰ *Ibidem*.

de la pintura novohispana o del Azul de Amberes, derivan de la tratadística francesa y su llegada al ámbito novohispano podría estar relacionada con cambios de orden político. Pero también es cierto que hasta la fecha se han desarrollado escasas investigaciones que aborden este tipo de interrogantes. Para nosotros, y en el sentido planteado por Paula Mues, el hallazgo de estos materiales es una evidencia del ambiente intelectual en el que se desarrollaba la pintura del siglo XVIII, y a partir de ello se podrían proponer interesantes relecturas.

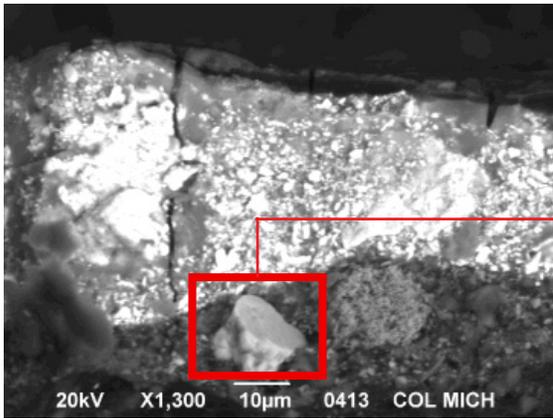


Fig.54. M1, 1300x. Partícula de Barita en la imprimación. Imagen de electrones secundarios.

Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán.

La capa pictórica mide 20µ en promedio. En las muestras obtenidas de ambas encarnaciones (del rey y del donante) se detectó la presencia de Hierro, Sílice y Aluminio, por lo que podemos inferir la presencia de Ocre rojo o Tierra roja. Se llama así a varios pigmentos naturales que contienen Hematita u óxido de Hierro rojo, mezclado con barro, son resistentes a la luz y se han utilizado desde tiempos antiguos recibiendo diferentes denominaciones como Ocre rojo, Tierra roja, Óxido de hierro rojo, Rojo indio, Almagre, Rojo veneciano, Rojo Inglés, Siena quemada, etc.¹¹¹

Los mapeos elementales del estrato muestran gran concentración de Plomo y Carbono, elementos constitutivos del blanco de Plomo o Albayalde, por lo que podemos sugerir que las encarnaciones están incluidas en una matriz de Albayalde, cuya fórmula química es $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$; este carbonato básico de plomo se encuentra en la naturaleza como el mineral *hydrocerussita*,¹¹² pero no es la forma mineral la que se usaba como pigmento, sino sintetizado o, de acuerdo al lenguaje de la época, obtenido por alquimia.¹¹³ El blanco de plomo es un pigmento denso, opaco, muy útil como secativo de los aceites ya que reacciona con los ácidos grasos formando jabones de plomo que fomentan el secado, la elasticidad, mejoran la adherencia y estabilizan la pintura.¹¹⁴ Sin embargo es un material muy dañino, potencialmente

111 MFA Boston, *Conservation & Art Material Encyclopedia Online*, <http://cameo.mfa.org/>

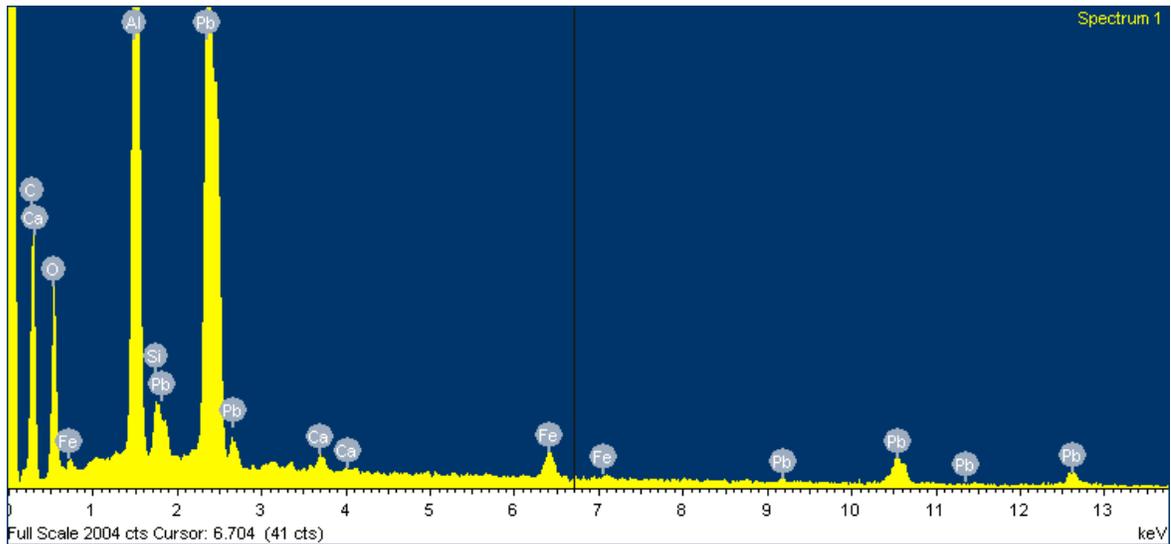
112 *Ibidem*.

113 El albayalde se obtenía exponiendo el plomo metálico a los vapores del ácido acético, formando acetato de plomo que a su vez reaccionaba con el dióxido de carbono de la atmósfera o de otra fuente.

114 Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, España, Editorial Reverté, 2005, p.43.

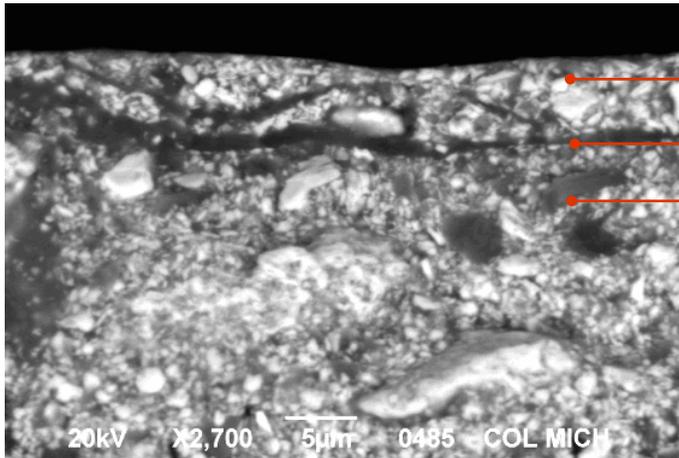
cancerígeno, teratógeno y posible mutagénico. El hallazgo de capas pictóricas incluidas en una matriz de Albayalde aparentemente es novedoso para la pintura novohispana, aunque la receta está plenamente sugerida en la tratadística.¹¹⁵

El análisis EDS de la capa pictórica (MER), muestra las señales principales del Plomo ($L_{\alpha-\beta}$), del Hierro ($K_{\alpha-\beta}$), Calcio ($K_{\alpha-\beta}$), Sílice ($K_{\alpha-\beta}$) y Aluminio ($K_{\alpha-\beta}$).



Suponemos que el estrato delgado oscuro que aparece a continuación, que mide menos de 5μ de espesor y separa los dos estratos de color, es una capa de barniz ya que los análisis con espectrómetros EDS y FRX no dan lecturas significativas aparte de Carbono y Oxígeno. La presencia de este estrato puede indicar que la capa que se encuentra encima fue aplicada al menos un año después de concluida la obra y por tratarse de una modificación tan cercana al momento de la creación, no se observa la fluorescencia característica de un repinte ante la radiación UV. Con esto confirmamos que varios retoques fueron realizados en el registro inferior, correspondiente al purgatorio, meses después de su conclusión.

