



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA GESTUALIDAD COMO VEHÍCULO RETÓRICO EN EL
TEMPLO DE SAN FRANCISCO JAVIER EN TEPOTZOTLÁN.
PEDRO REALES, MIGUEL CABRERA E HIGINIO DE CHÁVEZ**

Ensayo académico que para optar por el grado de

Maestra en Historia del Arte

PRESENTA:

Mercedes Murguía Meca

TUTOR PRINCIPAL

Dra. Paula Mues Orts

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

TUTORES

Dr. Pablo F. Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas

Mtra. Verónica Zaragoza Reyes

Museo Nacional del Virreinato, INAH

Ciudad de México, mayo de 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



A todos aquellos que mueven las emociones y pasiones de mi alma:
Especialmente a mi esposo y cómplice incondicional Gerardo
y a los motores de mi vida, mis hijos Santiago y Arantza.



AGRADECIMIENTOS

*Agradece a la llama su luz, pero no olvides el
pie del candil que, constante y paciente, la
sostiene en la sombra*

Rabindranath Tagore

En primera instancia agradezco a mi comité tutorial, por su guía, paciencia, dedicación, motivación, por acompañarme, apoyarme y hacer fácil lo difícil. Gracias por transmitir y compartir sus conocimientos, experiencia y amor por lo que hacen.

A la Dra. Paula Mues, por ser tan generosa en lo profesional y en lo personal. Al Dr. Pablo Amador, por reiterar en mí la pasión hacia la escultura policromada. A la Mtra. Verónica Zaragoza, por sus atinados comentarios e infinita disposición.

Al Posgrado en Historia del Arte, a la exdirectora Dra. Deborah Dorotinsky y al actual director Dr. Erik Velásquez, así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) que me brindaron la oportunidad de realizar una estancia en las ciudades de Valladolid y Madrid, enriqueciendo la realización de este trabajo.

A la Mtra. Mercedes Gómez Urquiza, directora del Museo Nacional del Virreinato por las facilidades prestadas para la realización de las tomas fotográficas, y la observación de cerca de las imágenes principales de los retablos, así como a la Lic. Xochipilli Rossell, jefa del departamento de restauración del mismo museo.



Al Dr. Manuel Arias, subdirector del Museo Nacional de Escultura, Valladolid España, por las facilidades brindadas.

A María Concepción de la Torre Fernández jefa de la Biblioteca del Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España y al Acervo Mues- Escamilla por el préstamo incondicional de libros.

A Ramón Pérez por sus extraordinarios recorridos por Castilla, así como Bárbara Hasbach y Joaquín G. de Llarena por todas sus atenciones en Madrid y Sigüenza.

Al Mtro. Andrés Triana, director de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía por apoyar esta tarea, así como a la Subcomisión Mixta de Capacitación y Becas del INAH.

A toda mi familia por su incondicional apoyo, comprensión, impulso, amor e infinita paciencia, principalmente a Gerardo, Santi, Aran, Mercedes, Fernando, Demetrio.

A mis compañeros de trabajo y amigos, Fanny Unikel y Luis Amaro por la larga espera. A Ramón Avendaño y Mercedes Meca por el apoyo brindado. Y a todos aquellos que me acompañaron en este camino y lo seguirán haciendo.

Ya lo decía John Ruskin “Educar a una persona no es hacerle aprender algo que no sabía, sino hacer de él alguien que no existía”.

Gracias



ÍNDICE

Introducción	8
Renovación y esplendor en la Iglesia de <i>San Francisco Javier</i>	13
El promotor intelectual del proyecto de cambio	16
Los artífices del pincel y la gubia	18
De alianzas y compromisos	22
El camino del gesto	32
Emociones y pasiones dentro del templo de San Francisco Javier	46
De la contemplación a la glorificación: la concepción del discurso	51
La gestualidad en la obra de Miguel Cabrera: de innovadores y coloridos lienzos	60
La gestualidad en la escultura de Higinio de Chávez y su relación con las bóvedas celestiales	76
Conclusiones	107
Fuentes consultadas	111
Índice de imágenes	118



INTRODUCCIÓN

A lo largo del tiempo los artistas se han valido de la gestualidad como medio para expresar sentimientos, emociones o mensajes, además de como un amplio sistema de comunicación. Debido a que los gestos pueden significar más de una cosa, es necesario comprenderlos considerando su codificación –en este caso dentro de la liturgia católica–, el personaje representado y, por tanto, su interrelación con su iconografía, la motivación e intención del artista, las circunstancias históricas de creación, así como la audiencia a la que irá dirigida en dichos contenidos simbólicos.

Para el caso novohispano, este tema ha sido poco considerado para el análisis de las obras, y los estudios que se han realizado prácticamente se han limitado al caso de la pintura sobre lienzo y no la realizada sobre muro o escultura policromada. Como se explicará, existen hasta el momento pocas investigaciones que contemplen a la vez obras en distintos soportes y materiales como parte de una visión de conjunto a pesar de que pertenezcan a un mismo espacio y época, con una intención y gusto propio de las circunstancias históricas en las cuales fueron elaboradas.

La intención de este ensayo radica en analizar los modelos gestuales presentes en las pinturas y esculturas del presbiterio, transepto, sotocoro y coro del templo del antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán, Estado de México. Ello se debe a que es uno de los conjuntos retablisticos más completos y conservados de la época virreinal en nuestro país, en el que a su vez se conjugan armoniosamente con la pintura mural que corona los retablos del presbiterio y transepto.



Considero que estas pinturas y retablos son un conjunto holístico, ya que se sabe que fueron realizados por los artífices del pincel y la gubia Miguel Cabrera (ca.1715-1768) e Higinio de Chávez (activo a mediados del siglo XVIII) entre 1753 y 1764, temporalidad en la que el recinto estaba en remodelación, siéndoles encargados por el rector del colegio en ese momento, el padre Pedro Reales (1704-1767).

En primer término se hace necesario establecer que Miguel Cabrera fue uno de los pintores más prestigiados de la segunda mitad del siglo XVIII y, además de la relación laboral que sostenía con miembros de la Compañía de Jesús como el padre Reales, fue su modernidad e innovación lo que impulsó su carrera por medio de un lenguaje que gustó a sus clientes, y que tenía como característica una gestualidad renovada. Al ser el taller del pintor uno de los más importantes y demandados, lo que da fe de ello su amplia producción, sería interesante perfilar cómo pudo ser la relación laboral con el escultor contratado, Higinio de Chávez, para la realización de este encargo.

¿Supervisaría Cabrera directamente la elaboración de la pintura y le daría únicamente a Chávez los parámetros que debía de seguir a través de una escultura más convencional para representar personajes perfectamente identificados en los que mantendría la tradición escultórica?, ¿discutirían todos los detalles o más bien cada uno se encargaría de una parte?, ¿compartirían parámetros de modelos gestuales, soluciones anatómicas, de forma y color?, o es que sólo ¿Cabrera conceptualizaría los temas seleccionados para el discurso de esta renovación en mancuerna con el padre Reales? y finalmente ¿Cabrera realizaría el diseño con base en lo solicitado por el jesuita



y Chávez lo ejecutaría en las esculturas? Lo que es un hecho es que ambos artistas aportaron modernidad a sus obras desde sus saberes, lo que sirvió para transmitir y persuadir al devoto con el discurso y retórica afectiva afín a los jesuitas.



RENOVACIÓN Y ESPLENDOR

EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO JAVIER





1. Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán.



RENOVACIÓN Y ESPLENDOR EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO JAVIER

Para recordar las circunstancias históricas en las que se elaboró este *corpus* de obras, es necesario recuperar aquí, de forma breve, el largo recorrido y vicisitudes que pasaron los jesuitas desde su llegada a Tepotzotlán, Estado de México en 1580, hasta su época de mayor esplendor que corresponde con las décadas centrales del siglo XVIII.

La popularidad y auge de Tepotzotlán fue notable por ser uno de los colegios más importantes de los hijos de san Ignacio en el territorio de la Nueva España. Lo anterior se debe al ser sede del noviciado, reiterando en constantes ocasiones la importancia que tuvo dicho conjunto para transmitir entre otras cosas, los ideales de la Compañía de Jesús.¹ Contó para ello con el apoyo de clérigos, comerciantes y políticos que facilitaron su asentamiento dentro del territorio, amén de poseer una sobresaliente situación económica autosustentable y social.

Desde fechas muy tempranas, los miembros de la Compañía pudieron incursionar exitosamente en actividades como la labor misional, la predicación, la dirección espiritual y, para el caso de Tepotzotlán, también la educación de sus propios integrantes noveles, logrando tener un lugar preponderante tanto en formación como en injerencia en el pensamiento de estos novicios. Éstos gozaban asimismo de significativos beneficios corporativos, debido a los contactos y alianzas que realizaron

¹ Rafael Heliodoro Valle, “El convento de Tepotzotlán” en *Anales del museo Nacional de Arqueología*, (México: Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía), 1924.



con personajes del poder político pero también aquellos vinculados al económico y eclesiástico.²

Es importante señalar que el Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán o noviciado –como tradicionalmente se le conocía–, ha generado una importante bibliografía que ha abordado aspectos diversos, tanto históricos, como del edificio y sus usos, además de aquellos centrados en lo artístico de la colección y bienes que alberga.³

La iglesia de San Francisco Javier se construyó entre 1669 y 1682 gracias al auspicio de la acaudalada y poderosa familia Medina Picazo. De ese momento se conserva el contrato fechado en 1681, en el que se consigna el encargo de la elaboración del retablo mayor –con columnas de orden salomónico– siendo acordado entre Isabel Picazo de Hinojosa y el ensamblador y arquitecto Juan Montero.

² Heliodoro Valle, *El convento de Tepotzotlán*, 184-216.

³ Los más destacados corresponden con los de: Rafael Heliodoro Valle, “El convento de Tepotzotlán” en *Anales del museo Nacional de Arqueología*, (México: Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía), 1924; Pedro de Gante, *Tepotzotlán, su historia y sus tesoros artísticos*, (México: Porrúa), 1958; Gonzalo Obregón, “Lo que nos dice la historia sobre Tepotzotlán”, en *Artes de México*, (México: número 62/63, Año XII, Tepotzotlán, IV Edición), 1965; Maquívar, María del Consuelo. *Los Retablos de Tepotzotlán*, México: Museo Nacional del Virreinato, Colección Científica, Catálogos y Bibliografías, núm. 47, 1976; Manuel Pérez Alonso, “Los jesuitas en Tepotzotlán” en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, (México: CONACULTA, INAH), 1989; Martí Cotarelo, Mónica. “El relicario de San José” en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México: CONACULTA-INAH, 1989; Tovar de Teresa, Guillermo. “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII en Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España”, México: Bancomer, 1988, 67-70; Alarcón Cedillo, Roberto (Coord.). *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Tomo II*, México: CONACULTA/INAH, 1994; Maquívar, María del Consuelo, Elisa Vargaslugo y Agustín Espinosa. “Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán” en: *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, 10^a Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México: Universidad Nacional Autónoma de México - IIE, 2005; Montero Alarcón, Alma. *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, México: Biblioteca mexiquense del bicentenario, Colección mayor, 2011.



costaría cuatro mil quinientos pesos y sería entregado en once meses, tendría tres calles todas de pintura realizada por Baltazar Echave y Rioja, Juan Sánchez Salmerón o Juan Correa; las advocaciones serían elegidas por doña Isabel: San Antonio, San Buenaventura, San José y San Francisco, nombres relacionados con sus hijos y que acaso serían los de santos de su devoción; las demás pinturas representarían la vida de San Francisco Xavier, “según las estampas que se me dieron de dicha vida” y por último una pintura con el tema de la Visitación.⁴



2. Basamento donde consta el patronazgo de doña Isabel Picazo a través de la renuncia de su hijo Pedro León de Medina y Picazo, miembro de la Compañía de Jesús a su herencia.

Por el sermón inaugural que el padre Francisco de Florencia pronunció el 9 de septiembre de 1682, se sabe que uno de los retablos estaba dedicado a san Ignacio y otro a san Francisco Javier.⁵ Estos se mantuvieron hasta que en 1750 se comenzaron con los trabajos de renovación y transformación de algunos espacios como la iglesia, sus capillas y la sacristía, buscando con ello un gusto moderno y majestuosidad acorde con ese momento.⁶

⁴ Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII” en Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España, (México: Bancomer, 1988), 70.

⁵ Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*, (México: Catálogo de exposición, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 2015), 48.

⁶ Luisa Elena Alcalá. “La pintura novohispana en la era de la ornamentación” en *Pintado en México. 1700-1790. Pinxit Mexici*. (México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 142-159.



EL PROMOTOR INTELECTUAL DEL CAMBIO

El padre Pedro Reales, uno de los jesuitas más destacados de la provincia mexicana,⁷ fue rector del Colegio de Tepotzotlán por diez años (1750-1760), además de ser quien dispuso a partir de 1750 que se exoneraran el ábside y el crucero de la iglesia con hermosos retablos, y pocos años después se culminaron los de la nave, concluyendo la renovación con la fachada y la torre del templo en 1760.⁸

Este jesuita además de ser ministro, rector y maestro de novicios en Tepotzotlán, fungió de ministro en la Profesa de la ciudad de México, rector del Colegio de San Jerónimo en Puebla, del de San Juan en Guadalajara y del Colegio de San Pedro y San Pablo también en la Ciudad de México, rigiendo durante tres años como provincial de los jesuitas mexicanos y otros tres como prepósito de la Casa Profesa.⁹ Ocupó además otros cargos de importancia dentro de la Compañía, tanto de índole administrativa como educativa.

El padre Maneiro en su *Vidas de algunos mexicanos ilustres* (1791-1792), lo describe como excelente dirigente y hombre de acción, rígido y estricto como maestro

⁷ Juan Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos 24, UNAM, 1988), 518.

⁸ María del Consuelo Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, (México: Museo Nacional del Virreinato, Colección Científica, Catálogos y Bibliografías, núm. 47, 1976), 19.

⁹ Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, 518-19.



de novicios, de ideas claras, que trataba de llevar una vida ejemplar apegado a la filosofía y forma de vida de la Compañía.¹⁰

Como constante buscador de la perfección, no es de extrañar el interés e impulso que dio a la renovación del templo de Tepotzotlán, ya que exigió lo mejor, contrató a artistas destacados, eligió los modelos a seguir en concordancia con la filosofía y religiosidad de la orden, dando relevancia al discurso que quería mostrar, ostentar y transmitir dentro de la iglesia jesuita, tal y como se verá más adelante. Todo ello hace de este personaje un protagonista indiscutible en las obras que nos competen, amén de haber sido portavoz de los miembros de la Compañía. Es entonces que surgen algunas preguntas como: ¿de dónde surge la inspiración del padre Reales? y ¿hasta qué punto se debe de tener en cuenta en el trazado general del discurso que luego ejecutaron Cabrera y Chávez?

¹⁰ Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, 519-520.