¹¹⁵ Francisco Pacheco, *op.cit.*, p 483 ss. El estudio material de la pintura novohispana aun es incipiente y los hallazgos tienen que ver tanto con las preguntas de investigación como con la metodología empleada. Algunos métodos portátiles y no invasivos como la Espectroscopía de Fluorescencia de Rayos X, presentan la limitación de no discriminar el estrato del que provienen las señales, por eso en ocasiones hemos atribuido las señales de Plomo obtenidas por este medio a la base de preparación, cuando en realidad provenían de la capa pictórica. Lo que hemos aprendido es que los elementos presentes en una capa pictórica no son solamente aquellos responsables de otorgar el color –que por cierto se encuentran en baja cantidad debido a su alto poder colorante–, sino que también secativos, extendedores, etc., de ahí la importancia de contrastar los resultados por otros métodos analíticos para obtener resultados confiables.



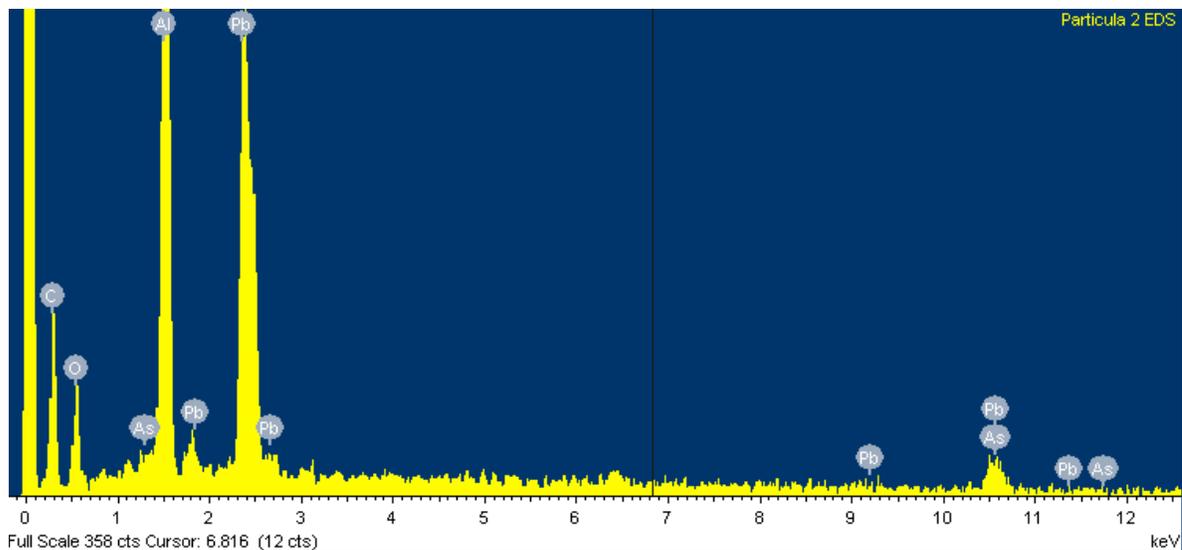
- Capa pictórica 1
- Material orgánico
- Capa pictórica 2

Fig.55. MER, 2700x. Capa pictórica.

Imagen de electrones secundarios.Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán.

La Capa pictórica 1 es mucho más delgada que la inferior, mide un promedio de 5 a 6µ. Su composición es semejante a la capa pictórica 2, presentando Plomo como componente mayoritario (Fig.55).

Igual que en la encarnación del rey (MER), la encarnación del donante (MED) se compone de una matriz de Albayalde, con contenidos de Fe , Si y Al, que indican el uso de una Tierra Roja, responsable de dar el tono a la piel. La única diferencia es que aquí aparece una señal de Arsénico, que aunque débil, indica la utilización de Oropimente (Sulfuro de Arsénico) como puede observarse en el análisis EDS que se muestra a continuación, en el que aparecen las señales principales del Plomo ($L_{\alpha-\beta}$) y del Arsénico ($K_{\alpha-\beta}$ - $L_{\alpha-\beta}$).



El fuego

Francisco Pacheco sugiere:

“jalde u oropimente para los amarillos, y con el mismo jalde quemado o revuelto con azarcon de la tierra o con Bermellón se hace anaranjado. Es de mal olor, dañoso para la cabeza y bástale con ser veneno para huir de el”.¹¹⁶

El mapeo elemental de la muestra procedente del fuego del purgatorio (MR-N) presenta los elementos constitutivos de los tres pigmentos mencionados por Pacheco: Arsénico (As) para Oropimente y Rejalgar y Mercurio (Hg) para el Bermellón, ambos asociados al Azufre (S).

El Sulfuro de Arsénico ofrece tonalidades que van del amarillo (Oropimente) al rojo vivo (Rejalgar). El Oropimente, cuya fórmula química es As_2S_3 , es un trisulfuro de arsénico que se produce naturalmente como mineral. En los yacimientos suele encontrarse junto al Rejalgar, también conocido como oropimente quemado o jalde; su fórmula química es AsS o As_4S_4 . El oropimente fue muy utilizado como pigmento debido a su tonalidad amarilla intensa y brillante, sin embargo es extremadamente tóxico, por eso se usó también como veneno para matar roedores; hoy se sabe que además es cancerígeno y mutagénico.

El Bermellón es un pigmento de color rojo brillante; químicamente es un sulfuro de Mercurio idéntico al mineral llamado cinabrio, su fórmula es HgS . Es un pigmento muy denso, con un excelente poder cubriente y al igual que los anteriores es altamente tóxico.¹¹⁷

El mapeo elemental mostró también partículas de Hierro debidas posiblemente a la adición de Tierra Roja y señales leves de Magnesio en la superficie que pueden asociarse con el uso de una laca roja.

Las muestras 1 y 2, tomadas de una laguna ubicada en la zona inferior de la pintura, sirvieron para demostrar la regularidad de la técnica. Las partículas de barita en una imprimación compuesta por almagre, yeso y blanco de España aparecen en ambas. Pequeñas concentraciones de sulfuro de Arsénico y sulfuro de Mercurio en una tonalidad que a simple vista es café, indican el uso de Oropimente, Rejalgar y Bermellón para dar vivacidad al ambiente cálido que predomina en el purgatorio, y no se limita exclusivamente a las llamas.

¹¹⁶ Francisco Pacheco, *op.cit.*, p.493.

¹¹⁷ Se conocen dos métodos de obtención. El proceso en seco inventado por los chinos y transmitido a Europa alrededor del siglo VIII, consiste en añadir mercurio al azufre fundido, generando un sulfuro de mercurio negro, esta masa es molida antes de ser calentada hasta sublimarse, la condensación da como resultado el bermellón. El otro proceso se desarrolló a finales del siglo XVII en Alemania, pero tardó mucho en ser comercializado; se hace colocando el suelo negro de sulfuro de mercurio en una solución de sulfuro de amonio o de potasio, dando lugar a la precipitación del bermellón. MFA Boston, *Conservation & Art Material Encyclopedia Online*, <http://cameo.mfa.org/> Es importante considerar los métodos de obtención durante el análisis ya que tienen una incidencia en la morfología de las partículas.

El estudio de la técnica pictórica no fue exhaustivo, puesto que el muestreo se orientó a tratar determinar si hubo modificaciones en la zona del purgatorio y más específicamente en los donantes. Sin embargo los datos obtenidos en esta parte de la investigación son sugerentes debido al hallazgo de materiales como el sulfato de Bario, que permiten comenzar a establecer hipótesis en cuanto al tráfico de saberes relativos a la pintura y nos acercan un poco más a la comprensión del ambiente en el que se desarrolló el gremio de pintores de la Nueva España en el siglo XVIII.