LOS ARTÍFICES DEL PINCEL Y LA GUBIA

Como es sabido Cabrera ha sido uno de los más aludidos del período virreinal en México. Miguel Mateo Maldonado y Cabrera¹¹ nació cerca de 1715 y 1720 en Antequera, Oaxaca,¹² se desconoce prácticamente su infancia y juventud hasta 1740, fecha de su casamiento en la Ciudad de México.¹³ Muy probablemente a la muerte del pintor José de Ibarra en 1756, de quien se ha señalado repetidamente que tuvo una fuerte influencia, Cabrera tomó su lugar como pintor presidente de la academia de pintura,¹⁴ haciéndose llamar pintor de cámara del arzobispo Manuel José Rubio y Salinas, por lo que sus amistades y conocidos eran personajes reconocidos tanto del clero como de la vida política y económica. Murió en la Ciudad de México en 1768.¹⁵

Se sabe que como pintor tuvo una vida de trabajo muy fructífera, siendo uno de los artistas predilectos de los jesuitas, pues además de dedicarse a estrechar lazos laborales con ellos, entendió perfectamente el discurso y narratividad que deseaban transmitir. No sólo colaboró con ellos en Tepotzotlán, también lo hizo en los Seminario de San Ildefonso y de San Pedro y San Pablo de México, así como en La Casa Profesa por mencionar algunos sitios.

¹¹ Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, (México: Grupo Financiero InverMéxico, 1995), 267.

¹² Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, 21-23.

¹³ Carrillo y Gariel mencionó que Cabrera muere el 16 de mayo de 1768, mientras que Tovar de Teresa presentó el primer testamento de Cabrera de 1768 y su inventario de bienes de 1768. Véase: Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera* (México: INAH, 1966), 9 y Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, 267 y 269.

¹⁴ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de arte, 2008), 275.

¹⁵ Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, 9.



En 1749 Miguel Cabrera está documentado como fiador de los maestros ensambladores Higinio de Chávez y José Joaquín de Sáyagos, este último famoso dorador y ensamblador activo en la ciudad de México en esa época. Se trata del contrato para la ejecución del retablo mayor de la iglesia del colegio jesuita de San Francisco Javier en Puebla, bajo la dirección del padre Antonio de Herdoñana, rector del Colegio de San Gregorio en la capital novohispana.¹⁶ Sáyagos diseñó el retablo y subcontrató a Higinio de Chávez para realizar el trabajo; de acuerdo al contrato, ambos se trasladarían a la ciudad de Puebla y entregarían el retablo colocado en el presbiterio en noviembre de 1750, el cual no se conserva.¹⁷

Entre 1747 y 1749 Cabrera inició una relación laboral con la Provincia Mexicana a través del contacto con algunos padres de la Compañía en la Ciudad de México, que con el tiempo se hizo más cercana. De igual manera su cercanía con los artífices Sáyagos y Chávez sería el antecedente de los retablos que realizaría para Tepotzotlán años más tarde.¹⁸ Este estrecho vínculo con destacados correligionarios dentro de la Compañía debió ser fundamental en el despliegue de las relaciones sociales y comerciales de Cabrera, pero también el ser dueño de un importante taller que fungía como “empresa artística”,¹⁹ fue lo que benefició su trabajo como pintor.

¹⁶ Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, 168, 249.

¹⁷ Zaragoza, *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, 17.

¹⁸ Zaragoza, *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, 17.

¹⁹ El término de “empresa artística” es empleado por Karina Flores García en su trabajo de maestría, en donde argumenta que el taller de Miguel Cabrera fue uno de los más prolíferos, no sólo por la cantidad de cuadros y el número de ayudantes que dispuso al atender numerosos encargos simultáneos. Véase: Karina Flores García, *José de Alzibar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781*, (México: Tesis de Maestría, UNAM-FFyL, Posgrado en Historia del Arte, 2016), 46; Leonor Labastida, *Patrocinio artístico vasco en la ciudad de México. La cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y el Colegiado de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas*, (Tesis doctoral, UNAM-FFyL, Posgrado en Historia del Arte, en proceso).



Por su parte, del ensamblador Higinio de Chávez se desconocen hasta el momento los datos biográficos y aquellos relativos a su formación, pero cabe la posibilidad de que pudo haberse formado en el taller de Isidoro Vicente de Balbás.²⁰ Guillermo Tovar de Teresa lo vinculó con José Joaquín de Sáyagos, amigo, discípulo y colaborador de Isidoro Vicente planteando la hipótesis de que los retablos de la nave de San Francisco Javier pudieron ser realizados por el círculo Sáyagos-Chávez-Cabrera, ya que en 1748 murió Jerónimo de Balbás (ca.1680-1748), mientras que Felipe de Ureña (1697-1777) partió definitivamente de la Ciudad de México. En cuanto a Isidoro Vicente Balbás, se había marchado a Taxco, por lo que cabe la posibilidad de que Sáyagos se hubiera quedado a cargo de los asuntos de su maestro, y tener el camino libre de competencia en la Ciudad de México y cercanías.²¹

²⁰ Guillermo Tovar de Teresa, "Higinio de Chávez" en *Repertorio de artistas en México*, (México: Tomo III, Grupo Financiero Bancomer), 260.

²¹ Tovar de Teresa, "La iglesia de San Francisco Javier", 78.



De acuerdo con Tovar, estos datos permiten pensar en una colaboración de Sáyagos con Chávez en la obra de los colaterales de Tepotzotlán, así como su conjunta participación en el retablo del Colegio de las Vizcaínas, contratado por el primero en 1752, un año antes de comenzarse con los de Tepotzotlán.²² Sin embargo, teniendo en cuenta que en la contratación de estos últimos para los jesuitas no se menciona a Sáyagos, conlleva a suponer que no participó en ellos, lo que



3. Retablo mayor del Colegio de las Vizcaínas.

valdría la pena corroborar por medio de las soluciones técnicas en sus armados y sistemas constructivos, así como el tipo de decoración, si bien todas éstas son semejantes.

Se tiene registrada la actividad de Higinio de Chávez en 1761 en la ciudad de Puebla, momento en el que contrata seis colaterales dorados para la iglesia de la Concepción de dicha ciudad.²³ De ahí que no es casual que Cabrera colaborara con un ensamblador reconocido, que trabajaba en mancuerna con artífices destacados de la madera y que fuera del agrado de la Compañía.

²² Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, 252.

²³ Tovar de Teresa, "La iglesia de San Francisco Javier", 78.



DE ALIANZAS Y COMPROMISOS

El contrato con fecha del 7 de diciembre de 1753,²⁴ estableció el encargo para la construcción de los tres retablos del presbiterio de Tepotzotlán, mientras que entre 1755 y 1756 debieron ejecutarse los del crucero, realizados también por Cabrera y Chávez.²⁵ Lo anterior estaría avalado por el hecho de que formalmente representan idénticas características a los del primero, lo que no sucedió con los de la *Virgen de la Luz y San José*, ubicados en la nave del templo y de manufactura posterior.²⁶ Los retablos del presbiterio fueron dedicados a *San Francisco Javier* (principal), *San Francisco de Borja* (lateral derecho) y *San Estanislao de Kostka* (lateral izquierdo). Por su parte, los del transepto se pusieron bajo las advocaciones de la *Virgen de Guadalupe*, *San Juan Nepomuceno*, y al *Nombre de Jesús* como monograma que representa a la Compañía. Por su parte, los del lado de la Epístola fueron consagrados a *San Ignacio de Loyola* y los *santos fundadores*, así como a la *Cruz de Pasión* de Jesucristo y la de *Caravaca*.



4. Placa de plomo conmemorativa.

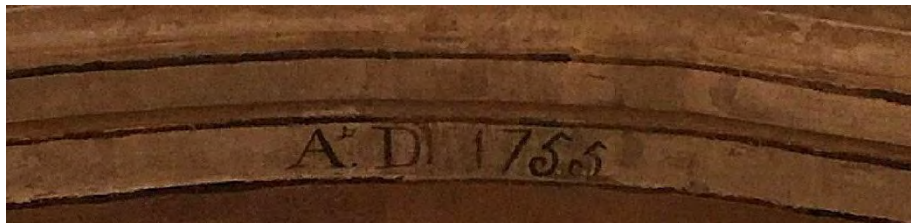
²⁴ Guillermo Tovar de Teresa. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán* (México: Antigua Librería Robredo, 1985), 15-16.

²⁵ Se conserva la placa de plomo conmemorativa que colocaron los padres en la parte posterior del imafrente de la fachada principal: “el año 1750 el padre Pedro Reales mientras ejerció el rectorado por diez años, adornó el templo egregiamente con diez magníficos retablos...”. Véase: María del Consuelo Maquívar, Elisa Vargaslugo y Agustín Espinosa, “Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán” en *Lineamientos y limitaciones: pasado y futuro del patrimonio*, 10º Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, (México: UNAM- IIE, 2005), 161-162.

²⁶ La doctora Consuelo Maquívar hizo un análisis del sentido religioso, y aunque mencionó el encargo del padre Reales, no fue hasta que Tovar y Teresa publicó el contrato, que se conoció realmente la participación de Chávez y Cabrera para la elaboración de los retablos. Las obras pictóricas del sotocoro así como las del coro, están visiblemente firmadas por Cabrera, aunque son de fechas posteriores.



Como se dijo, en 1755 Cabrera firmó la pintura mural del presbiterio y en 1756 el lienzo de la *Virgen de Guadalupe*, mismo año en el que ve la luz su texto *Maravilla Americana*²⁷ así como la pintura en las bóvedas del transepto. En la inscripción que dejó sobre la bóveda del retablo dedicado a los santos fundadores se lee: “Micl. Cabrera A^o de 1756 a 20 de marzo. Siendo Rr. El P. Pedro Reales quien hiso y concluyó esta obra de Presviterio con sus laterales y crusero”²⁸ lo que pone de manifiesto quién lo manda a hacer y quién lo realiza. Ahora bien, no debe pasar desapercibido el matiz que la referencia a “hiso” señala la leyenda, lo que pone de manifiesto lo que puede interpretarse como el protagonismo que reclamamos para el religioso, a quien muy probablemente se deba el diseño o pautas del mismo.



5. “A. D... 1755”. Fecha colocada por Cabrera en el intradós de la bóveda del presbiterio.

El mismo texto además de indicar que aquí culmina el proyecto de pintura mural, deja ver que desde la concepción en la remodelación del presbiterio y transepto se buscó una unidad, tanto plástica como de su discurso. Al respecto concuerdo con la hipótesis de la doctora Elisa Vargaslugo quien propone que si se siguió esta secuencia de trabajos, se debió comenzar con la labor pictórica en las bóvedas previo al armado

²⁷ Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa Figura de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, (México: Editorial Jus), 1977 [1756].

²⁸ Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 163.



de cada retablo, pues realizar la pintura mural hubiese sido más difícil de ejecutar con los retablos colocados en su sitio actual.²⁹ Probablemente también aprovecharon el sistema de andamiaje para ir conformando los módulos del sistema constructivo de los retablos. En cuanto a la contratación de las piezas y como es sabido, contamos con el contrato en el que se acuerda:

²⁹ Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 61-162.



En la ciudad de México en siete días del mes de diciembre de mil setecientos cinquenta y tres años ante mí el escrivano y testigo Don Miguel de Cabrera, maestro del arte de pintar e Yginio de Cháves maestro de ensamblador vezinos de esta dicha ciudad [sic], juntos de mancomún a voz de uno, y cada uno de por sí, y por todo *in solidum* renunciando como expresamente renuncian las Leyes de mancomunidad, división y excursión, y demás de el caso; Dixeron que se obligan, hazer como de facto harán un Colateral o Retablo de buena madera, dorado de oro fino, para el altar principal de la Yglesia de el Collegio de la Sagrada Compañía de Jesús de el Pueblo de Teposotlán, de dies y ocho varas de alto, y doze varas de ancho con siete estatuas al modelo y hechura de el que está y se halla en el altar mayor de la Iglesia Parrochial de Santa Catharina Mártir de esta dicha ciudad mejorando el que han de fabricar en quanto se pueda, con cien albortantes [sic] de metal, y el Sagrario de torno en el que han de ir los Siete Príncipes, y ha de ser de la hechura del que está executando en la Casa o recogimiento, de las Vizcaínas poniendo maderas y todos los materiales, hasta su total y perfecta conclusión los ortogantes, y assimismo han de hazer y fabricar a la mesma correspondencia otros dos retablos laterales pegados e unidos con el principal que cada uno ha de tener de alto quinze varas, y de ancho seis varas y dos tercias con dos nichos en cada uno, y los demás lienzos y estatuas a proporsión y simetría por lo que dicho Collegio y quien por él fuere parte les ha de pagar Diez y ocho mil y quinientos pesos de oro común en reales en que se ajustaron con el Padre Pedro Reales profeso de la misma Compañía rector del expresado Collegio en esta forma, por el Colateral grande en blanco quatro mil pesos y por su dorado cinco mil pesos; y los mencionados Dies y ocho mil y quinientos pesos se les han de ir entregando y pagando a los otrogantes según se les ofreciere y los pidieren, dando de las cantidades que fueren persiviendo recivos extrajudiciales, por los que estarán y pasarán en todo tiempo, y por la entera satisfacción y confianza, y pleno conosimiento que tienen de la mucha legalidad de la parte de el expresado Collegio no los reclamarán ni drán contra ellos cosa alguna que a su favor sea y los mencionados tres Colaterales los darán concluídos perfectamente acabados el día fin de el mes de Noviembre del año próximo venidero de mil setecientos cinquenta y quatro para que se estrenen el día tres del siguiente mes o por Diciembre que es el de el Señor San Francisco Xavier y el día en que se selebra; siendo declaración la de que la conducción lleva, y acarrea de las maderas que se ha de hazer desde esta ciudad a el expresado Pueblo de Teposotlán, ha de ser de quenta el predicho Collegio quien ha de costear las Mulas, Bueyes y Operarios que las condusgan; y consiguientemente es declaración el que en el referido ajuste se comprehende, y han de hazer los otrogantes la estatua y nicho de la Patrona de la nominada Yglesia en un pilar de ella junto a dichos Colaterales; y como la obra y fábrica de los citados Colaterales la hayan de trabajar en el mencionado Pueblo de Teposotlán, el Padre Rector de el predicho Colegio les ha de decir las cosas particulares que han de executar de los Lienzos Estatuas y Medallones por no tener de presentes quantas menudencias se pudieran expresar comprehendiéndose así mesmo en dicho ajuste quatro baldones de madera dorados para sirios y dos Pedestales para Siriales de la misma forma, y los Albortantes de Metal que fueren necesarios para el Sagrario, y a la guarda cumplimiento y puntual ejecución de lo que llevan expuesto dicho y asentado quieren se les compela y apremie en caso de renuncia, u omición por todo rigor de Derecho ejecución o como más convenga en sus personas y bienes havidos y por haver con los que se someten a el fuero y Jurisdicción de los Jueses y Justicias de Su Magestad de todas y cualesquier partes y en especial a las de esta Ciudad Corte y Audiencia Real de ella, y demás ante quienes ésta se precentare y pidiere su cumplimiento, y les dan poder para que a ello les compelan y apremien como si fuese por sentencia pasada con su audiencia y citación dada y pronunciada consentida y no apelada en autoridad de Cossa Jugada renuncian su propio fuero Jurisdicción Domisilio y Vezindad las Leyes de su favor y defenza y la General del Derecho y lo firmaron de que doy fee y de conoseros siendo testigos Don Joseph de Villalovos Don Manuel Correa y Don Joachín Xavier de Alegría vezinos de esta ciudad.³⁰

³⁰ Tovar de Teresa, *Noticia sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, 15-16.