El uso de instrumental analítico sofisticado como el Microscopio Electrónico de Barrido con dos microsondas acopladas (EDS y FRX), al servicio de una propuesta coherente de investigación permiten el planteamiento de investigaciones de muy largo alcance. Sin embargo este es un territorio que aun debe fortalecerse y alimentarse con nuevos emprendimientos que fomenten la conformación de bancos de datos referenciales para la pintura novohispana, inexistentes hasta el momento.

Utilizando una metodología científica sería interesante estudiar a futuro las diferentes calidades pictóricas empleadas por Arellano, realizando un análisis comparativo de estratigrafías procedentes de las zonas de color más cargado, con las zonas abocetadas y semitransparentes. También la búsqueda del dibujo preparatorio se puede profundizar mediante un estudio multiespectral y todo esto, en conjunción con datos documentales y estudios plástico-formales, podría acercarnos a la posibilidad de discriminar entre los diferentes pintores de la familia Arellano.

Capítulo 5:

Ideas finales: El purgatorio como asunto pictórico

*Aún el intento científico por recuperar la obra
no llega a restituir su esencia,
sino solamente su recuerdo.*

Martin Heidegger.

Fue en el siglo XIII gracias a la escolástica cuando quedaron claramente formuladas las razones de la existencia del purgatorio.¹¹⁸ En primer lugar, los fallecidos de muerte súbita o fallecidos antes de haber concluido su penitencia, requerían de un lugar donde poder completarla. En segundo lugar, no todos los pecados son iguales, por tanto las penas tampoco pueden serlo, de ahí se desprende que a unos les corresponde la expiación por castigo, a otros por penitencia: el lugar para expiar los pecados leves es el purgatorio. En tercer lugar, numerosas visiones y apariciones de almas o personas que se encuentran en estado de purgación atestiguan la realidad del purgatorio.¹¹⁹ Sin embargo la iglesia limitó su expansión y recién a raíz de la contrarreforma y el Concilio de Trento promovió su difusión, ya que en su última sesión (XXV) afirmó la existencia del Purgatorio. Pero sus recomendaciones recién se hicieron palpables en el contexto novohispano después del Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585, por tanto la intensificación de la devoción a las Benditas Ánimas del Purgatorio es visible apenas hacia el último tercio del siglo XVII; pinturas tempranas como la de Antonio Rodríguez en el exconvento de Churubusco y la de Correa en la Parroquia de la Asunción de Pachuca, de 1680 son indicadores de ello. A finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, del pincel de Correa (1704 en Catedral Metropolitana), Villalpando (1708 en Tuxpan, Michoacán), Antonio de Torres (c.1719 en Guadalupe, Zacatecas) entre otros, es cuando ubicamos el periodo de auge de la pintura de ánimas, asociada a las cofradías y a las solemnidades que se acostumbraba celebrar para el recibimiento y prédica de las Bulas de la Santa Cruzada.

La devoción a las benditas ánimas del purgatorio es un caso paradigmático por dos motivos: en primer lugar, porque el purgatorio es, por definición, un espacio al que podríamos llamar democrático, en el que no cuentan los privilegios jerárquicos ni las diferencias raciales, de ahí que la pugna entre españoles y naturales alrededor de su culto en Ozumba sea comprensible, y claramente reflejada por las dos pinturas de idéntica temática y composición realizadas para Ozumba, por españoles y para Ayapango por y para los naturales.

118 Jacques Le Goff, *op.cit.*, p.195. De acuerdo a Le Goff, la iglesia católica “pone a punto” la idea del purgatorio entre los siglos XII y XIII.

119 Véase Tomás de Aquino, *Summa Theologica*. Tratado de los novísimos. V 16. Madrid, Editorial Católica, 1960.

En segundo lugar, estamos ante un culto que debió pasar varios siglos para ser aceptado como dogma en el seno de la Iglesia Católica, y que aún después de Trento tuvo visos de herejía por prestarse a una confusión: lo que quería la Iglesia al promover la devoción a las ánimas del purgatorio, era que los vivos ofrecieran sufragios para ayudarles a disminuir el tiempo de purgación, sin embargo muchas veces esta devoción se convirtió en culto, y los fieles cristianos en lugar de ayudar a las ánimas, comenzaron a pedirles favores y a encomendarse a ellas, de igual manera que a los santos. Cultos privados a las ánimas y posesión de imágenes impresas fueron perseguidos por el Santo Oficio de la inquisición.¹²⁰

Aunado a lo anterior, la jerarquía eclesiástica con el interés de ayudar en la guerra contra los infieles abrió “el tesoro de la iglesia” dando la posibilidad a los cristianos de obtener ventajas en el proceso de expiación de culpas. El asunto de la venta de indulgencias fue duramente atacado durante la Reforma al igual que el uso de las imágenes, de ahí que la respuesta contrarreformista cuidó al máximo la correcta observancia de la doctrina y de los dogmas católicos, entre los cuales ya se contaba el purgatorio, por eso es hasta cierto punto natural que como iconografía postridentina, la imagen del purgatorio haya sido rápidamente estandarizada.

Por otra parte, no se debe perder de vista que las Bulas tenían un sentido religioso pero al mismo tiempo tenían un impacto político y principalmente económico; de acuerdo a José Antonio Benito, desde inicios del siglo XVIII los virreyes aprovechaban los recursos financieros procedentes de la Santa Cruzada para sufragar gastos urgentes.¹²¹ Se sabe que en 1731 los Colegios de Propaganda Fide en México se beneficiaron con grandes sumas de dinero procedentes de la Santa Cruzada.¹²² Visto lo anterior es evidente que tanto la Iglesia como la Corona tenían fuertes razones para promover de forma decidida esta devoción; el resultado fue el desplazamiento de los tormentos eternos del infierno a un sitio de pena temporal, lo que convirtió al purgatorio en un espacio de paso obligatorio bastante rentable, por eso su imagen adquirió gran popularidad en el imaginario social y en el repertorio pictórico.

Los sermones fueron la herramienta fundamental para la implantación de esta devoción, y muchas veces estaban aderezados con anécdotas o narraciones de personas que regresaban del purgatorio, o que tenían visiones sobre ese lugar y atestiguaban los terribles tormentos que sufrían las almas en estado de purgación. Pero como ya se mencionó en capítulos anteriores,

120 Se han localizado numerosos autos y oficios en relación con este asunto, a manera de ejemplo, véase: “Denuncia contra Martín Vicente el partero por erróneas teorías sobre las ánimas del purgatorio. México”, AGN, Inquisición, Vol. 335, Exp. 15, 1662; “El Sr. Inquisidor Fiscal de este Santo Oficio contra Manuel Martínez de nación griego, por fingir revelaciones y apariciones de ánimas con otros muchos embustes y disparates. Papantla”, AGN, Inquisición, Vol. 760, Exp. 35, 1715.

121 José Antonio Benito, *op.cit.*, p.93.

122 *Ibidem.*, p.96.

el rol de la predicación se trasladó, en parte, a las imágenes, que lograron establecer un contacto más directo con los devotos, pasando a funcionar como aparatos de intermediación cultural.

A diferencia de Sudamérica y especialmente de la zona andina, en la Nueva España la pintura de infiernos, asociada al primer proceso evangelizador y a la necesidad de extirpar idolatrías e implantar la fe católica, en el siglo XVII ya había dado paso a un tipo de vida espiritual socializada a través de las cofradías y hermandades, que utilizaba el arte (pintura y escultura principalmente) como un instrumento para fortalecer la fe, los vínculos estamentarios y legitimar devociones locales. En este sentido y siguiendo la opinión de Nelly Sigaut, la pintura de ánimas constituye en la Nueva España el resultado de este segundo impulso evangelizador, caracterizado por la pretensión eclesial de desambiguar las expresiones de la religiosidad ejerciendo un severo control sobre ellas, y consecuentemente, por prácticas en las que los diferentes estamentos, incluso las castas, tendían a legitimarse mediante la apropiación de devociones.¹²³

El auge de la pintura de ánimas se relaciona también con una época de bonanza económica en la que abundaron las obras pías. El encargo de una pintura de ánimas causaba un efecto multiplicador de indulgencias: por un lado, la aportación del costo necesario para su realización constituía en sí misma un sufragio apropiado para ganar numerosas gracias, pero el hecho de que la imagen de los donantes estuviera presente en una obra monumental garantizaba que su recuerdo incitaría a los fieles a ofrecer sufragios a su favor. Por otra parte, la rápida estandarización del género tiene que ver con el interés tridentino de que las imágenes no conduzcan a confusiones, de ahí que la búsqueda de claridad muy pronto se convirtió en canon.

Como resultado de todo el proceso, la pintura de ánimas en la Nueva España adquirió rasgos característicos hasta consolidarse como un género pictórico particular, cuyo arquetipo nació durante el último tercio del siglo XVII, del pincel de Villalpando, de Correa y de los Rodríguez Juárez, entre otros, y se afianzó en las siguientes décadas con los Arellano, Antonio de Torres, Berrueco y muchos más, que sirvieron a su vez como modelo para la gran cantidad de obras realizadas por artistas populares, como el mismo Galicia en Ayapango. La pintura de ánimas de la segunda mitad del XVIII, aunque con un estilo renovado como puede verse en Cabrera (Museo de Arte Virreinal, Tepotzotlan) y Páez (Capilla del Monte de Piedad, DF), sigue manteniendo los elementos que consideramos característicos del género y que mencionaremos a continuación.

123 Nelly Sigaut, comunicación personal. Primer Seminario de Tesis, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Junio 2011.

El formato

La cuestión del formato en la pintura implica varias cuestiones. En primer lugar la forma enmarcada se asume como diferente al muro e inicia su proceso de diferenciación de lo real. Los formatos apaisados prolongan la línea de suelo, referencia primaria del equilibrio. Los formatos verticales anuncian un trayecto más agudo hacia la cima.

Un segundo aspecto relacionado con el formato es el tamaño. Los cuadros pequeños ofrecen una relación más directa e intimista con el observador y se vinculan con prácticas privadas, mientras que los formatos grandes y monumentales recalcan desde el inicio la solemnidad del tema representado. Apoteosis, patrocinios, glorificación de órdenes o de santos, suelen ser temas muy representados en grandes formatos. Consideraremos un gran formato al que supera la altura promedio de una persona que es de 1.80 y monumentales los que rebasan la escala humana.

Si bien las ánimas del purgatorio se han representado en diferentes tamaños y formatos, un importante grupo de ellas utiliza la monumentalidad como estrategia de persuasión, y en ellas la escala humana sirve como referencia, ya que el fiel puede enmarcarse perfectamente en el purgatorio. Estas pinturas se relacionan con prácticas sociales como procesiones y sufragios colectivos vinculados con cofradías u otras hermandades y funcionan realmente como retablos, simples o compuestos que van del gran formato al formato monumental. La mayor de la que tenemos noticia hasta ahora es la de Villalpando en Tuxpan, de 1708, que mide 7.27 x 5.25m., cuyo impacto se potencia debido a que se ubica en una nave cuya luz es menor a la altura del cuadro. La pintura de Ozumba, considerando la parte inferior que ha sido robada y el marco dorado, mide 7m. x 5m.

El formato monumental se relaciona con una expectativa específica de comunicación con el receptor; igual que en la pintura mural hay una intención de impactar al espectador y lograr un efecto dramático y teatral. Las pinturas de ánimas monumentales que hemos tenido oportunidad de conocer funcionan como retablos, por tanto tienen un lugar específico dentro de la iglesia y participan en diversos ritos y celebraciones. En ocasiones estos retablos se componen de varias partes: un remate de medio punto, como es el caso de Ucareo, de 1732, que funciona como registro superior y un añadido en la parte inferior, como el caso de Ozumba y otras, donde se agrega una escena complementaria, una cartela o incluso retratos de animas (Ucareo).

En Ozumba, según consta en las Consituaciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1625, el primer lunes de cada mes había procesión y misa de ánimas, y los cofrades estaban obligados a participar, cargando la cera y otros menesteres desde el cementerio hasta la iglesia, por tanto el protagonismo de la pintura que estamos estudiando, desde el mismo momento de su creación, es innegable.

Composición en registros

La organización en registros además de dar una estructura compositiva, constituye una estructura narrativa. El Purgatorio nunca es la escena central ya que se ubica en el registro inferior, pero constituye la vía de ingreso para el espectador, puesto que es la zona más próxima a su mirada: esto además del impacto visual que causa, establece un vínculo simbólico con el creyente. Toda pintura de purgatorios representa el más allá, cuando llegue el momento de la muerte y el fiel pase al más allá, su destino inmediato será el purgatorio.

Los purgatorios generalmente agrupan a personajes de diversa jerarquía y condición social, reconocibles por atributos como corona, mitras, etc., y se acompañan de otras escenas o personajes centrales que pueden ser: santos, vírgenes, en especial la Virgen del Carmen, ángeles y arcángeles, y la alegoría de la preciosa sangre de Cristo. En este registro pueden rastrearse devociones locales o de los donantes. El registro superior generalmente corresponde a la gloria.

De alguna manera esta estructura compositiva y narrativa refleja la estructura de la sociedad, de ahí que las imágenes adquieran la capacidad de sostener discursos que rebasan lo meramente devocional. El purgatorio es, al igual que la sociedad, un espacio de convivencia en el que las oportunidades no son equitativas. El “ánima sola” es un personaje que ha sido olvidado por sus deudos y por tanto solicita a los fieles en general la realización de sufragios.

Efecto figura-fondo

Aun en las pinturas del siglo XVIII puede notarse la combinación entre zonas trabajadas con capas de color más densas y consistentes que llegan a empastos, transiciones tonales a manera de pantallas que fortalecen la percepción del contorno y activan las formas como “figuras”; con otras zonas de coloración tenue, dibujo abocetado, capas muy delgadas de color a veces transparentes que actúan como “fondo”. El resultado es un efecto de gran teatralidad que describe las escenas terrenales con elementos formales de gran vigor sobre un fondo de carácter onírico, evanescente e irreal que generalmente corresponde a las criaturas angelicales y al registro superior o celestial. Este efecto fue verificado en todas las pinturas observadas, incluso en las de estilo más popular como la del Sagrario de Patzcuaro, Michoacán, o la de Teotitlán, Oaxaca, aunque de la pericia del pintor depende su mayor o menor efectividad.

Textos pintados

Como ya se ha mencionado en varios apartados de este trabajo, es muy común la inclusión de textos o documentos en la pintura de ánimas, como la Bula de Difuntos, el *Decretum Purgatorio*, sumarios de indulgencias e incluso patentes de pertenencia a cofradías o hermandades. Sin embargo esto fue más frecuente a finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. Lo que sigue siendo característico hasta el siglo XIX, es la vinculación de estas

pinturas con el ritual y con los sermones dedicados a la predicación de la Bula de la Santa Cruzada.