Este acuerdo³¹ establecía que como modelo del retablo principal se retomaría el mayor de la parroquia de Santa Catarina Mártir de la Ciudad de México, ejecutado casi veinte años antes por Felipe de Ureña en 1737; el cual a su vez lo copió del colateral mayor de la capilla del Tercer Orden de San Francisco de México, realizado entre 1730-1732 por Gerónimo de Balbás. Es así como Ureña se convirtió en el medio a través del cual las propuestas de Balbás llegaron a este significativo conjunto jesuítico. Al igual que el de *Los Reyes* de la Catedral Metropolitana –primero en la producción de Balbás (1673-1748) –, es indudable que también el retablo mayor de la iglesia de la Orden Tercera de San Francisco debió ser un revulsivo artístico en la época, convirtiéndose ambos en referencia casi obligada de lo moderno y, por lo tanto, punto de partida para diversas obras posteriores.³²

De vuelta a las piezas de Tepotzotlán, este conjunto de retablos estípite tiene un mismo patrón arquitectónico y ornamental, constituyendo una armoniosa unidad de conjunto. Al respecto no hemos de olvidar que la introducción del uso de la pilastra estípite revolucionó un nuevo estilo en el aprovechamiento de la ornamentación en los retablos, pues por su diseño este soporte monumental permitía diversas alternativas decorativas que no se requerían necesariamente para

³¹ El retablo mayor y los dos colaterales en el presbiterio del templo de *San Francisco Javier* se realizaron en el pueblo de Tepotzotlán, con un costo de 18,500 pesos de oro común. La fecha de entrega sería el último día del mes de noviembre de 1754 para que fueran estrenados el 3 de diciembre en la fiesta del Señor de san Francisco Javier. Véase: Guillermo Tovar de Teresa, “La Iglesia de San Francisco Javier...”, 77.

³² Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en la Nueva España* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2012), 40.



una función estructural,³³ además de comenzar un gusto por retablos de alturas espectaculares, como los de nuestro particular interés, o el más destacado de todos, el de la capilla de los reyes de la Catedral Metropolitana (1718-1725).

Por su parte, y como igualmente queda estipulado en el acuerdo, el sagrario del retablo jesuita se haría igual a la hechura y forma del de la Casa o Recogimiento de las Vizcaínas ejecutado por José Joaquín de Sáyagos³⁴ y nuevamente Felipe de Ureña, un año antes en 1752.³⁵ Sin embargo, no hay que olvidar que Sáyagos fue discípulo y socio de Isidoro Vicente de Balbás y, como se ha visto trabajó en varios proyectos, también de Chávez. Lo que es un hecho es que existen diferencias entre la concepción del primer retablo establecido en el contrato con relación al que se ve hoy en día, tal es el caso de la ausencia de los siete arcángeles, debido quizás a las habituales modificaciones que durante la ejecución se pudieron dar, o un cambio de parecer por parte del padre Reales; aunque tampoco se puede descartar que su eliminación final se haya debido a la búsqueda de una mayor claridad posible para lo que se pretendía transmitir con esta espectacular maquinaria votiva.³⁶

³³ El estípite es una pirámide truncada e invertida de origen manierista que sustituyó a la columna torsa o salomónica como elemento de sostén preferido en retablos y portadas de iglesias en el siglo XVIII. Véase: Luisa Elena Alcalá. "La pintura novohispana en la era de la ornamentación", 142.

³⁴ Guillermo Tovar de Teresa, "José Joaquín de Sáyagos" en *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995), 264.

³⁵ Tovar de Teresa. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, 29-34.

³⁶ Lo que llama la atención del contrato es que no especifica el encargo en cuanto a la pintura mural plasmada en las bóvedas que rematan estos retablos, así como las pinturas de las pechinas. Una de las razones de que estas obras pictóricas complementarias no hayan recibido la atención que merecen es que aparezcan como elementos secundarios en los contratos, o como en este caso no se expliciten. Esta idea del papel de la pintura para brindar cohesión a una suma de partes encaja bien con algunas definiciones de ornamento. Patricia Díaz Cayeros insiste en que éste no es ni superfluo ni parte de otra cosa, sino un componente necesario que completa un objeto y garantiza que funcione como se pretende. Véase: Luisa Elena Alcalá. "La pintura novohispana en la era de la ornamentación", 149.



Con todo lo anterior, lo interesante de este contrato es reiterar, una vez más, la participación de dos, tanto del pincel como de la gubia, poniéndose al frente de un significativo trabajo. Es así que Cabrera y Chávez trabajaron en conjunto, utilizando probablemente las mismas fuentes de inspiración, como resultado de los gustos, las modas del momento y la demanda de trabajo, todo sin olvidarnos al promotor y, en parte, diseñador intelectual, nuestro tercer protagonista, Pedro Reales.

Para el caso novohispano, con el tiempo se fue perdiendo la separación de oficios especializados defendida desde antaño por las ordenanzas,³⁷ de ahí que cada vez más pintores llevaron a cabo labores escultóricas y retablísticas, además que escultores y entalladores completaron los trabajos de policromía de sus obras. Para este momento se asignaban a los grandes talleres importantes encargos, y estos a su vez contaban con un equipo con diferentes especialistas para realizar trabajos simultáneos que abarcaron tanto la hechura de pintura como de escultura y retablos, todo sin descartar la subcontratación de obras. Por otra parte, en el contrato se pidió establecer el taller *in situ*, el cual lo más probable es que quedara a cargo de Higinio de Chávez, pues además de que se menciona el acarreo de las maderas desde la ciudad de México hasta Tepotzotlán, los grandes elementos que conforman los

³⁷ La importancia de este dato radica en que el rebase de límites de especialización laboral había sido motivo de importantes pleitos en la Ciudad de México en las décadas entre 1670-1690, favoreciendo también que se juraran ordenanzas en Puebla. Véase: Paula Mues, “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII” (España: Libros de la Corte Es, Monográfico, 5, Año 9, 2017), 7-8.



sistemas constructivos de los retablos eran más factible ser elaborados en el lugar y con ello rebajar costes en los traslados.³⁸

Cabe aclarar que la relevancia del encargo recayó en el papel de Cabrera como eje artístico entre la pintura y la escultura. Fue él quien se preocupó por estrechar vínculos con esta orden y por entender el discurso persuasivo y de propaganda que les interesaba transmitir. Efectivamente, este encargo no es un caso excepcional, lo relevante es que en el contrato se privilegie a un pintor como Cabrera para el diseño de los retablos,³⁹ y como se estableció en el mismo arreglo que el promotor, en este caso el padre Reales, haya tenido un papel fundamental en la concepción de estas obras. Por ello, vale la pena detenerse en la figura del religioso, más aún cuando en las páginas de la historia del arte no se le ha dado la importancia que merece, y su protagonismo en la mayoría de los casos ha quedado deslucido solo a su nombre y función, descubriendo ahora nosotros a partir de las fuentes un personaje mucho más comprometido. Para la Compañía era de vital importancia mostrarse, y para ello el padre Reales fue un destacado impulsor; además jugó un papel importante en la construcción de la historia de la Provincia Mexicana, ya que aparece continuamente referido en la documentación de los jesuitas, de ahí que el padre Maneiro lo exaltaré como ya señalamos.⁴⁰

³⁸ Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, 253. Con respecto a las formas de trabajo de los ensambladores como verdaderas empresas véase Leonor Labastida, *Patrocinio artístico vasco en la ciudad de México. La cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y el Colegio de San Ignacio de Loyola*, Vizcaínas (Tesis doctoral, UNAM-FFyL, Posgrado en Historia del Arte, en proceso).

³⁹ Maquívar, "Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán", 168.

⁴⁰ Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, 519-520.



Con base en las comunicaciones del padre Juan Luis Maneiro, se infiere que Reales fue un militante de la orden que profesaba con los ideales de la Compañía y que para esta renovación enfatizó la propaganda de santos jesuitas y de ferviente devoción por parte de sus correligionarios. No es de extrañarse entonces, que el discurso estuviera apegado a una retórica afectiva y a la vez imaginativa y patética, que intentaba conseguir en última instancia composiciones de lugar lo más convincentes y efectivas.⁴¹ Con ello buscaba generar emociones-pasiones y nadie mejor que contratar dos de los artífices que mejor entendían el discurso del devoto padre Reales; al pintor Miguel Cabrera y al ensamblador Higinio de Chávez para el diseño y desarrollo de tan ambicioso proyecto.

Si bien los lienzos del coro dedicados a *Escenas de la vida de san Francisco Javier con el nombre de Jesús* (1764) y del sotocoro a la *Alegoría a la Preciosa Sangre de Cristo* y el *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús*, son posteriores a la elaboración de los retablos y pinturas murales de las bóvedas del presbiterio y transepto, serán considerados como parte de este estudio, ya que, además de estar firmados por Miguel Cabrera, existe una estrecha relación con el discurso y patrocinadores del conjunto retablístico y obra mural, tanto formal como gestual.

⁴¹ Perla Chinchilla, "La predicación jesuita" en *Jesuitas: su expresión mística y profana en la Nueva España*, (México: Biblioteca mexiquense el bicentenario, Colección mayor, 2011), 82.



EL CAMINO DEL GESTO



EL CAMINO DEL GESTO

*Los movimientos del espíritu mueven
los rostros de los hombres de muy diversas
maneras: uno ríe, otro llora, otro se regocija, se
irritan otros, otros rezan o se asombran, o se
espantan, o parecen embobados y soñadores.
Semejantes estados de alma deben estar de
acuerdo con el rostro y la persona.*

Leonardo da Vinci

A lo largo del tiempo artistas, tratadistas y estudiosos del arte han puesto los ojos en la gestualidad, centrándose particularmente en la pintura. Para fines de este trabajo se hará mención únicamente de aquéllos que han reflexionado sobre el tema y que sustentarán esta propuesta, de ahí que se comience con las percepciones que al respecto se ha señalado de la obra de Giotto (1266-1337).

Moshe Barasch (1999) realizó el primer análisis sobre los gestos pintados por Giotto, el carácter y la historia que le fueron propios, así como la función en su obra. Si bien se desconoce si pintor escribió sobre gestualidad, fue claramente consciente de la naturaleza simbólica que contenían sus pinturas. El artista pintaba gestos para expresar emociones, los movimientos que acompañaban el habla, así como los gestos de protección, cruzamiento de brazos sobre el pecho e imposición de manos.⁴²

⁴² Este libro constituye el primer estudio sobre el gesto en la pintura de Giotto, analizando su función, así como las fuentes de donde procede. En primer término, los usos judiciales y el ritual eclesiástico, donde ciertos movimientos corporales vienen impuestos y subrayados como actos sociales de significado efectivo y bien preciso. Pero, aun respetando esta clase de convenciones, Giotto utiliza el gesto en su pintura con notable libertad, transfiriendo movimientos de un contexto a otro e infundiendo un



Otro autor destacado por los historiadores del arte al que le han dado importancia por el estudio de la gestualidad es Leon Battista Alberti (1404-1472). Hacia 1435 el italiano escribió su tratado *De pictura*; en cuyo Libro II habla sobre la composición gráfica, reflexiona sobre la gestualidad de los afectos, gestos, posiciones, movimientos del cuerpo y retórica gestual, señalando que:

[...] algunos movimientos son del ánimo, que los doctos llaman afecciones, como ira, dolor, alegría, temor, deseo y otros de este tipo [...] sin embargo, nosotros como pintores, que queremos expresar los afectos del ánimo con los movimientos de los miembros, [...] lo hacemos cuando hay un cambio de posición.⁴³

Como queda constatado, Alberti apuntó elementos indispensables para expresar los afectos del ánimo en la pintura. Un investigador que ha vinculado a Giotto y Alberti con relación al gesto es Michael Baxandall, quien en su trabajo *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica* (1971), abordó las estrechas relaciones entre la retórica latina, la gramática y el modo de percibir el mensaje que se desea transmitir, en este caso a partir de la gestualidad, así como el papel que tuvieron los humanistas. En su capítulo final Baxandall situó a Alberti dentro del contexto de la retórica de los tratados de arte, el cual tuvo una influencia directa sobre los artistas y teóricos de su tiempo y de los siglos posteriores,⁴⁴ como algunos pintores novohispanos del siglo XVIII.

contenido de gran fuerza psicológica a unos actos de carácter simplemente convencional. Véase: Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, (Madrid: Ediciones Akal, Arte y estética, 51), 1999.

⁴³ Alberti León Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, (Madrid: Tecnos, 1999, Libro II, § 43), 103-106.

⁴⁴ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, (Madrid: La Balsa de la Medusa 38), 1996 [1971].



Por otro lado, en su obra *El gesto en el arte*, André Chastel (1980- 1987) muestra tres ensayos significativos sobre la importancia del gesto en el Renacimiento, la significación del dedo índice y el llamado *signum harpocraticum* (guardar silencio).

Lo interesante de este trabajo es que se plantea el concebir la interpretación de una obra pictórica a través del ámbito de la gestualidad para la comprensión del quehacer artístico, además del hecho de que coexistan varios sistemas de gestualidad y decodificación de ellos en este periodo de la historia.⁴⁵ Desde el siglo XVI en toda Europa pintores como Leonardo da Vinci (1452-1519), El Greco (1541-1614), Rubens (1577-1640) o Velázquez (1599-1660), se vieron influenciados por teorías sobre la gestualidad.⁴⁶

El médico inglés John Bulwer (1606-1656), inventor del lenguaje para sordomudos, propuso una lengua internacional de gestos, así lo mostró en su *Chirologia o El lenguaje natural de la mano* donde mencionó que las fuentes del discurso humano son la boca -palabras- y las manos -gestos-; aquí mismo se agrega *Chironomia, o El arte de la retórica manual*, que consiste en las expresiones naturales, dirigidas por el arte en la mano.⁴⁷ Sin embargo, y para el caso que nos ocupa, no hay certeza de que este documento haya sido consultado por artistas novohispanos.⁴⁸ No obstante, ya que

⁴⁵ “El arte del gesto” 1987, “Semántica del dedo índice” 1980 y el “Signo *harpocraticum*” 1984. Véase: André Chastel, *El gesto en el arte*, (Madrid: Siruela, 2003), 13, 49,65.

⁴⁶ Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, (Madrid: Ediciones Akal, Arte y estética, 51).

⁴⁷ John Bulwer. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, (Illinois: Southern Illinois University Press), 1974 [1654].

⁴⁸ En el prefacio a la edición de John Bulwer. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, (Illinois: Southern Illinois University Press), 1974 [1654], David Potter dice que este volumen no ha sido muy accesible debido a que únicamente se han localizado treinta y un copias en el mundo.



Bulwer recogió tradiciones vigentes, puede servirnos para entender algunos de los gestos en el arte desde el siglo XVII.



6 y 7. John Bulwer (1606-1656). *Corollary of the speaking motions.*
Chirogrammatic Plate A and Plate B.