Como conclusión subrayamos el hecho de que pocos cultos han dado como resultado la creación de un género pictórico. A finales del siglo XVII se dieron las condiciones para que una serie de prácticas devocionales tomaran como una de sus herramientas principales de legitimación a la pintura, dotándole a su vez de un matiz regional característico que sufrió apenas leves adecuaciones a través de las décadas. Pintores académicos como Arellano y populares como Galicia, contribuyeron al afianzamiento iconográfico del género, unos proponiendo y otros repitiendo las fórmulas más comunes del repertorio. Consideramos pues, a la pintura de ánimas como un género particular afianzado en la Nueva España, compuesto a su vez por “retazos de géneros”: desnudo, retrato, alegoría e historia. El desnudo de las ánimas simboliza un estado de despojo y representa el punto de intersección entre vida terrenal y celestial, entre espíritu y materia, entre cuerpo y alma.¹²⁴ Y sobrepasando la idea inicial de una desnudez que iguala jerarquías y razas, la presencia o incluso la ausencia de las castas convierten al purgatorio en un espacio de lucha social.

Resulta muy interesante la existencia de otra pintura idéntica a la de Ozumba en Ayapango, esta última pintada por un natural, en la que el donante es un indígena. Hay un rasgo llamativo si comparamos el documento pintado en ambos lienzos: en Ozumba la similitud con documentos reales es evidente, y en los caracteres puede leerse parte del nombre de un Papa (Urvano), sin embargo en Ayapango el texto es simulado, lo que sugiere que aunque su artífice formara parte de una cultura letrada, el texto no era importante en ese contexto.

El retrato de los donantes irrumpe con una severidad que perturba el ritmo y dinamismo de la composición y juega un papel de identificación social y racial importante. Otros retazos, historia y alegoría, se hacen presentes en la escena central donde un grupo nutrido de santos rodea la escena alegórica para darle estatuto de realidad histórica a una maquinaria de construcción compleja que no termina de resolverse en el cuadro sino fuera de él, es decir, en el contexto social que enmarca las prácticas devocionales.

Dos asuntos no se pueden dejar de subrayar en la última línea. En primer lugar, la obra de arte ha demostrado su eficiencia como dispositivo de intermediación cultural en un contexto específico caracterizado por pugnas entre dos grupos: los españoles y los naturales. En segundo término, estamos frente a una obra cuya resolución plástica toma mano de recursos técnicos variados que solo pueden comprenderse como tributarios de un caudo saberes visuales que para el siglo XVIII ya eran plenamente mexicanos. A la luz de los valores del momento, Arellano es “un buen pintor” que ejerce desde el otro púlpito que es el lienzo “una predicación muda”.

¹²⁴ Véase Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.61.

6- Fuentes consultadas

Aquino, Tomás de, *Suma teológica. Tratado de los novísimos, V 16*. [tr. J. Pla], Madrid, Editorial Católica, 1960.

Alarcón Cedillo, Roberto y Arminda Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Amador, Pablo, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, *Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 92, UNAM, 2008.

Arce Valdez, José Guillermo, *El Convento Franciscano de Ozumba: Un estudio Histórico-Artístico*, Tesis para obtener el Título de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, 2005.

-----“Dos pinturas de Ánimas del Purgatorio en la región de los volcanes: Ozumba y Ayapango”, en Xixián Hernández de Olarte et. al., *op. cit.* p.417-430.

Bargellini, Clara. “Interrogantes sobre los colores del arte virreinal”. En R. Georges (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM/IIIE, 2003.

Bazarte Martínez, Alicia , *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p.189-190.

Belting, Hans , *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 2009.

Bentito, José Antonio, “Historia de la Bula de la Santa Cruzada en Indias”, *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, Sección Historia del derecho, XVIII, 1996, Valparaíso, Chile. Consultado 10 de septiembre de 2011, en:

<http://www.restudioshistoricos.equipo.cl/index.php/rehj/article/viewFile/238/227>

Bordini, Silvia. *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona, Edic. del Serbal, 1995.

Bravo Rubio, Berenice y Marco Antonio Pérez Iturbe, “Bajo la mirada del prelado. Ozumba a través de los archivos episcopales del Arzobispado de México”, en Xixián Hernández de Olarte, Moroni Spencer Hernández de Olarte y Almaquio Hernández Meneses (Coords.), *Narrando historias al pie de los volcanes. Primer Ciclo Internacional de Conferencias en la Región de los Volcanes, Estado de México*, México, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación/Centro Cultural del Valle, 2011 p.181-192.

Cabrera Orti, María Angustias, *Los métodos de análisis físico-químicos y la historia del arte*. Granada, Universidad de Granada, 1994.

Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005.

----- *Teoría de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1991.

Camacho Puebla, Ana Laura y Francisco Mederos Henry, *Alcances de la técnica de Fluorescencia de Rayos X (FRX) aplicada al estudio de la distribución estratigráfica de pigmentos en la pintura de caballete novohispana. Caso de estudio: la pintura “San Fernando y San Luís entre papas, obispos y doctores seráficos” del templo de San Fernando de la Ciudad de México*, Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2011.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*. (2ª. ed.). México, UNAM, 1983 [1946].

Carrillo, Martín, *Explicacion de la bula de los difuntos: en la qual se trata de las penas y lugares del purgatorio y como puedan ser ayudadas las animas de los difuntos, con las oraciones y sufragios de los vivos*, En Alcalá de Henares, en Casa de Juan Gracian, 1615.

Catalina, Santa, *Tratado del purgatorio de Santa Catalina de Génova* [tr. J. Bergamín], México, Séneca, 1941.

Cenini, Cenino, *El libro del arte*, España, Ediciones Akal, 2002.

Cruz Vasconillos, Felipe de la, *Tesoro De La Iglesia: En Que Se Trata De Indulgencias, Iubileos, Purgatorio, Bula De Difuntos, Vltimas Voluntades I Cuarta Funeral*. En Madrid, por Diego Flamenco, 1631.

Chartier, Roger, *Escribir Las Prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996.

Da Natividade, Antonio y Diego de Noguera, *Silua de sufragios, declarados, alabados y encomendados para comu[n] prouecho de viuos y difuntos*. En Portugal, 1649.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (3ª. ed.), Madrid, Edit. Reverté, 1965.

Domenech Carbó, María Teresa y Dolores Julia Yusá Marco, *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Estrada de Gerleros, Elena, “Las ánimas del purgatorio”, en Elisa Vargas Lugo y José GUadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra*, Tomo IV, México, UNAM, 1994.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

Fernández González, Carlos, “Un volumen de Bulas facticio conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Descripción y Catalogación”, Fondo Histórico de la Biblioteca Complutense, Madrid, España, consultado en la Biblioteca Digital Complutense, el 10 de septiembre de 2011: <http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num8/Articulos/0804.htm>

García del Pino, Ignacio, “El cultivo del lino en la historia de la comarca de Talavera”, p.24-37 en *Cuaderna: Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*, No. 7-8, España, 1999-2000.

Gómez, María Luisa, *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

Gruzinski, Serge, “La Segunda Aculturación: El estado ilustrado y la religiosidad indígena en la Nueva España (1775-1800)”, *Estudios de Historia Novohispana*, No.8, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1985, p.175-201.

Hernández de Olarte, Xixián, Moroni Spencer Hernández de Olarte y Almaquio Hernández Meneses (Coords.), *Narrando historias al pie de los volcanes. Primer Ciclo Internacional de Conferencias en la Región de los Volcanes*, Estado de México, México, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación/Centro Cultural del Valle, 2011 p.181-192.

Katsew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, CONACULTA-Turner, 2004.

Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, [Tr. Francisco Pérez Gutiérrez] Madrid, Taurus, 1989.

Malê, Emile, *El arte religioso del siglo XIII al siglo XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Matteini, Mauro y Arcangelo Moles, *Ciencia y restauración. Método de investigación*, Sevilla, Editorial Nerea, 2001.

Moncada, Pedro de, *Declamacion catholica por las benditas almas del purgatorio: regulada por la doctrina de los concilios y padres y de la más fundada teología*, En Madrid, por Juan Garcia Infanzon, 1692.