Hacia 1668 fue el pintor francés Charles le Brun quien gracias a sus conferencias sobre la fisiognomía y sobre la expresión,⁴⁹ quien tendría gran influencia en el círculo de los pintores académicos de su época y posteriores, ya que su planteamiento cubría más que la expresión facial de las pasiones. De hecho, se basaba en las teorías psico-fisiológicas de René Descartes e incluía tanto un reconocimiento del potencial expresivo

⁴⁹ En 1668, Charles Le Brun, académico francés, pronunció tres conferencias sobre la expresión, tema fundamental y tan popular en el ámbito de la pintura europea, que fue publicada en sesenta y tres ediciones separadas e influyó en toda discusión sobre el tema en toda Europa durante más de un siglo.



del color y la configuración del paisaje, como un sistema fisiognómico altamente sofisticado.⁵⁰

Con relación a lo anterior, fue Jennifer Montagu quien examinó las instrucciones detalladas de Le Brun respecto a cómo evocar la expresión a la luz de las investigaciones psicológicas modernas de nuestra capacidad para reconocer las expresiones faciales y los problemas particulares que presentan las imágenes estáticas de lo que es, esencialmente, un movimiento de los músculos. La autora compara la conferencia de Le Brun con los escritos anteriores sobre expresión, desde Sócrates hasta Leonardo, y con teorías de expresión elaboradas para otras artes, como la retórica, la música, el drama y la danza. También explora la popularidad de la conferencia hasta el siglo XIX, cuando los anatomistas y naturalistas comenzaron a mirar de nuevo el problema de la expresión.⁵¹



8. Henri Testelin (1616-1695). *Las expresiones* contenidas en *Sentimens des plus habilies peintres*. Extracto de las conferencias de *l'Academie Royale de Peinture & de Sculpture*, en presencia de Monsieur Colbert, 1673.

⁵⁰ Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, (México: Tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL/UNAM, 2009), 117-140.

⁵¹ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's*, (London: Yale University Press, New Haven & London, 1994).



Ahora bien, de regreso a nuestro ámbito, los estudios de la gestualidad han sido poco utilizados para el análisis de las obras novohispanas, y los que hay, prácticamente se han hecho para el caso de la pintura en lienzo y no para la escultura o la pintura mural; sin embargo, se verá qué tratadistas pudieron permear en la utilización de la gestualidad al ser retomados por los artistas novohispanos. Para 1715-1724 Palomino en su Tomo II del tratado de pintura *El museo pictórico y escala óptica* en “Inteligencia que debe tener el pintor de fisionomía para sublimar la perfección de sus obras” habla sobre gestualidad,⁵² tratado constatado por su importancia en la plástica virreinal. De igual forma, se sabe que Alberti fue retomado por *El Arte Maestra*, texto utilizado por los pintores novohispanos,⁵³ además de Le Brun como fuente de gestualidad. Al respecto Cabrera emplea los grabados de las batallas de Le Brun,⁵⁴ y el conocimiento de la obra de Palomino queda evidente por su uso como fuente para la escritura de *Maravilla Americana*, así como otros textos.⁵⁵

Ha sido Paula Mues quien ha propuesto la importancia que tiene la gestualidad como instrumento pictórico de persuasión en pintores novohispanos del siglo XVIII, lo que sostiene con sobrados fundamentos desde su investigación sobre José de Ibarra

⁵² Antonio Palomino, Libro 8 del tomo II capítulo II. El museo pictórico y escala óptica, Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, (Madrid: Aguilar, 1988), [1715-1724], § I, II, III, 110- 114.

⁵³ Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, (México: Tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL/UNAM, 2009).

⁵⁴ Paula Mues Orts. “Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de La Santísima de México” en Boletín de Monumentos Históricos 24, tercera época; (México: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, enero - abril de 2012), 117-140.

⁵⁵ Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa Figura de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, (México: Editorial Jus), 1977 [1756].



(1685-1756).⁵⁶ Algunas herramientas pictóricas que utilizaron los artífices como Cabrera se renovaron para buscar una efectividad emotiva y con ello, poder llegar de una manera más certera al espectador. A través de grabados, estampas, copias pictóricas y libros de teoría del arte, los artistas europeos fueron conocidos y retomados en la Nueva España por pintores novohispanos,⁵⁷ lo que evidencia que hacerlo era un reflejo de modernidad.⁵⁸ Es por eso que los pintores de este momento tuvieron fuertes influencias de modelos italianos y franceses, que vinculaban a la narratividad y la expresividad gestual. En este punto concuerdo con Mues cuando me referiré a la narratividad como la capacidad de la pintura y la escultura de contar historias por medio de herramientas visuales; en tanto que, a gestualidad como la representación de las expresiones, tanto faciales como corporales, con las que las figuras humanas representaban acciones y sentimientos como parte de su intención discursiva.⁵⁹

Mues también cita a Jennifer Monatagu quien aclara que Le Brun realizó tres tipos de dibujos ligados a su *Conferencia*. Los primeros corresponden con los “bosquejos”, que representan cabezas asexuadas sin detallar; le siguen los “diagramas” un poco más acabados y que por lo general contienen tres rostros de una misma pasión, a veces en diferente grado, tanto de frente como de perfil, y que presentan líneas

⁵⁶ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 117-140.

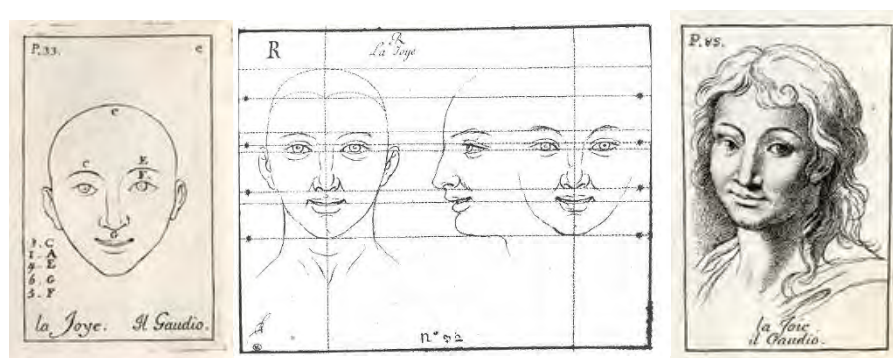
⁵⁷ También ha demostrado como la serie de pinturas de Le Brun sobre las Batallas o Triunfos de Alejandro Magno son retomadas frecuentemente por Cabrera en varias escenas plasmadas en otros sitios como en la iglesia de Santa Prisca en Taxco o en el apostolado del templo de la Santísima de México. Véase: Paula Mues Orts. “Imágenes de martirio...”, 136.

⁵⁸ Mues Orts. “Imágenes de martirio...”, 138.

⁵⁹ Paula Mues, “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII” (España: Libros de la Corte Es, Monográfico, 5, Año 9, 2017), 2.



punteadas que delimitan las proporciones del rostro; y finalmente, las “cabezas terminadas”, en las que personajes tomados casi siempre de sus obras, representan las pasiones. En estas últimas se detallan género y edad y sus posiciones son más variadas. De cada uno de los dibujos de Le Brun se hicieron distintas versiones grabadas, algunas más cercanas a los originales que otra, así como también de diferentes calidades.⁶⁰



9,10 y 11. Charles le Brun (1619-1690). *La alegría*. Bernard Picart (1673-1733). *La alegría*. Diagrama. En *Réserve des grands albums, Musée du Louvre, Paris, La alegría*. Bernard Picart (1673-1733). Cabeza terminada.

La utilización de los grabados que ilustraron la teoría lebruniana y su entendimiento por parte de este círculo de pintores al que pertenecía Cabrera, les permitió llevar las expresiones o afectos de sus personajes a otro nivel más persuasivo y elocuente.⁶¹ En sus obras buscaban exponer un sustento teórico a través de los

⁶⁰ Mues Orts. *El pintor novohispano*, 298-299.

⁶¹ Mues afirma en su trabajo que “la primera edición que utilizó el manuscrito de la *Conferencia de las expresiones*... fue un resumen titulado *Sentimens de plus habillies peinares*, realizado por Henri Testelin y editado en la Haya, en 1693. En esta primera versión no se incluyeron los diagramas, añadidos tan pronto como 1696. Ese mismo año se publicó por primera vez la versión de Sebastian Le Clerc, *Caractères des passions*, que por lo menos tuvo hasta 1889, catorce ediciones con ciertas diferencias. En 1698 salió la primera versión de Bernard Picart, que tomó varios grabados de las ediciones de Testelin y de Le Clerc y que contó con dieciocho versiones. Quizás de todas las ediciones de la *Conferencia*, la de Picart fue la que más estampas tuvo (cuarenta y uno en la edición francesa y sus derivaciones, o cincuenta y cuatro, las de la edición inglesa de 1701. Por su parte la versión de Jean Audran, *Expressions des passions de l’Ame...* de 1727, publicó solo veinte cabezas terminadas, de gran calidad, acompañadas de una versión del texto



tratados o la habilidad en la utilización de herramientas plásticas como la representación de elementos narrativos dentro de una composición de lugar lo que definía determinado afecto, además de un mayor naturalismo en la representación de la figura humana. También se respaldaban en escritos y tratados sobre pintura, lo que demostraba que esta labor no era meramente un oficio, sino un arte liberal, que logró gustar y conmover a sus comitentes.⁶² Dicha influencia se dio a partir tanto de la copia de grabados, como en la manera de pintar a los personajes, sobre todo en la forma de plasmar la gestualidad para lograr la persuasión requerida,⁶³ pues se sabía que la retórica -una de las principales artes liberales-, era una forma privilegiada de persuadir a la audiencia a la que se destinaban las obras.⁶⁴

Hacia 1668 Le Brun dedicó varios textos y conferencias en la Academia Francesa a explicar el sentido de su propuesta sobre la expresión de las pasiones o emociones del alma. Estas pasiones se veían reflejadas principalmente en el rostro, por estar más cerca de la glándula pituitaria. El pintor sistematizó al menos veintitrés emociones por medio de dibujos y textos que se reprodujeron en grabados sobre temas de las batallas de Alejandro Magno en las décadas siguientes o como explicación con dibujos

bastante reducida. Existen dieciséis reimpresiones de Audran, hasta 1894." Véase: Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 299.

⁶² No sólo Cabrera estaba utilizando esta gestualidad innovadora, también lo hacen Juan Patricio Morlete y Ruiz (1713-1772), Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) y José de Alzibar (1725-1803). Véase: Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, (México: Tomo I, II y III, Grupo Financiero Bancomer), 388, 358, 70.

⁶³ Mues Orts, "Estampas y modelos", 3.

⁶⁴ La oratoria y retórica tenían preceptos ligados a su composición y también a su emisión, es decir, a cómo se transmitía el mensaje. La poesía y la retórica comparten toda una narrativa, ya que ambas servían como un arte para la persuasión, Véase: Mues, "Estampas y modelos", 3.



independientes que mostraban las cabezas sin detalle o con él.⁶⁵ Sin embargo, para el caso novohispano Mues únicamente ha identificado dieciocho.⁶⁶

En la *Conferencia sobre la expresión general y particular* impartida por el pintor francés en 1668, el artista retomó a otros autores y desarrolló una teoría sobre las expresiones del alma y sus consecuencias en los movimientos del ánimo que se reflejaban sobre todo en el rostro. Le Brun apuntaba que existen expresiones temporales o *pantognomía* que son aquéllas que perturban el alma (*pathos*), en contraposición a las eternas o permanentes (*ethos*) de las que también habló en otra conferencia, y que consideró que están ahí debido a la personalidad individual, expresiones que debían ser complementadas con el carácter del hombre desde su apariencia física o fisiognomía.⁶⁷

⁶⁵ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's*, (London: Yale University Press, New Haven & London, 1994).

⁶⁶ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 302.

⁶⁷ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 296.

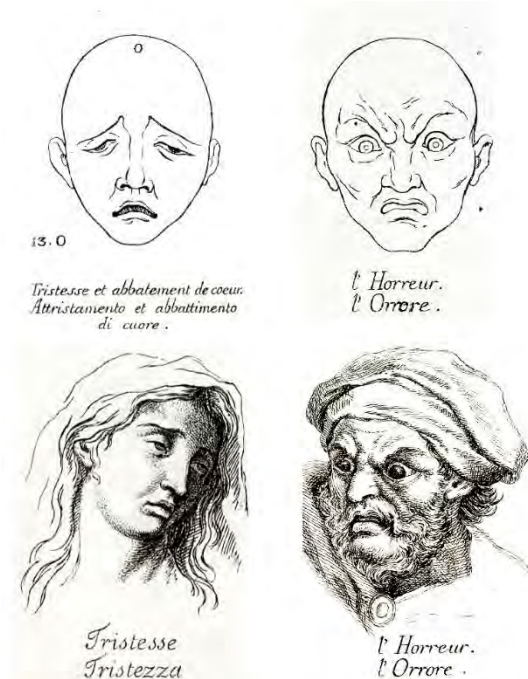


12. Charles le Brun (1619-1690). *León y Hombre- León*. París, *Musée du Louvre*.

La expresión de las pasiones atendía a las emociones sentidas en el alma como la admiración, la veneración, el deseo, la alegría, el dolor, la ira, el espanto o el horror, y el artista las dividió en dos: las pasiones simples y las pasiones compuestas o mixtas. Dentro del primer grupo está el amor, el odio, el deseo, la alegría, la tristeza, y añadió la admiración; mientras que en el segundo el temor, la audacia, la esperanza, la desesperación, la cólera, el miedo, y sumó otras como el llanto, la risa, el dolor corporal, el dolor del espíritu o la veneración, y explicó cómo un mismo sentimiento podía expresarse de formas distintas, por lo que en ocasiones dibujó dos o tres movimientos para una misma pasión.



Para poder identificar la pasión representada en determinado personaje, es necesario analizar su posición, el inicio y fin de las cejas, si está fruncido el ceño o no, la caída de los ojos, las aletas nasales y las comisuras de la boca.⁶⁸ Aquí se puede integrar que es un sistema que empieza con un sentimiento que va en aumento y que termina en otro.



13. Bernard Picart: *Tristeza y abatimiento del corazón y, Horror.*

El problema de la clasificación que hace Le Brun es que en ocasiones las discrepancias entre una pasión que da lugar a otra son muy sutiles, justamente diferenciado por los ceños, cejas o posición de ojos. Por ejemplo, de la admiración se pasa a la veneración para llegar al raptó de espíritu, en cuyo caso cuesta trabajo distinguirlas y es esta clasificación la que se retomará para poder realizar el análisis de nuestro *corpus* de obra.⁶⁹

⁶⁸ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 297-298.

⁶⁹ Asimismo, gracias a la amabilidad de la doctora Mues, se retomarán los grabados que utilizó en su investigación, principalmente los de Picart publicados en 17751 en Verona con el texto tanto en francés como en italiano, por existir un ejemplar en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional. Véase: Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 300.



14. Bernard Picart: *Estima, Admiración, Veneración, Veneración profunda y Rapto de espíritu.*

Desafortunadamente en lo que toca a la pintura mural novohispana, no hay ningún estudio relacionado con la gestualidad, sin embargo, al ser similar a la de lienzo, lógicamente se podría trasladar el análisis gestual a este tipo de obra. Con respecto a la escultura policromada, si bien existen investigaciones que hablan sobre la teatralidad en los retablos, los distintos mecanismos que puede llegar a tener una escultura se encuentre articulada o no, la diversidad de efectos que se pueden lograr a través del uso de diferentes técnicas polícromas, o el abuso de postizos utilizados para dar mayor naturalismo o dramatismo a este tipo de obras, ponen en evidencia que hasta el momento no se ha puesto atención al tema, por lo que será atendido más adelante. Nuevamente es Paula Mues quien también en la escultura ha incursionado



recientemente y hace mención en ella sobre la importancia en el uso de esta herramienta persuasiva.⁷⁰

Como se ha visto, el estudio de la gestualidad ha sido utilizado básicamente para el caso de la pintura y debido a que en el conjunto de Tepotzotlán tenemos tanto pintura como escultura, es que se propone analizar sus relaciones y coincidencias en la gestualidad, considerando la retórica afectiva jesuita.

⁷⁰ Paula Mues, “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII” (España: Libros de la Corte Es, Monográfico, 5, Año 9), 2017.



EMOCIONES Y PASIONES DENTRO DEL TEMPLO DE SAN FRANCISCO JAVIER

La gestualidad en la pintura se entiende como la representación de las expresiones, tanto faciales como corporales, con las que las figuras humanas muestran acciones y sentimientos como parte de su intención,⁷¹ de ahí que vaya íntimamente ligada a la retórica, ya que la gestualidad es un tema que interesaba a los teóricos de este arte. Un elemento fundamental para la esta es la emotividad, pues por medio de los sentimientos y las emociones se podrá lograr que el mensaje sea elocuente y persuasivo.

Convencer sobre las verdades de una vida virtuosa, en lugar de una existencia entregada al pecado, no era tarea sencilla y fueron los jesuitas quienes ejercieron un protagonismo esencial para lograr estas prédicas, pues existió la necesidad de homologar el discurso sacro ante un auditorio crecientemente heterogéneo y urbano que reunía los diferentes estamentos de esa sociedad. Así se continuó con la distinción entre los sermones dirigidos al clero (*ad clerum*) generalmente en latín, y los destinados a los laicos (*ad populum*), predicados en lenguas vernáculas.⁷² Para lograr esto hubo que utilizar el recurso retórico de la persuasión, en vista de que no se podía recurrir a la argumentación, lo cual implicaba mover los afectos, las pasiones, sinónimos de los sentimientos de la época, a favor de la causa.⁷³

⁷¹ Mues Orts, "Estampas y modelos: copia", 3.

⁷² Una de las reglas clásicas de la retórica indicaba que el discurso debía ceñirse al entendimiento de los oyentes según el lugar social y su preparación, graduando la dificultad del contenido. Véase: Perla Chinchilla, "La predicación jesuita", 79.

⁷³ Chinchilla, "La predicación jesuita", 81.



La imagen visual se acompañaba de la palabra a través del sermón y la prédica, logrando la retórica a través de las redes de difusión entre la imagen visual y la palabra del sermón. Las imágenes religiosas debían de ser elocuentes con el discurso que se deseaba transmitir y se acompañaban de toda una parafernalia teatral como era la iluminación de las velas, el olor del incienso –sin descartar el producido por los exhornos florales–, así como la música con las que el devoto se identificaba y cedía ante la carga simbólica.⁷⁴ La indagación de esta expresión emocional por parte de los teóricos de las artes encontró en la retórica una de sus grandes fuentes. Dos tipos de narración la oratoria y la pintura, perseguían afectar a los ánimos del espectador y ofrecer claves para interpretar cada gesto.

Si bien las imágenes pictóricas religiosas en ocasiones podían seguir siendo icónicas, para este momento mostraban modelos de intención desde el punto de vista ideográfico y hacían una narración y representación de las imágenes a partir de un discurso, además de contar con una composición de lugar.⁷⁵ Por su parte, la escultura era icónica o representativa al exhibir a determinado personaje, que mostraba modelos más convencionales, lo que hacía que el devoto tuviera una relación próxima y de identificación con el figurado. Sin embargo, no toda la pintura narraba una historia en términos retóricos o poéticos, pues también podía presentar imágenes que copiaban o

⁷⁴ Chinchilla, “La predicación jesuita”, 81.

⁷⁵ Mues Orts, “Estampas y modelos”, 3.



retrataban presencias divinas. La tratadística pictórica, no obstante, valoró particularmente las obras que, como poesía y retórica, contaban historias.⁷⁶

Al respecto, nuestro pintor, Cabrera, gustaba particularmente de una gestualidad innovadora la que se relacionaba con la narración, y ésta con la retórica. No hay que olvidar –como hemos venido insistiendo–, que los jesuitas eran expertos en la retórica afectiva, por lo que Cabrera pudo perfectamente traducir en su labor el discurso y mensajes propios de la Compañía. Habrá que ver si en la obra de Higinio Chávez se utilizó el mismo modelo gestual y si se percibe esta relación entre la obra escultórica y la pictórica.

Las imágenes novohispanas se pueden entender como expresiones artísticas y objetos de culto, si bien para nuestro *corpus* de obra hoy en día la mirada hacia ellas va en el sentido artístico, pues en el campo funcional del arte se enfocan en tareas especiales de formación y de percepción estética; pero no se debe olvidar que fueron concebidas para el culto y veneración, cuya metamorfosis de apreciarlas a modo de obras de arte, como en este caso, no se pudo impedir.⁷⁷

⁷⁶ La narratividad es la capacidad de la pintura por contar historias por medio de herramientas visuales; en tanto que por gestualidad se entiende la representación de las expresiones, tanto faciales como corporales, con las que las figuras humanas representaban acciones y sentimientos como parte de su intención narrativa. Véase Mues Orts, “Estampas y modelos”, 3.

⁷⁷ No se mira de la misma manera hoy en día de cómo se miraba en ese entonces. El recinto tuvo distintos usos desde el abandono de los jesuitas, por lo que el saqueo fue constante, así como la modificación de los espacios. La atmósfera museística transforma actualmente el uso del espacio, que fue de culto y devoción, en el que la exuberancia del conjunto exaltaba el poderío y grandeza de la Iglesia, la iglesia jesuita.



Hans Belting menciona que una imagen es más que un producto de la percepción. Las propias imágenes pueden considerarse como medios de conocimiento que, de otra forma, se manifiestan como textos. La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo, lo que en el mundo de los cuerpos y de las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio. Dado que la imagen carece de cuerpo, requiere de un medio en el cual pueda corporizarse;⁷⁸ y en Tepotzotlán, lo hace a través de la pintura y escultura.

La imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad.⁷⁹ La cuestión de imagen y medio nos conduce nuevamente al cuerpo, que no sólo ha sido “un lugar de las imágenes”, sino también un portador de imágenes a través de su apariencia exterior.⁸⁰ Cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen en este cuerpo, más bien, el cuerpo es el portador de la imagen. Los aparatos de imágenes capaces de representar personas interrumpen esa unidad somática, al intercambiar el cuerpo por algún medio portador artificial, con lo que se establece una ruptura física entre éste y su imagen.⁸¹ Al movilizar su sentido a lo largo del tiempo, las imágenes cambian su significación y se transforman para dar paso a nuevas imágenes y nuevas interpretaciones, hecho que no puede ser minimizado pues es parte central de este sentido y trascendencia.

⁷⁸ Hans, Belting. *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz Editores, 2007) ,15.

⁷⁹ Belting, *Antropología de la imagen*, 39.

⁸⁰ Belting, *Antropología de la imagen*, 44.

⁸¹ Belting, *Antropología de la imagen*. 45.



La percepción es uno de los principales elementos a considerar dentro de la observación de cualquier obra artística para comprender a través de los sentidos, todos los elementos que él o los artífices desean comunicar a través de su obra. El tema solicitado, el discurso iconográfico e iconológico, los mensajes y en este caso la religiosidad, son transmitidos a partir de diferentes herramientas como la materialidad, la técnica, el cromatismo, la gestualidad, o las formas plásticas; todo inserto y en conjugación con un espacio determinado, en nuestro caso en la nave de una iglesia. En este caso nos detendremos a analizar este recinto a partir de los gestos y confirmar o descartar si Miguel Cabrera e Higinio de Chávez compartieron los mismos modelos o fuentes de inspiración, pero para lograr esto, primero tenían que comprender las necesidades solicitadas en el encargo por parte del padre Reales.

Para indagar en lo anterior serán la clasificación de los afectos establecida por Charles Le Brun, los discursos de la mano de John Bwler, el gesto de la mano estudiado por Andrés Chastel y la observación de las posiciones corporales, nuestras herramientas de análisis para establecer los gestos, las relaciones gestuales en el conjunto, y si son coincidentes con el sentido simbólico que buscan transmitir.



DE LA CONTEMPLACIÓN A LA GLORIFICACIÓN: LA CONCEPCIÓN DEL DISCURSO

Daniel Cuesta plantea que estudiosos como Rodríguez de Ceballos han hablado mucho sobre una plástica particular de los jesuitas, la cual se transmitió a lo largo de todos sus templos alrededor del mundo, con una serie de formas artísticas prefijadas y estereotipadas que estos repetirían hasta la saciedad en todas sus fundaciones europeas y de ultramar.⁸² Además, menciona que la historiografía moderna ha venido a corregir este error. La Compañía no pretendió imponer modelos formales concretos, ni tampoco parece que los grandes proyectos artísticos de la orden dieran vida a un estilo propio. Desde el principio se tuvo una preocupación por el arte, pero más desde el ámbito pastoral que el artístico, por lo que los regionalismos dieron lugar a una adecuación de los modelos seleccionados y gustados para sus templos.⁸³

San Ignacio de Loyola expresó su deseo de que la Compañía se expresase, desde sus inicios, a través de programas estéticos codificados, dado que para él una espiritualidad original necesitaba de una expresividad plástica inédita y novedosa. (...) Para el santo guipuzcoano, las formas artísticas debían comunicarse directamente con las percepciones y sensaciones, ya que el principal objetivo era que interclasen las emociones y los afectos.⁸⁴

Este entendimiento fue importante y durante el periodo que nos ocupa, los trabajos pastorales de los miembros de la Compañía se van a impregnar sustancialmente en el ámbito artístico. Para lograrlo, en la predicación y en la práctica se basaron fundamentalmente en los Ejercicios Espirituales,⁸⁵ elaborados por su santo

⁸² Daniel Cuesta, *Passionis Imago. Contribución de la Compañía de Jesús a la configuración de la imaginería procesional vallisoletana*, (Salamanca: Universidad Pontificia, 2016), 31.

⁸³ Cuesta, *Passionis Imago*, 30-31.

⁸⁴ Cuesta, *Passionis Imago*, 31-32.

⁸⁵ Los Ejercicios Espirituales son una metodología de oración. Su objetivo principal es que el fiel pueda acercarse a Dios por Jesús, partiendo de uno mismo y así llegar a experimentar la unión con El Señor. El texto se divide en cuatro, y cada sección correspondiente a las cuatro semanas: Consideración y



fundador, además, utilizaron otros instrumentos para ayudar a ser más figurativas las predicaciones, las contemplaciones y las meditaciones de los Ejercicios. Uno de estos medios fue el empleo de estampas grabadas, mismas que, como todos sabemos, permitían una rápida y extensa difusión; otros casos fue el uso de las obras literarias que describían los paisajes a contemplar.⁸⁶



15. Ejercicios espirituales de san Ignacio. Amberes, 1689.

contemplación de los pecados, La vida de Chrsto nuestro Señor hasta el día de Ramos, La Pasión de Chrsto nuestro Señor y La Resurrección y Ascensión. Véase: Cuesta, *Passionis Imago*, 34.

⁸⁶ Cuesta, *Passionis Imago*, 43.



Si bien la intención no es adentrarse en el complejo tema de los Ejercicios, es necesario reflexionar sobre el poder que la imagen ejerce a lo largo de todo su proceso, destacando la composición de lugar que ayuda a situar y ambientar al ejercitante para propiciar la meditación. El texto pide al devoto lector que contemple con la imaginación visual y con los sentidos diversos escenas o situaciones; es decir el autor invita a un uso metódico y sistemático de los sentidos.⁸⁷ Es por ello que los jesuitas gustaran de los verdaderos retratos para llevarlos a sus representaciones plásticas, pues la imagen es lo más fiel posible a la realidad histórica, lo que acercaba al devoto al momento en el que aconteció el suceso del correligionario representado. La imagen servía como un medio para llegar a conseguir otro; para san Ignacio el ejercitante no era un mero espectador, también debía entablar un diálogo con la imagen de la divinidad⁸⁸ y es aquí donde este *corpus* de pinturas y esculturas tenían un papel protagónico.

En este sentido, el espacio contenedor de estas pinturas y esculturas, situadas en las paredes, bóvedas y retablos, propician un ambiente propicio para la meditación y la oración, ayudados por la contemplación de los devotos para alcanzar el amor que predica la orden.⁸⁹ Este sentimiento es recurrente en las imágenes de este templo y la

⁸⁷ Zaragoza, Miguel Cabrera. *Las tramas de la creación*, 15.

⁸⁸ Cuesta, *Passionis Imago*, 34.

⁸⁹ Según Pierre Antoine Fabre, “La contemplación para alcanzar el amor” no participa de los ejercicios de la cuarta semana, aunque los sigue. En esta lectura se ha tomado el partido de atravesar los Ejercicios por la vía de otro desplazamiento: el de la composición de lugar de las contemplaciones. El lugar de la imaginación y la figuración de las representaciones imaginativas por un lado y la instancia del texto y la práctica de la contemplación contemplativa por el otro. Véase: Pierre Antoine Fabre, *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*, (México: Universidad Iberoamericana, 2013), Traducción de Isabel Almada, 73, 84-87.



gestualidad fungirá como vehículo retórico para propiciar una correspondencia directa entre el devoto o ejercitante y la imagen.

La doctora Consuelo Maquívar en su investigación *Los Retablos de Tepotzotlán*, a través del estudio iconográfico se acercó a la interpretación iconológica para descifrar los mensajes religiosos, artísticos e ideológicos expresados por cada imagen, y en cada retablo en el conjunto. En sus resultados finales reconoce tres tipos de devociones principales, las tradicionales que se pueden encontrar en cualquier templo por su naturaleza dogmática y bíblica como la Trinidad o san José; las creadas o divulgadas de manera especial por la orden en ese momento específico de la historia mexicana como el san Juan Nepomuceno; y las devociones exaltadas, por convenir a los intereses sociales del momento, como es el caso de la Guadalupeana.⁹⁰ En todos los casos será importante ver si la gestualidad propiciará en paralelo un vínculo de identificación entre el devoto y los personajes representados.

Las imágenes para decorar el sotocoro son dos medios puntos cuyos temas corresponden con *La Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, y enfrente, el *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús* (pintadas alrededor de 1762-1764). Ambos presentan discursos diferentes y van dirigidas a distintos receptores.

⁹⁰ Debido al exhaustivo estudio que realizó la doctora Maquívar es que el sentido simbólico e iconográfico de los retablos se retomarán de su investigación. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 9.







Por su parte, la pintura *Milagros de san Francisco Javier y alegoría del Sagrado Nombre de Jesús* pintada en 1764, se ubicada en el coro y se conforma por tres pinturas que constituyen un medio punto.



18 y 19. *Milagros de san Francisco Javier*. Pinturas Coro. Miguel Cabrera, óleo sobre lienzo.

El retablo de *San Francisco Javier*, tema central de la composición iconológica del presbiterio, está flanqueado por dos retablos dedicados a *San Francisco de Borja* y *San Estanislao de Kotska*. Este grupo de retablos son coronados por la pintura mural que decora la bóveda con el tema de *La Glorificación de San Ignacio*, realizada y firmada en el intradós de la bóveda por Cabrera en 1755.