Morera y González, Jaime Ángel, *Pinturas Coloniales de Ánimas del Purgatorio*, México, UNAM-IIE-Seminario de Cultura Mexicana, 2001.

Mues Orts, Paula, *El Arte Maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, No. 1, 2006.

----- *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Edit. Cátedra, 1990 [1649].

Palomino de Castro y Velazco, Antonio, *Museo Pictórico y escala óptica*, Libro Quinto, Cap. III, p.45, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797. Repositorio: Universidad Complutense de Madrid, Digitalizado 21 enero de 2009, Consultado septiembre 2011 en:

<http://books.google.com>

Pérez de Lara, Alfonso, *Compendio de las Tres Gracias de la Santa Cruzada, subsidio, y escusado, que su santidad concede a ... Felipe III ... para gastos de la guerra contra infieles, y la practica dellas ...*, a costa de Pedro Cheualier, 1672. Repositorio: Universidad Complutense de Madrid, Digitalizado 12 de mayo de 2009, Consultado agosto 2011 en: <http://books.google.com>

Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Manueales Arte Cátedra, 2009.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*, Tomo 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Rickards Campbell, Jorge y Ricardo Cameras Ross, *Las radiaciones. II El manejo de las radiaciones nucleares*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Rodriguez, Manuel, *Explicacion de la Bulla de la Sancta Cruzada y de las clausulas de los Iubileos y confessionarios que ordinariamente suele conceder su Sanctidad*, En Salamanca, en casa de Juan Fernandez, 1730.

Romero Asenjo, Rafael, “Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano”, en *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 72, México, IIE-UNAM, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 24, México, IIE-UNAM, 1956.

Ruiz Gomar, Rogelio, (1991), “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Tomo III, cuerpo de documentos. México, UNAM/IIE, 1991.

Ruvalcaba Sil, José Luis, “La pintura de caballete vista a través de la fluorescencia de rayos x”, en *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*. México, INBA/Museo Nacional de Arte, 2004.

San Francisco, Lorenzo de, *Tesoro celestial y divino para rescate y consuelo de las almas, asi de los viuos como de los fieles difuntos: tratase de las mas principales indulgencias que ay en la Iglesia de Dios, como las ganaran para si los catolicos y ayudarán con ellas y otros sufragios à las benditas almas de Purgatorio*, 1665. Repositorio Universidad Complutense de Madrid, puesta en línea 19 de enero de 2010, consultado noviembre de 2010, en: <http://books.google.com/>

Serpi, Dimas, *Tratado de Purgatorio contra Luthero y otros hereges segun el S.C. Trident: con singular doctrina de S.S.D.D. griegos, latin y hebreos*, En la imprenta de lyme Cendrat, 1604. Repositorio Universidad Complutense de Madrid, puesta en línea 18 de febrero de 2009, consultado noviembre de 2010, en: <http://books.google.com/>

Serrera Contreras, Ramón María, *Lino y cáñamo en Nueva España (1777-1800)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.

Sigaut, Nelly, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM/IIIE/Fomento Cultural Banamex, 2004.

----- José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*. México, IIE-UNAM, CONACULTA·INBA, Museo Nacional de Arte, BANAMEX, 2002.

----- “Los pinceles andaluces en la Nueva España”, en VVAA, *Caminos del barroco. Entre Andalucía y América*, México, CONACULTA-INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2011.

Soto, Myrna, *El arte maestra. Un tratado de pintuta novohispano*, México, UNAM, 2005.

Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*. México, Instituto de Invesigaciones Estéticas, UNAM, 1965.

Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las practicas culturales andinas, Siglos XVI – XVII*. Argentina, FCE, 2008.

----- *La paleta del espanto: Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, Argentina, UNSAM, 2010

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas de México* (3 tomos), México, Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997.

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

Vargas Lugo, Elisa, “El retrato de donantes y el autorretrato en la Nueva España. Notas para el estudio de la pintura colonial del retrato”, en *Anales* Vol.51, p.13-20, México, IIE-UNAM, 1983.

Vetancurt, Agustín, *Teatro Mexicano*, Mexico, Porrúa Turanzas, 1961.

Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en la Nueva España*, México, UNAM/IIE, 1985.

Villarquide, Ana, *La Pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, España, Editorial Nerea, 2005.

Von Wobeser, Gisela, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*. México, UNAM, 2005.

----- [edit.] *Muerte y vida en el más allá. España y América*, México, UNAM, 2009.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

MFA Boston, *Conservation & Art Material Encyclopedia Online*, <http://cameo.mfa.org/>

Documentos

Real Cédula y memorial de almas, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Gobierno, Obispos, Juan Santiago de León Garabito, Caja 1, 1682-1692.

Libro de Visita de Francisco Aguiar y Seijas, 1686-1687, AGN, Indiferente Virreinal, Bienes Nacionales, Caja 1460 (Clero Regular y Secular), Exp. 035, 315 f.

Entrega, recepción e Inventario del Curato de San Luís Obispo de Tlalmanalco y sus agregados Atzompan y Temamatla, 1768, AGN, Regio Patronato Indiano, Vol. 603 (Bienes Nacionales), Exp.2.

Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, fundada en el Pueblo de Ozumba. Archivo Histórico Parroquial de Ozumba, en adelante AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910, Vol.2. Cuadernillo sin portada.

Patente de profesión de la Tercera Orden de Penitencia de la Iglesia Parroquial de Santa María Ozumba, 1723. AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910.

Libro de inventarios y cuentas de la tercera Orden. Año de 1662 hasta el año de 1732, AHPO, Caja 52, Asociaciones Piadosas, 1662-1732.

Directorio de Misas, AHPO, Caja 59, Disciplinar, Justicia Eclesiástica, Misas, Padrones, 1629-1978.

Libro de Visita de José Pérez de Lanciego y Eguilaz, 1617, Archivo Histórico del Arzobispado de México, en adelante AHAM, Cl.20, L2, fojas 313-324.

Bula de plenísima Indulgencia del Papa Urbano VIII, para la Tercera Predicación de la Décima Tercera Concesión, 1722, AGN, Indiferente virreinal, Caja 1691(Inquisición), Exp. 012.

Bula de plenísima Indulgencia del Papa Urbano VIII, para la Primera Predicación de la Décimo Cuarta Concesión, 1730, AGN, Indiferente virreinal, Caja 5589, Exp. 43.

Bula de plenísima Indulgencia del Papa Urbano VIII, para la Segunda Predicación de la Décimo Cuarta concesión, 1732, AGN, Indiferente virreinal, Caja 177, Exp. 007.

Petición para que los fieles cristianos hagan celebrar misas para los fieles difuntos, AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2157 (Clero Regular y Secular), Exp. 31, 1708.

Orden de siembra y beneficio del lino y del cáñamo a fin de que se exporten a España, AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2547, Exp.

Providencias para fomentar la siembra y beneficio del lino y del cáñamo, AGN, Correspondencia virreinal, Correspondencia Virreyes, Vol. 182, f.183-189, 1796.