20. Retablos del presbiterio de izquierda a derecha. *San Francisco de Borja, San Francisco Javier y San Estanislao de Kostka* y pintura mural *Glorificación a san Ignacio*.

Los retablos del transepto del lado del Evangelio, están dedicados a la *Virgen de Guadalupe* y *San Juan Nepomuceno*; mientras que del lado de la Epístola no podía faltar el consagrado nuevamente a *San Ignacio de Loyola* y *los Padres fundadores*, flanqueado por *La Pasión de Jesucristo* y *La Cruz de Caravaca*. Estos retablos también están rematados por una rica pintura mural: *Las cuatro apariciones a Juan Diego* y *Pasajes de la vida de san Ignacio*.



21y 22. Retablos lado del Evangelio: *Virgen de Guadalupe* y *San Juan Nepomuceno* y pintura mural *Las Cuatro apariciones a Juan Diego*. Retablos lado de la Epístola: *San Ignacio de Loyola y los padres fundadores*, flanqueado por *La Pasión de Jesucristo* y *La Cruz de Caravaca* y pintura mural *Pasajes de la vida de san Ignacio*.

Resulta interesante la interacción de los retablos con las pinturas murales ya que funcionan como una unidad estética espacial; en el que la conceptualización de todo el discurso, echó mano de elementos unificadores como la pintura mural para los retablos, sirviendo verdaderamente como un conjunto tanto plástico como discursivo.⁹¹ Una vez establecidos los temas de las pinturas y los retablos, procederemos al análisis gestual, para ver si a partir de esta herramienta, los artistas lograron transmitir la intención discursiva que se perseguía.

⁹¹ Los cuatro evangelistas pintados en las pechinas sobre lienzo de la mano de Cabrera, y que actualmente están en un pasillo a la entrada del coro, son un modelo más clásico e italianizante. El pintor plasma a lo largo del lienzo a los evangelistas sentados ante un fondo celestial y escribiendo sus textos. Alcalá menciona que es posible que estas pechinas se pintaran también como parte del contrato en 1753. Aunque como ya vimos en el contrato no se menciona ni a la pintura mural ni a las pechinas, se puede suponer que estaban incluidas en el encargo, pues es un complemento al discurso. Véase: Luisa Elena Alcalá, "La pintura novohispana en la era de la ornamentación", 147.



LA GESTUALIDAD EN LA OBRA DE MIGUEL CABRERA:

DE INNOVADORES Y COLORIDOS LIENZOS

Para dar inicio con el análisis de las obras, nos parece pertinente comenzar con las pinturas del sotocoro y coro; quizás el ejemplo más evidente en la implementación de esta gestualidad moderna sea la pintura de la *Preciosa Sangre de Cristo* en donde es más evidente en las ánimas del purgatorio. Los escorzos, el colorido y musculatura en las encarnaciones, así como las posturas, rostros, miradas, gestos y resolución en la posición de las manos, son solo algunos de los elementos gestuales presentes en la pintura sobre lienzo y en algunos casos en la pintura mural que decoran las bóvedas de estos retablos. Si bien no fueron elaborados como parte del encargo de los retablos de 1753, son de momentos coincidentes que nos permitirán adentrarnos en la gestualidad que Cabrera buscó aplicar en estas pinturas, para enfatizar la elocuencia de la retórica afectiva de los jesuitas. La *Alegoría a la preciosa sangre*⁹² y el *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús*⁹³ se integran perfectamente al espacio del sotocoro en el que fueron situadas y concebidas estas pinturas.⁹⁴

⁹² La pintura de ánimas fue introducida por los jesuitas a partir de la declaración que la Iglesia Católica tuvo que hacer del purgatorio como un dogma, en respuesta a la negación de éste por Martín Lutero. Los miembros de la Compañía llevaron la devoción a todos los establecimientos, incluyendo la sede de su noviciado en el Colegio de Tepotzotlán. Véase: Alejandra Cortés Guzmán, "Alegoría de la preciosa Sangre de Cristo" en Miguel Cabrera. *Las tramas de la creación*, (México: Catálogo de exposición, 2015), 45.

⁹³ Recordemos que el tema de los patrocinios de María cobijando bajo su manto a una orden religiosa, procede de la visión narrada por Cesario de Heisterback (1180-1240) en la que un monje cisterciense recibe la promesa de María para abrigar a los de su orden debajo de sus brazos y su amplio manto. Véase: Alejandra Cortés, "Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús", en Miguel Cabrera. *Las tramas de la creación*, 45.

⁹⁴ En aquella época los dos medios puntos del sotocoro eran las que recibían a los fieles que acudían al templo. En cambio, las pinturas del coro sobre los *Milagros de san Francisco Javier y alegoría del Sagrado*



Miguel Cabrera dividió en dos secciones la composición en ambas pinturas. Los personajes que están en la parte superior y que corresponden con los seres celestiales y aquellos que están en la inferior representando a los seres terrenales; quienes a su vez presentan una gestualidad más evidente. Dicha separación recuerda cómo san Ignacio de Loyola buscó un método para ayudar a los cristianos a acercarse a Dios a través de la oración y la meditación. Como se ha visto en sus Ejercicios espirituales plasma el método para ir en orden ascendente acercándose a Dios y purificando el alma.⁹⁵

En la *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo* o *Cuadro de Ánimas* se aprecia una escena de las ánimas en el purgatorio, comprendido este último como el estado transitorio por el cual deben pasar los espíritus que poseen pecados veniales para purgarlos y poder así entrar al paraíso. Muestra las acciones de sacrificio de Jesús para dar consuelo y aliento a las almas penitentes y arrepentidas,⁹⁶ en espera de ser salvadas, por lo que incide en los habitantes del pueblo de Tepotzotlán y sus alrededores.

Por su parte, el *Patrocinio* era un recordatorio de la protección de la Madre del Señor hacia los jesuitas por lo que alude a los miembros de la Compañía.⁹⁷ Para el caso

Nombre de Jesús, si bien podían ser observadas desde la nave del templo, eran apreciadas por un público más reducido.

⁹⁵ Roberto Alarcón Cedillo, coordinador del catálogo. *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*. Tomo II, (México: CONACULTA/INAH, 1994), 175.

⁹⁶ Estas representaciones pueden servir como recordatorios de los Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola, quien invita al ejercitante a hacer uso metódico y sistemático de los sentidos.

⁹⁷ Hay que recordar que los novicios cuentan con su propia capilla dentro del Colegio, en la cual muy probablemente llevaban a cabo sus ejercicios espirituales, amén de realizarlos necesariamente en sus celdas.



de la Nueva España, fue un tema muy de sus gustos y, por lo tanto, recurrente.⁹⁸ Hay que recordar que las demás órdenes y comunidades religiosas tuvieron el mismo empeño piadoso de abrigarse bajo su manto, en una piadosa *rivalidad* por su amor y por ser la comunidad preferida. En el siglo XV deja de ser abrigo exclusivo de los religiosos o cofrades y pasa a ser extensible a toda la humanidad: papas, emperadores, príncipes y personajes de distintas clases sociales. Esta antigua representación cae en desuso para el siglo XVII en el Viejo Mundo; sin embargo, en la Nueva España tuvo plena vigencia.⁹⁹

Como figura central en la *Alegoría a la preciosa sangre* está Cristo, de quien brotan tres chorros de sangre de sus manos y costado como fuente de salvación, siendo uno de los temas de meditación; está parado delante de la cruz sostenida por un ángel, con una pierna más adelante que la otra, sobre el orbe flanqueado por otros dos ángeles.¹⁰⁰ Un grupo más de ocho querubines acompañan esta presencia divina, y la pasión que todos ellos representan es, en término de Le Brun, el **rapto de espíritu**. Esta pasión se refiere a:

Pero si la admiración es causada por algún objeto que va más allá de la comprensión de el alma, como por ejemplo el poder de la grandeza de Dios, entonces los movimientos de la admiración y la veneración presentarán la cabeza inclinada hacia el corazón, las cejas se alzarán, y la pupila también verá a lo alto. [...] ni los ojos ni las cejas se llevarán hacia la glándula, sino levantarán hacia el cielo, en el cual parecen concentrarse como si descubrieran aquello que el alma no puede concebir. La boca está un poco abierta, con las comisuras hacia arriba, expresando algo parecido al éxtasis.¹⁰¹

⁹⁸ Como un ejemplo de esta representación en imagen escultórica está *Nuestra Señora de las Mercedes* en la Ciudad de México.

⁹⁹ Rogelio Ruiz Gomar, "Representaciones de la Virgen María" en *Pintura Novohispana*. Museo Nacional del Virreinato, (México: Museo Nacional del Virreinato, Tomo II, 994), 33.

¹⁰⁰ Los ángeles llevan una filacteria donde se lee "COPIOSA APUD EÛ REDEPTIO. P".

¹⁰¹ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 310.



En términos generales fue una pasión utilizada en la representación de los ángeles, pues era muy adecuada a las visiones del cielo que debían tener los seres alados, enfatizando la exaltación del fervor divino,¹⁰² y para los personajes celestiales de estas pinturas, la gestualidad es compartida en todos los ángeles y querubines. Miradas hacia arriba, abajo pero nunca miran de frente al devoto. Esto mismo sucede con los representados en los retablos y pinturas murales, salvo los dos ángeles a espaldas de san Ignacio en la pintura mural del presbiterio.



23y 24. Jean Audran (1667-1756) .*Rapto de Espíritu* y Miguel Cabrera *San Miguel Arcángel*-detalle de *Patrocinio de la Virgen*.

¹⁰² Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 311.



De vuelta al Salvador, dirige la mirada hacia abajo para observar las almas penitentes. El gesto es similar al Dios Padre de la pintura del *Patrocinio*, ya que ambos expresan serenidad y piedad, además por la disposición de las manos; lo que no está sucediendo con Jesús en *La peste* en donde su cuerpo nos remite a escuchar una súplica esperanzada debido a la posición en la que se encuentra.



25,26 y 27. Detalle de Dios Padre –*Patrocinio de la Virgen*-, Cristo –*Preciosa Sangre*, y Cristo –*La peste*.

Del lado izquierdo de Cristo está la virgen María, acompañada por san Pedro, quienes dirigen la mirada al Salvador. María abraza un alma rescatada cuya musculatura no es tan pronunciada como las ánimas que se encuentran abajo, del lado derecho de la pintura; sin embargo, la expresión de su rostro, así como el de san José es de **admiración** y **veneración** hacia el Señor, el cual llega a conmover, por tratarse del **rapto de espíritu**, uno de los gestos más representados en estas obras. La **veneración** es muy semejante a la **estima**, pero las cejas estarán aún más abajo y la cabeza se inclinará también hacia abajo, al tiempo que la pupila mirará a lo alto:



... la boca estará abierta, y sus esquinas empujadas hacia atrás y un poco más hacia abajo que en la acción precedente. El bajar las cejas y la cabeza, señalan la sumisión y el respeto que el alma siente hacia el objeto que cree sobre ella; la pupila alta parece señalar la elevación del objeto que ha considerado y el cual reconoce digno de veneración.¹⁰³

La Virgen y san José, figuran como intercesores de las ánimas en el purgatorio. El Patriarca abraza a otra alma que ha sido salvada, y cuya gestualidad es muy expresiva, misma que podría tratarse de la **atención y veneración**. Estas emociones son muy similares a la **estima**, pero las cejas estarán aún más abajo y la cabeza se inclinará también abajo, al tiempo que la pupila mirará a lo alto:

...la boca estará abierta, y sus esquinas empujadas hacia atrás y un poco más hacia abajo que en la acción precedente. El bajar las cejas y la cabeza, señalan la sumisión y el respeto que el alma siente hacia el objeto que cree sobre ella; la pupila alta parece señalar la elevación del objeto que ha considerado y el cual reconoce digno de veneración.¹⁰⁴

Respecto a la pintura del *Patrocinio*, en el grupo encabezado por san Ignacio aparecen seis jesuitas con las manos juntas rezando a la Virgen; estos personajes nuevamente podrían haber sido tomados de verdaderos retratos, como gustaban hacer los miembros de la Compañía. Las manos en esta posición manifiestan súplica, imploro o agradecimiento, lo cual también sería **veneración**, como se vio en el sistema de emociones que maneja Le Brun. Es de llamar la atención que el rostro de san Ignacio está sereno y absorto dentro de su meditación, a diferencia de todos los otros

¹⁰³ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 307.

¹⁰⁴ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 307.



personajes que no ven a un punto determinado, sino hacia abajo, en señal de humildad y de estar recibiendo la protección y gracia de María, además de presentar nuevamente el gesto de la **veneración**.

Por otra parte, en el grupo de san Francisco Javier,¹⁰⁵ cinco jesuitas dirigen la mirada hacia abajo, salvo el santo, quien observa a la Virgen; uno más está de perfil. Es de destacar la mirada elevada de san Francisco, ya que deja ver una gestualidad más acentuada que los demás personajes, signo de devoción. La persona que está atrás del santo es de tez más oscura, probablemente por el manejo de luces y sombras en la composición. Los rostros transmiten tranquilidad al estar en oración, meditación o **veneración**. La mano derecha de san Francisco Javier tiene cierta separación entre el dedo índice y los demás, mientras que la izquierda pareciera que sujeta un bonete, observándose una mayor expresión en su rostro, tal vez por tratarse del santo a quien está dedicado el templo.

En el caso de *La preciosa Sangre* el que san José y la Virgen tengan contacto con las almas salvadas, demuestra cierta cercanía y afectividad entre los personajes, transmitiendo bienestar. San Ignacio aparece al lado de san José, como creador del método de meditación para alcanzar la salvación; su rostro parte de un verdadero retrato al ser ampliamente conocida su máscara mortuoria, por lo que la gestualidad no va a variar a lo largo de sus representaciones, ya que por lo general aparece con el ceño fruncido, sin embargo, en la pintura sobre el *Patrocinio*, su rostro está más relajado.

¹⁰⁵ Alarcón Cedillo, *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, 127.



En esta pintura la Virgen con el Niño en brazos tiene un lugar preponderante al ser el eje central de la composición. María mira directamente al espectador con un gesto de **amor simple** y **bendice** a los miembros de la Compañía, sosteniendo delicadamente con la otra mano al pequeño Jesús que pareciera estar casi flotando y quien, al igual que su Madre, **bendice** con la mano derecha y muestra la palma de su manita izquierda. El pequeño está recargado tiernamente en su hombro y mira a uno de los jesuitas que está de perfil, quien a su vez dirige la mirada al Niño. En la parte superior está Dios Padre mirando directamente a la Virgen y al Espíritu Santo, presenta un gesto muy similar al que tiene Cristo en el cuadro de la *Alegoría*.

Estos rostros de **amor** pueden tener la intención de acercar a los seres terrenales con las divinidades y despertar en el devoto sensaciones de alivio y protección. En el **amor simple**:

Los movimientos externos de esta pasión, cuando está sola, son muy gentiles y sencillos: la frente estará lisa, las cejas ligeramente elevadas del lado hacia donde miren los ojos, y la cabeza inclinada hacia el objeto que causa nuestro amor, los ojos pueden estar moderadamente abiertos, el blanco muy brillante y vivo, y la pupila, suavemente dirigida hacia el objeto, aparecerá chispeante y elevada". La nariz se mantiene inalterada, como las demás partes del rostro, que está meramente lleno de espíritus que lo calientan y animan, dándole una coloración más viva y rosada, particularmente en las mejillas y labios; la boca estará solo abierta, los extremos ligeramente elevados, y labios humedecidos por los vapores que se elevan desde el corazón.¹⁰⁶

La distribución ordenada de los personajes dispuestos en ejes verticales transmite un efecto de equilibrio y estabilidad que enfatiza el carácter protector de la escena.¹⁰⁷ Los jesuitas se ven como figuras estáticas y pesadas que marcan líneas rectas

¹⁰⁶ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 315.

¹⁰⁷ Zaragoza. *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*, 45.



y paralelas dando una sensación de orden y sosiego.¹⁰⁸ En la parte inferior de la pintura está la siguiente inscripción: “*FLORES MEI, FRUCTUS HONORIS, ET HONESTATIS*”. *Ecclef.24*. “Mis flores son el fruto de honor e integridad”, haciendo alusión a los miembros de la Compañía.

Al igual que en la *Alegoría*, los seis angelitos semidesnudos que sirven de trono donde está la Virgen, son regordetes y su coloración sonrojada deja ver la inocencia de estos entes, presentando un **rapto de espíritu**. Los de los lados están dando casi la espalda, mientras que el que lleva el paño rojo pareciera que se está estirando; el manto de María es sostenido por Miguel, quien observa a Dios Padre y Gabriel, quien dirige la mirada hacia abajo.¹⁰⁹ El **rapto de espíritu** es evidente en el hermoso rostro del primer arcángel, nada casual al tratarse del jefe de las huestes celestiales y a su vez, santo del pintor.

Con respecto a la parte terrenal del cuadro de *Ánimas*, se observan mujeres y hombres desnudos con diferentes tonos en las encarnaciones, indicando distintos estratos sociales y etnias, pues varios de ellos son indígenas, de ahí su identificación con los habitantes del lugar como ya se había mencionado y en cuyos rostros se aprecia la **esperanza y temor**. Inclusive, y como es frecuente en lienzos de esta temática, hay un hombre con mitra, lo que pretende señalar que cualquiera puede pecar y ser condenado; Algunos personajes muestran una acentuada musculatura y en su mayoría

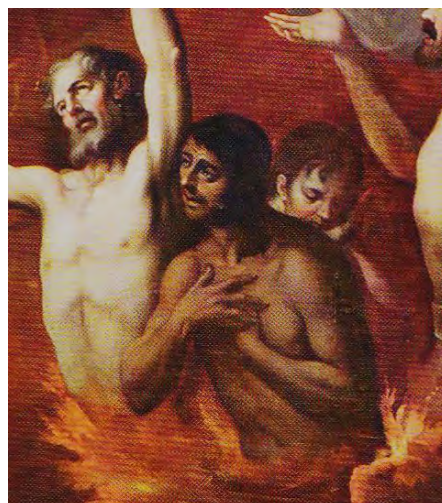
¹⁰⁸ Mónica Martí. *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, (México: CONACULTA, Círculo de Arte, 1999), 29.

¹⁰⁹ San Miguel viste como guerrero pues se le considera como jefe de la milicia celeste. Por su parte Gabriel, sostiene con la mano izquierda la vara de azucenas como símbolo de pureza y castidad.



levantan las manos hacia Jesús recibiendo la preciosa sangre para su salvación, o en su caso orando.¹¹⁰ Le Brun describe el **temor** cuando el alma se percata que no podrá obtener aquello que desea, sustituyendo a la **esperanza**, el **miedo** o la **desesperación** lo que se expresa de la siguiente manera:

...con el extremo interno de la ceja ligeramente alzada; la pupila es brillante, en un movimiento sin descanso, y situada en el medio del ojo; la boca está abierta, jalada hacia atrás y los lados más abiertos que el centro, y el labio inferior jalado más abajo que el superior. La complexión es más roja que en el amor o el deseo, pero no tan hermosa, pues tiene un tinte lívido; los labios son de este mismo color, y también más secos que en el amor...¹¹¹



28 y 29. Bernard Picart *La esperanza*. Miguel Cabrera Detalle del cuadro de *Alegoría a la Preciosa Sangre de Cristo*.

La *Alegoría a la Preciosa Sangre de Cristo* transmite una sensación de angustia y caos, a partir del despliegue rítmico de figuras dispuestas en líneas diagonales convergentes que denotan los gestos de angustia, **temor** y desesperación de las almas

¹¹⁰ Las posturas codificadas de oración están presentes en toda sociedad humana, sin embargo las manos unidas son más bien extraordinarias entre ellos; los dos gestos de oración predominantes en la tradición europea, y presentes en muchas culturas fuera de Europa, son en primer lugar el elevar las manos con las palmas extendidas. Elevar las manos parece ser el más antiguo y universal gesto de oración. Véase: Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, 65.

¹¹¹ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 320.



arrepentidas que imploran el perdón de sus pecados, inmersos en el caos del purgatorio. En general, la posición de las manos de los personajes marca cierto ritmo en la composición, y son elocuentes con respecto al mensaje que se desea transmitir. Su gestualidad es muy rica debido al manejo de escorzos, resolución de los personajes distribuidos en el purgatorio, además de por la dirección de brazos y manos.¹¹²

Con estas pinturas Cabrera buscó generar empatía entre los devotos desde el momento de su ingreso al templo, ya que por su formato, temas y composición los invitan a formar parte de las escenas observadas y a compartir el sentimiento de los personajes plasmados. Al respecto recordemos que las imágenes tienen poder sobre los individuos. En ambos cuadros, las figuras humanas están a la altura de los devotos, mientras que las imágenes celestiales están en la parte alta.

Por su parte, la pintura *Milagros de san Francisco Javier y alegoría del Sagrado Nombre de Jesús* del coro, se conforma como dijimos, por tres pinturas que constituyen un medio punto. El primer lienzo corresponde a la imagen de san Francisco como conciliador de la peste¹¹³, el siguiente muestra a un grupo de querubines rodeando el monograma de IHS sobre el cual el Niño Jesús bendice con la mano derecha mientras

¹¹² José de Ibarra descubre la teoría de la representación de las pasiones del alma de Le Brun alrededor de 1731- 1732, y luego la refinaría. Véase Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 156.

¹¹³ En la Ciudad de México su culto fue en aumento cuando se funda una cofradía en su honor en 1657 en la Santa Veracruz. En 1670 la ciudad lo juró como patrono en el templo de la Casa Profesa por haberlos liberado de las grandes y peligrosas enfermedades. Los padres de la Compañía introdujeron hacia 1679, la devoción de los viernes de san Francisco Javier en Tepotzotlán, quizás para aminorar los estragos que el *cocolitzli* y el tabardillo hacían en el pueblo y sus alrededores. De este modo, el ángel es el ejecutor de la Divina justicia que con una espada ensangrentada esgrimía estragos y muerte sobre la afligida ciudad, pero gracias a que el santo intercede, la peste es detenida. Véase: Zaragoza, *Miguel Cabrera Las tramas de la creación*, 48.



reposa la izquierda sobre un globo terráqueo y que hace alusión al nombre que Ignacio eligió, por revelación divina, para la orden religiosa que fundó. Finalmente, en la tercera el santo vestido de peregrino, se encuentra en medio de una tormenta. Estas pinturas solicitaban y agradecían la protección del fundador frente a las pestes y tormentas.¹¹⁴

Con respecto a las pinturas del coro, la que corresponde a la de *San Francisco como abogado contra las pestes*, muestra al santo misionero hincado con los brazos extendidos dirigiendo la mirada al cielo en actitud de súplica y **veneración**, en torno al cual, se observan hombres, mujeres y niños enfermos o muertos, de distintas castas. En la parte superior, Cristo está sentado sobre nubes y detiene con la mano derecha a un ángel desenvainando una espada y, a su vez, se muestra a Francisco Javier como conciliador. Aquí la posición de las manos es otro elemento importante dentro de la gestualidad para transmitir mensajes y en este caso el santo está pidiendo a Dios que interceda por los hombres ante la cruenta enfermedad.

¹¹⁴ Zaragoza, Miguel Cabrera *Las tramas de la creación*, 48.



Por otra parte, en la imagen donde está san Francisco Javier en medio de una tormenta, el santo dirige la mirada a un rayo que sale de entre las nubes. De acuerdo a los emblemas que se realizaron en Nápoles para festejar al san Francisco Javier, aquí se representa aquella flama o exhalación que llaman los marineros San Telmo, es decir las luces o rayos que aparecían en los mástiles de los barcos durante las tormentas eléctricas.¹¹⁵ De este modo las pinturas del coro solicitaban y agradecían la protección del santo frente a las pestes y tormentas referidas. Aquí el gesto de san Francisco muestra súplica y **veneración** hasta llegar a un **raptó de espíritu**, mientras que las manos, a diferencia que en *La Peste*, las dirige al pecho como está representado en su escultura del altar mayor y en la pintura mural que lo corona, aunque en la pintura que nos ocupa no tiene el alusivo e iconográfico corazón ardiente.



30 y 31. Detalles expresivos de san Francisco Javier en pinturas del coro.

¹¹⁵ Zaragoza, Miguel Cabrera Las tramas de la creación, 48.



Una vez conocido el probable grabado en el que se inspiró Cabrera, existen modificaciones muy pensadas que se podrían deber a la adecuación del modelo,¹¹⁶ lo que viene al caso pues Tepotzotlán a lo largo del siglo XVIII sufre de varias pestes. Inclusive desde el siglo anterior hacia 1607/1608, se había dado en el lugar una epidemia previa: “En el año de 1607 u 8, se presentó en Tepotzotlán una peste asoladora, murieron 900 indios del señorío (...) en casa se les preparaban alimentos y medicinas que salían a repartir los novicios (...) mientras los padres (...) se ejercitaban en sacramentar y ayudar a los enfermos”.¹¹⁷



32, 33 y 34. Imagen. San Francisco Javier contra la peste, François de Louvemont (1648 – ca. 1690) y Gottlieb Heiss (1723).

¹¹⁶ Cabrera invirtió la escena para adaptarla a la arquitectura del coro en donde se requería de un medio punto. Respeta esquemas generales de composición, cambia el estilo en la representación arquitectónica, y hace modificaciones en las figuras humanas y divinas, así como en los paisajes respectivamente. En la pintura a diferencia del grabado el fondo tiene árboles y montañas, pues en el primero el paisaje es tropical con palmeras, además de divisarse en el horizonte una embarcación en el mar y se observan diecisiete personajes y en el grabado once.

¹¹⁷ Heliodoro Valle, “El convento de Tepotzotlán...”, 192.



San Francisco como abogado contra las pestes es un claro ejemplo de la adaptación de ciertos modelos ya probados; en este caso serán los grabados de François de Louvemont (1648- ca. 1690) y Gottlieb Heiss (1723), así como los de Le Brun, utilizados como fuentes de inspiración.

En los personajes afectados por este mal no se percibe ningún movimiento representativo de las manos, sin embargo, san Francisco las tiene con las palmas abiertas hacia el cielo pues es el momento de la súplica, mientras que Dios está diciendo al ángel que se detenga con el gesto de la mano dado que este ya desenvainó la espada y al encontrarse hincado, reitera la súplica, evidenciando que hay una relación directa entre el santo y Dios.



35. Detalle de *La peste*.

En ambas representaciones la actitud y posición del santo es la misma. En la pintura el rostro está casi de frente, mientras que en el grabado se dispuso de perfil. Ambos personajes que arropan al moribundo de la camilla, muestran expresiones de desesperación ante la inminente muerte del compañero¹¹⁸, siendo más dulce en la pintura de Cabrera, frente a las escenas de los grabados que resultan más dramáticas y crudas.

¹¹⁸ La gestualidad de la pintura es diferente a la del grabado y sólo se repiten las representaciones y composición. En el grabado Dios observa y señala al ángel y sostiene una especie de báculo con la mano izquierda. En cambio, en la pintura Dios detiene con la mano derecha al ángel que es el llamador de las penurias de ahí que también está presente la espada. Por lo tanto, la intención del pintor si es el modificar el discurso, pues en el grabado todavía es la súplica, mientras que en la pintura de Cabrera como ya se dijo el hecho ya está consumado. En ambas escenas Dios está sentado en las nubes a manera de trono. En



En estas representaciones se observan personajes tanto sanos, como enfermos, moribundos y muertos; en la pintura estos últimos son adultos, entre los que llama la atención la mujer del lado izquierdo, que está cargando a un bebé y lo dirige hacia el cielo, suplicando por su salud; en los grabados está presente también un niño. La pintura muestra a otra mujer con las manos entrelazadas que está atrás del santo dirigiendo su mirada al cielo, en actitud de súplica.¹¹⁹

Si bien en ambas representaciones se observa en la mayoría de los rostros desesperación, agonía y **terror**, la intención de Cabrera es, curiosamente cambiar la gestualidad en los personajes principales con gestos de **veneración** y **amor simple** pese a las atrocidades que están viviendo con la peste. Por su parte, los personajes en el lienzo sobre las tormentas, piden y suplican salvación, por los gestos y en la mayoría de los casos dirigen la mirada hacia arriba, y con la boca abierta.



36. Detalle parte inferior *Alegoría Preciosa Sangre*.

la pintura se ve la presencia de tres querubines mientras que en el grabado se llegan a ver angelitos alados de medio cuerpo, y querubines en el extremo superior derecho de las nubes. En la pintura Dios tiene el manto volado. En el grabado el ángel con la espada está cubierto con paños y ropajes clásicos, mientras que en la pintura el ángel está vestido y calzado.

¹¹⁹ Otro elemento diferente entre ambas composiciones es la vestimenta, en el grabado se observa de una época más clásica, mientras que en la pintura la vestimenta tiene que ver más con la moda de ese momento en Nueva España, elementos de identidad de regiones específicas.

LA GESTUALIDAD EN LA ESCULTURA DE HIGINIO DE CHÁVEZ Y SU RELACIÓN CON LAS BÓVEDAS CELESTIALES

El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, le ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia.

Marguerite Yourcenar

En su texto *Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana*, Jorge Alberto Manrique plantea las dificultades que se presentaban en el estudio de la escultura novohispana. Entre ellas, apuntó la falta de un marco de referencia establecido para su estudio, la negación de su existencia por parte de los neoclásicos y, después de ellos, la crítica de la Academia al defender que no existía la escultura como obra de arte, sino como bultos o imágenes que cumplían una función meramente iconográfica y de culto, así como los problemas debido a la falta de autorías conocidas.¹²⁰ Hoy en día muchos de estos problemas han sido retomados y estudiados, en parte debido al creciente interés por investigar sobre estos y otros temas relacionados con la escultura novohispana,¹²¹ de ahí que la implementación de la gestualidad como herramienta de estudio para estas obras, sea un tema novedoso.

¹²⁰ Jorge Alberto Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1995), 101-111.