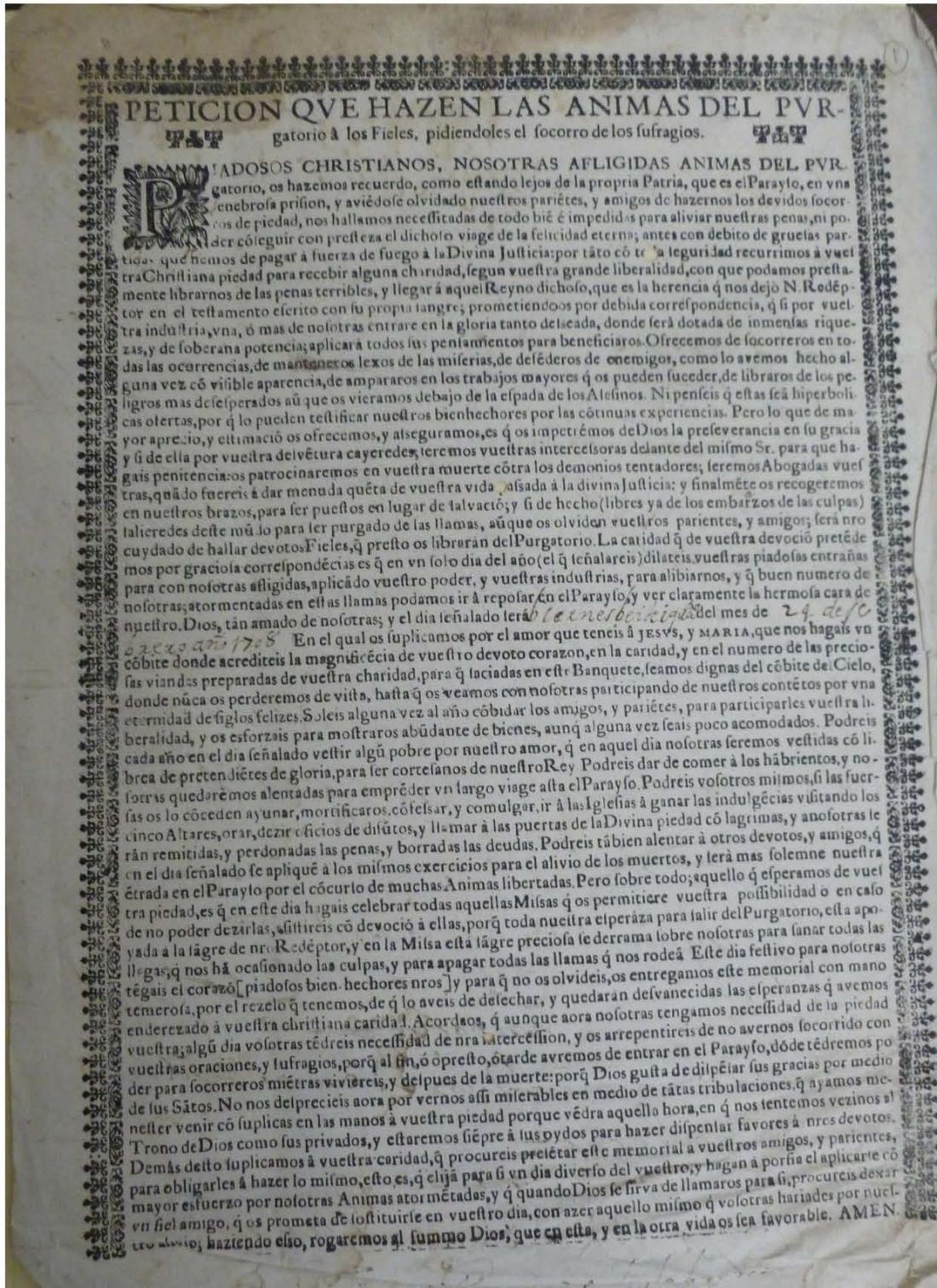
Liberación del comercio de lino y cáñamo con la península ibérica, AGN, Indiferente virreinal, Caja 6509, Exp.002 (Bandos), 1781.

Denuncia contra Martín Vicente el partero por erróneas teorías sobre las ánimas del purgatorio. México, AGN, Inquisición, Vol. 335, Exp. 15, 1662;

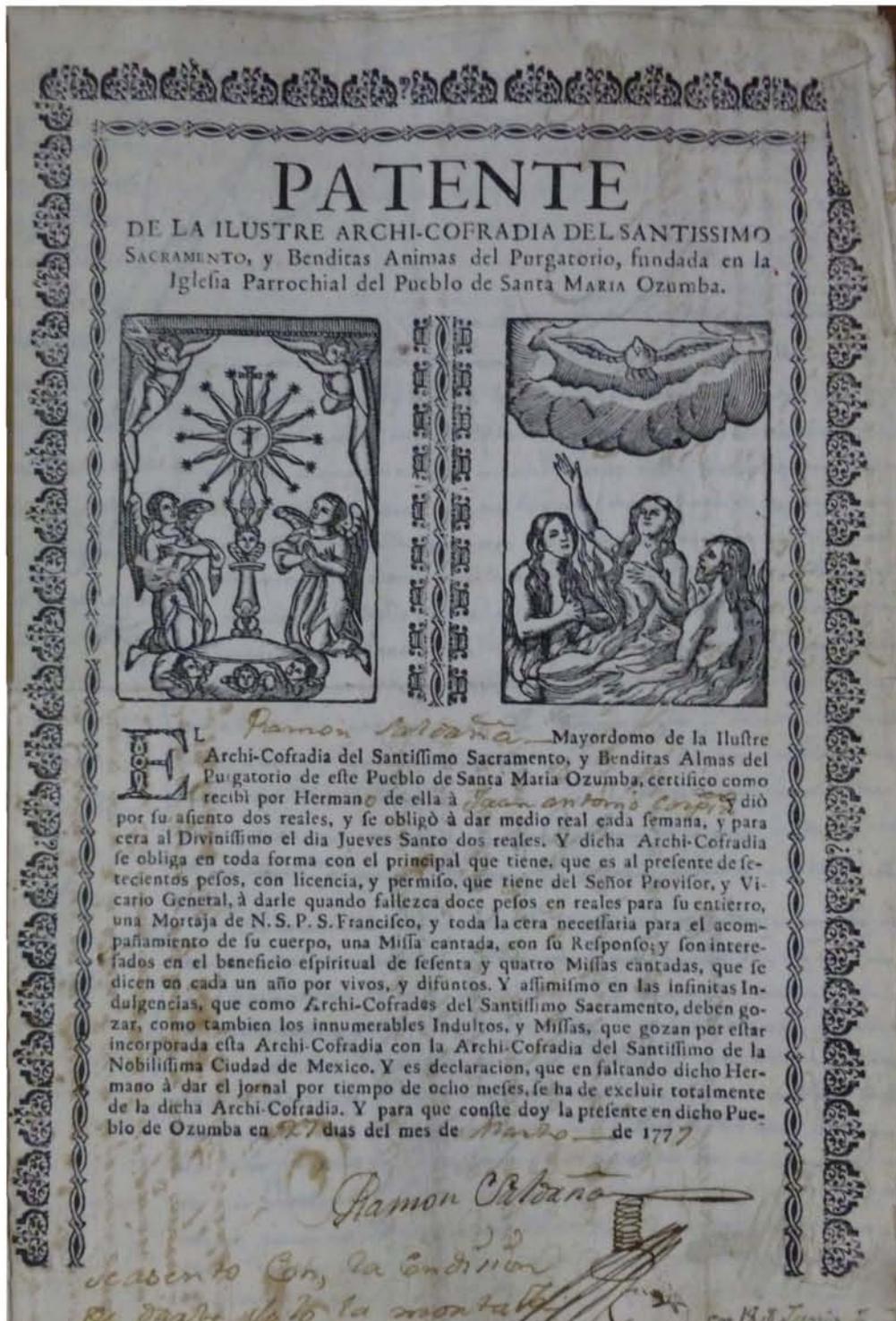
El Sr. Inquisidor Fiscal de este Santo Oficio contra Manuel Martínez de nación griego, por fingir revelaciones y apariciones de ánimas con otros muchos embustes y disparates. Papantla, AGN, Inquisición, Vol. 760, Exp. 35, 1715.

7 Anexo Documental

1- Petición para que los fieles cristianos hagan celebrar misas para los fieles difuntos, AGN, Indiferente Virreinal, Caja 2157 (Clero Regular y Secular), Exp. 31, 1708.



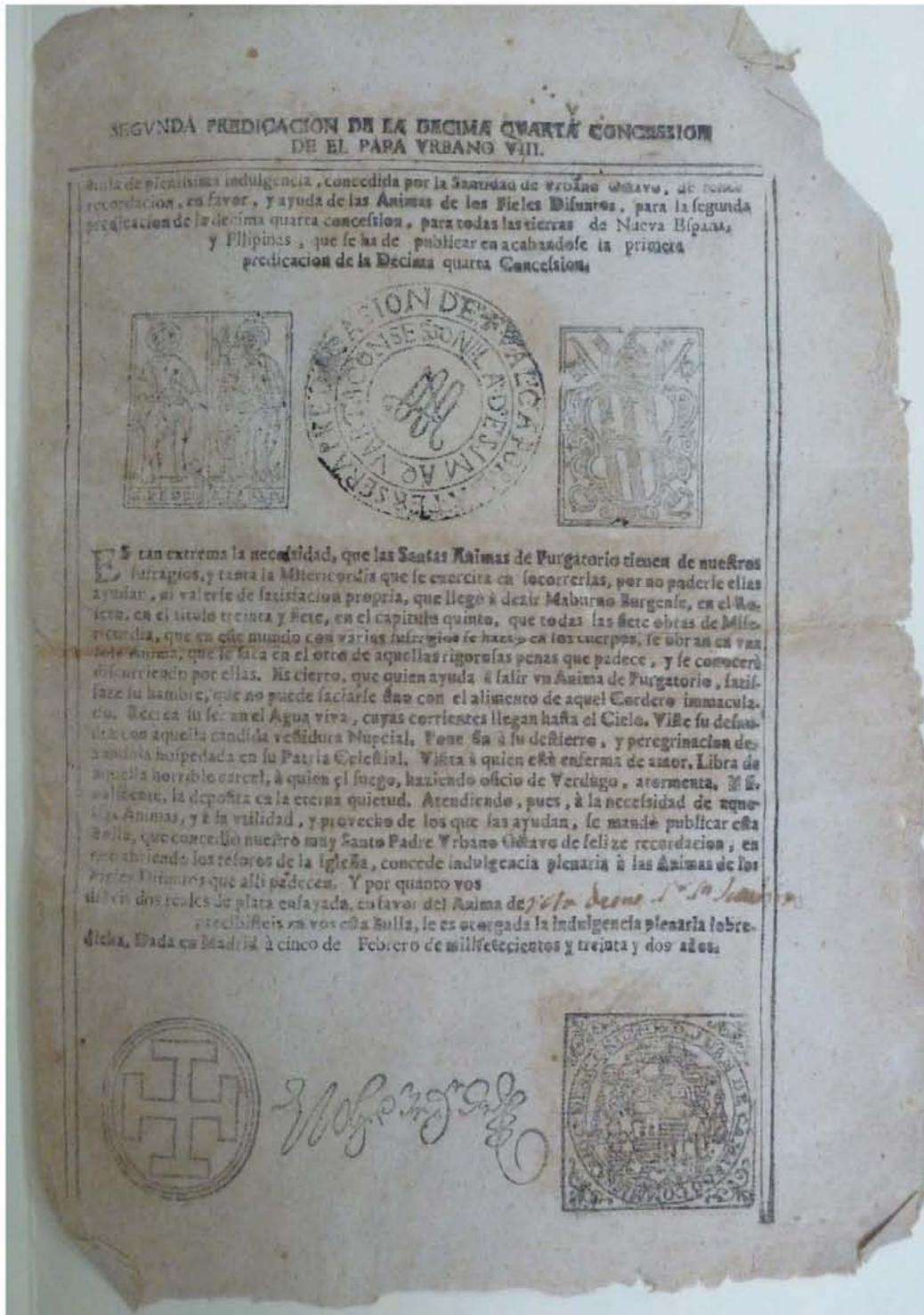
2- Patente de la Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas del Purgatorio, fundada en la Iglesia Parroquial de Santa María Ozumba, 1777. AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910,



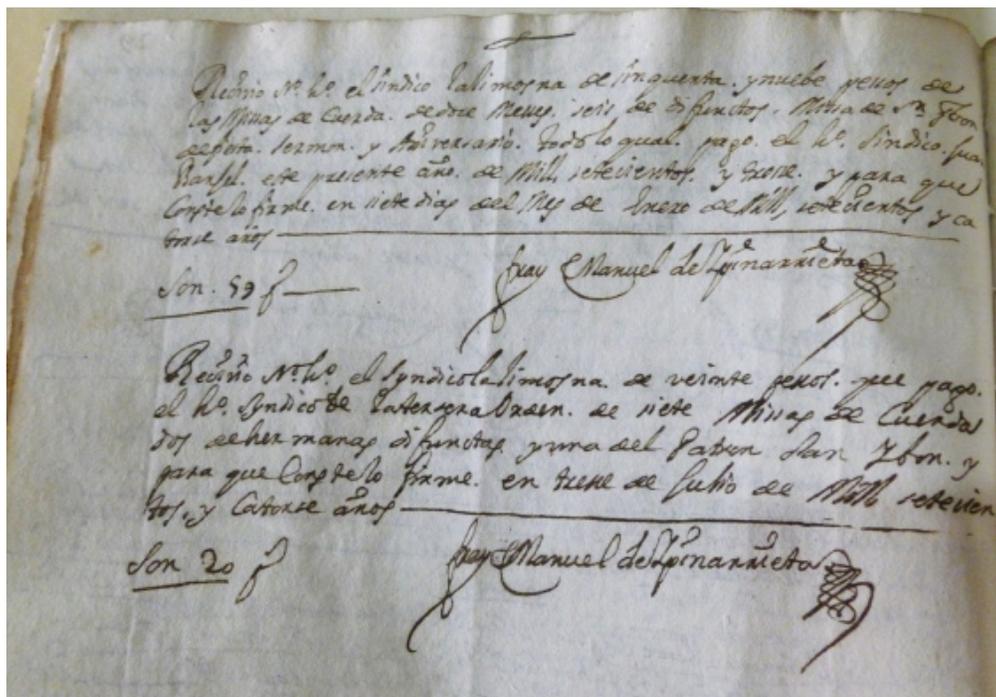
3- Patente de profesión de la Tercera Orden de Penitencia de la Iglesia Parroquial de Santa María Ozumba, 1723. AHPO, Caja 56, Cofradías y Colegios, 1734-1910.



5- Bula de plenísima Indulgencia del Papa Urbano VIII, para la Segunda Predicación de la Décima Cuarta concesión, 1732, AGN, Indiferente virreinal, Caja 177, Exp. 007.



6- Recibo de la Tercera Orden correspondiente al pago de Misas de Cuerda, tomado de *Libro de inventarios y cuentas de la tercera Orden. Año de 1662 hasta el año de 1732*, AHPO, Caja 52, Asociaciones Píadasas, 1662-1732.



Recibió No. Ho. el síndico la limosna de cincuenta y nueve de las Misas de Cuerda de doce meses, seis de difuntos, Misa de San Ibon de fiesta, sermón y aniversario, todo lo cual pagó el hermano síndico Juan Rangel este presente año de mil setecientos y trece Y para que conste lo firme en siete días del mes de enero de mil setecientos y catorce años.

Son 59p.

Recibió No. Ho. el síndico la limosna de veinte pesos que pagó el Ho. síndico de la Tercera Orden de siete Misas de Cuerda, dos de hermano difuntos y una para el Patrón San Ibon y para que se le firme en trece de julio de mil setecientos y catorce años.

Son 20p.

Transcripción Mirta Insaurralde.