¹²¹ La lista de estudiosos de la escultura novohispana es numerosa, desde los que han realizado investigaciones esporádicas hasta los que se han dedicado más a estudiar sobre ella. Sin embargo, no puedo dejar de lado los interesantes trabajos de algunos de ellos que remitiré en la bibliografía: José Moreno Villa, Abelardo Carrillo y Gariel, Francisco de la Maza, Justino Fernández, Elisa Vargaslugo, Jorge Alberto Manrique, Consuelo Maquívar, Pablo Amador, Rolando Araujo, Patricia Díaz Cayeros, Clara



Luisa Elena Alcalá menciona que durante el período que nos ocupa, el diseño de retablos, tanto en España como en nuestro país, recurrió más a la escultura que a la pintura para decorar las hornacinas laterales y centrales. De ahí que a menudo se afirme que en esta nueva modalidad la pintura “salió perdiendo” frente a la escultura, y que en parte se debió a la falta de estudios históricos sobre la ornamentación eclesial en su conjunto.¹²² En Tepotzotlán se ve cómo la combinación en el uso de escultura y pintura brindó enormes posibilidades para la ornamentación eclesial y cómo su interacción sirvió como elemento unificador de esta decoración.

Higinio de Chávez consciente de un discurso global de efecto acumulativo establecido por el encargo de Reales, se dio a la tarea de lograr que sus esculturas, al ser el medio perfecto para la devoción, representaran a los santos seleccionados para transmitir el sentido simbólico religioso y de propaganda que perseguían los miembros de la Compañía. Para lograr este objetivo, tuvo que considerar el trabajo de los volúmenes a partir del tratamiento de las tallas, el movimiento de la postura corporal, los giros de cuerpos y de cabezas, hacia dónde mirarían los representados y los gestos de las manos, en combinación con la incidencia de la luz, y la ubicación de la escultura

Bargellini, el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada (ENCRyM - INAH, así como el Seminario de Escultura Virreinal (IIE-UNAM).

¹²² Si bien la pintura siguió siendo iconográficamente relevante en las iglesias a través de las grandes obras narrativas y propagandísticas que recubrieron los muros de muchos espacios secundarios como sacristías y coros; en México el tránsito al gusto neoclásico llevó al desmantelamiento en la mayoría de los interiores de las iglesias barrocas, siendo los retablos los pocos sobrevivientes, por lo que los historiadores se han centrado en ellos cuando se habla de ornamentación. Véase: Alcalá, “La pintura novohispana en la era de la ornamentación”, 142-143. Por otra parte la factura de una escultura era más cara que la de una pintura en lienzo.



en el retablo, amén del trabajo de las policromías tan minuciosas y preciosistas de las vestimentas, haciendo uso del conocimiento de la tradición escultórica.

Nuestro artífice de la madera debió saber que en la concepción de una escultura era muy importante tomar en cuenta la distancia a la que sería observada, así como el tipo de iluminación que tendría debido a los volúmenes y texturas que su materialidad debería tener. La escultura policromada de estos años respondía a cartabones y modelos estereotipados de la visión de cada uno de ellos como parte de su reconocimiento, de ahí que la incorporación de la gestualidad a primera vista no sea tan evidente.

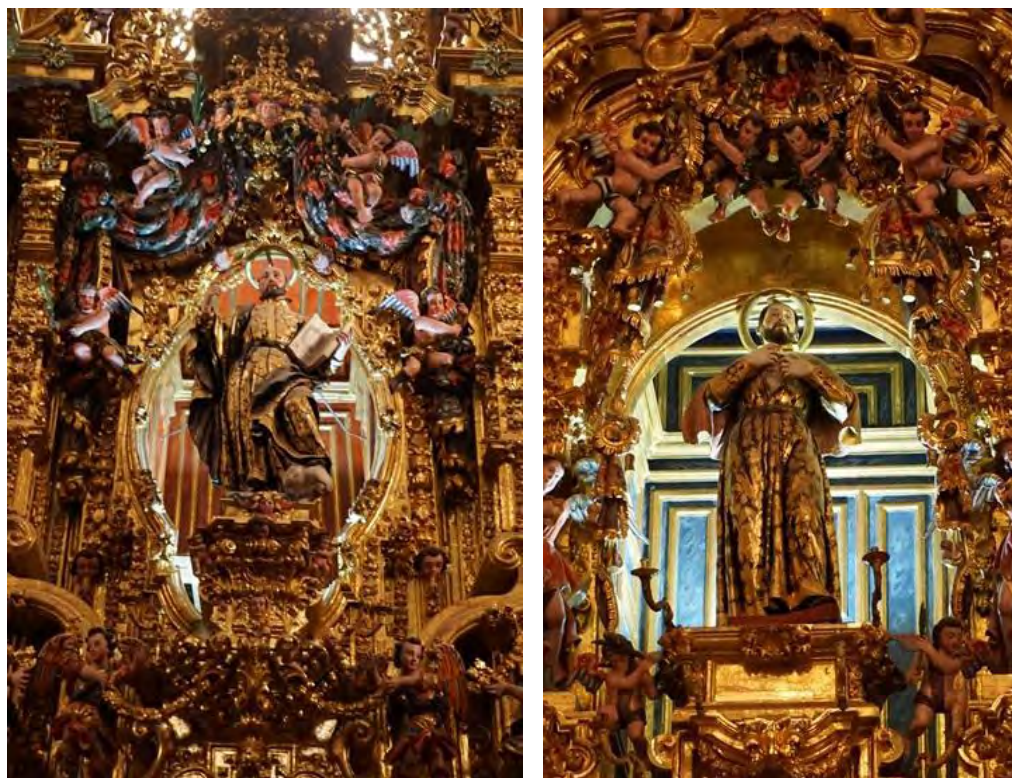
Al respecto del señalamiento que hicimos en cuanto a la luz, es importante considerar dónde están situados los candeleros para imaginar el tipo de iluminación que se tenía de los santos; si incidía únicamente desde el frente, o para el caso de las principales, podían iluminarse desde dentro del nicho para lograr efectos más contundentes.¹²³ Con base en ello, probablemente la gestualidad respondió a otro tipo de intenciones y muchos gestos no fueron enfatizados a través de la talla, sino a partir de la policromía con los diferentes efectos como frescores, peleteados y tratamiento de las encarnaciones. Ahora bien, del mismo modo y tal y como hemos podido comprobar gracias a un ejercicio de recreación que realizamos,¹²⁴ también la luz, especialmente

¹²³ Desde el interior de las hornacinas de san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola hay restos de cera escurrida, lo que puede dar indicios de haber tenido iluminación con velas desde el interior.

¹²⁴ Agradezco a la maestra Mercedes Gómez Urquiza, directora del Museo Nacional del Virreinato, a la licenciada Xochipilli Rossell, jefa del departamento de restauración, a la maestra Verónica Zaragoza, investigadora e historiadora del museo, así como al doctor Pablo Amador, por las facilidades otorgadas para la realización de estas actividades.



aquella que es proyectada desde la parte posterior de las imágenes además de ofrecernos un punto fundamental en la percepción de la obra y su importancia frente a las restantes, de algún modo enfatiza la realidad de los gestos de los santos, divinizándolos.



37 y 38. Ejercicio de recreación con iluminación artificial en la imagen de *San Ignacio* y *San Francisco Javier*.

Dejando de lado a los santos y personajes principales representados en cada retablo, en general las imágenes presentes comparten algunas características que son semejantes. Con respecto a los querubines y ángeles de tamaños varios con graciosos movimientos y en ocasiones cuerpos retorcidos, su ornamentación está constituida por figuras angélicas dispuestas de amorcillos, niños, y jóvenes con vestimenta de coloridas alas, que en ciertos casos portan palmas de triunfo o martirio. Estos personajes están



salpicados en todas las superficies doradas, y van desde cuerpos completos hasta rostros pequeños, nunca establecen un diálogo visual con el devoto y muy pocas veces lo hacen entre ellos. De rostros regordetes, con las miradas dirigidas hacia los personajes importantes, al frente o en ocasiones entre ellos mismos, responden a una concordancia con aquellos seres celestiales representados en las pinturas de Cabrera. Por la posición de las cejas, ojos y boca podrían remitirse nuevamente al **raptó de espíritu**, el **amor simple**, y la **veneración**.

Además de compartir ciertos recursos en la visibilidad de estas maquinarias votivas como los que plantea Amador Marrero para Taxco,¹²⁵ Chávez aprovechó los espacios al máximo utilizando molduraciones, roleos, cuernos de la abundancia de los que manan flores y frutos, puntas de diamante, guirnalda y querubines. Además de las formas naturales y vegetales como hojas de acanto, flores de seis pétalos y frutos como la granada y las uvas provistos de un significado especial, encontramos un sinnúmero de conchas y veneras a lo largo del campo dorado. Este tipo de recursos son muy gustados para este momento, además de servir como un descanso a la vista dentro de los enormes campos dorados. Como parte de la presentación de los personajes principales, se observan cortinajes simulando ricas telas con movimientos sinuosos, que dotan de un misticismo y protagonismo particular, amén de ostentar un bello colorido que enaltece y enmarca a las figuras que tratan de mostrar.¹²⁶

¹²⁵ Pablo F., Amador Marrero, "Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco" en *Diario de Campo*, núm. 103, (México: CONACULTA INAH, 2009); 61-69.

¹²⁶ Véase: Leonor Labastida Vargas, "Cortinas y velos en los retablos de Vizcaínas: ornato y simbolismo" en *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, (México UNAM, IIE, 2013), 51-63; Cecilia



Al igual que en todos los retablos, se repiten los candeleros que, apoyados en las peanas, sobresalen por sus formas curvas de manera que se llegan a perder entre la decoración. Higinio de Chávez echó mano de los elementos decorativos utilizados en ese momento, pues no difieren de otros retablos que se están manufacturando en la época, como los de Santa Prisca.

Como un rico complemento del mensaje y deleite de estos retablos está la presencia de la pintura mural en las bóvedas del presbiterio y transepto de la nave de Tepotzotlán, testigo nuevamente de un cambio de gusto en la decoración de mediados del siglo XVIII, así como de la propagación de su uso en paredes y techos de las iglesias, resultado nuevamente de este cambio de moda.¹²⁷ Los temas pintados en estas bóvedas enriquecen la iconografía presente en los retablos y constata la implementación de una modernización. Cabrera ejecutó estas escenas con composiciones sutiles, dulces y legibles, con una claridad de principios estéticos básicos de esta época,¹²⁸ pese a que los receptores no se iban a percatar de ese detalle, ahora bien, todos debieron ser solicitados por Reales.

Con relación a la religiosidad y espiritualidad de ese momento, el pintor buscó representar una belleza sagrada, cercana a los cánones de orden clásico, combinado con

Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: UNAM, IIE, 2004).

¹²⁷ Alcalá, "La pintura novohispana en la era de la ornamentación, 143-144.

¹²⁸ Luisa Elena Alcalá afirma que "los historiadores del arte tienden a mirar la pintura mural como una actividad de segunda fila, y aunque puede ser que algunos murales fueran bastante elementales, aún los acometidos por pintores académicos simplemente como negocio, también parece probable que algunos artistas vieran en la pintura mural una posibilidad para la experimentación artística". Véase: Alcalá, "La pintura novohispana en la era de la ornamentación, 144.



un naturalismo.¹²⁹ Por otra parte la pintura mural ilusionista de techos fue muy apreciada, pues hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII, hay una fuerte tradición italianizante por parte de los pintores.¹³⁰ En general en estas pinturas murales al temple y óleo, se representan logrados escorzos, las composiciones están llenas de movimiento y de transparencias polícromas muy a tono con el colorido presente en los retablos. Hay que recordar que estas obras están muy perdidas, o en su defecto intervenidas y son muy detalladas, pese a que no se podían observar los detalles tan cercanos como los podemos estudiar hoy en día.

Miguel Cabrera se caracteriza por el gusto en el detalle. Esto se ve en las pinceladas de los trazos en las alitas de los ángeles para denotar las plumas, así como en los de las siluetas de los cuerpos regordetes con sus respectivas luces y sombras. Al ser además, fiel devoto, lo hacía para plena satisfacción personal o como un ejercicio pictórico al representar este tipo de escenas en las superficies caprichosas de las bóvedas. El intradós de cada arco del crucero del presbiterio está totalmente ornamentado con querubines enlazados con listones azules con tupidos ramos de flores.

¹²⁹ Maquívar, “Estudio y restauración”, 168.

¹³⁰ Las bóvedas no son el único ejemplo de pintura mural en este templo. Tanto el Relicario de San José (1738) y el Camarín de la Virgen de Loreto (1733) tienen pintura mural. Si bien desde el siglo XVI se pueden encontrar ejemplos de bóvedas decoradas con pintura mural, en 1740 el Cabildo Catedralicio fomenta un cambio en la moda y un deseo por modernizarse. Ideas que van en conjunción con los cambios sociales y económicos que está viviendo la sociedad novohispana en ese momento. La cúpula de la Catedral de Puebla, pintada por Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) en 1688/89, sentó el precedente. En este caso el artista disolvió la materialidad de la cubierta con una visión celestial que glorifica a la Virgen y la Eucaristía. Véase: Alcalá, “La pintura novohispana en la era de la ornamentación”, 144.



39. Detalle de *Glorificación de San Ignacio*.

El retablo de *San Francisco Javier*, se acompaña por los retablos dedicados a *San Francisco de Borja* y *San Estanislao de Kotska*,¹³¹ coronados por *La Glorificación de San Ignacio*. En la calle central del retablo mayor, en su hornacina principal y sobre el sagrario y manifestador con la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe*,¹³² está el patrón de la iglesia y del colegio, *San Francisco Javier*.¹³³ En el remate y coronada por la imagen de *Dios Padre* se encuentra la *Purísima Concepción*, mientras que en las hornacinas de las calles laterales están *San Francisco Javier* flanqueado por las imágenes de *San Juan Bautista* con un libro en el brazo izquierdo sobre el que está un *Agnus Dei* o cordero de

¹³¹ Esto no resulta casual pues el primero es promotor de la Provincia Mexicana, mientras que el segundo, del noviciado. Este conjunto armonioso da la idea de un enorme manifestado que abre sus puertas para que el sacerdote ofrezca la misa, como parte de la misión de la Compañía.

¹³² Coronando el retablo al centro del remate, sobresale la figura de Dios Padre, que ocupa el lugar más elevado y que se integra completamente a la escena de la pintura mural de la bóveda, de la cual hablaremos más adelante. La presencia del Padre Eterno, la intercesión con la Purísima Concepción - advocación que siempre ha tenido especial patrocinio por la Compañía de Jesús-, la redención con el Sagrado Corazón, la vida de oración y sacrificio de san Francisco Javier y el espíritu de una fe nacionalista con la guadalupana, es lo que se ve simbolizado en esta sección del retablo. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 28.

¹³³ San Francisco Javier como misionero por excelencia viene bien como figura representativa del lugar, pues no hay que olvidar que Tepotzotlán y sus alrededores fueron zonas de misión. El santo español viste el hábito jesuita, con una esclavina y un guaje que recuerda a los peregrinos. Se presenta con las dos manos dirigidas al pecho abierto, para dejar ver su corazón apostólico, pues su vida fue un constante peregrinar por tierras de infieles sobre todo en las Indias Orientales. Véase: Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, vol.1, (Argentina, Tarea, 1992), 407.



Dios y *San José con el Niño* en brazos; acompañando a la *Inmaculada* se ven sus padres, *San Joaquín y Santa Ana*.¹³⁴

La figura de san Francisco Javier se encuentra de pie y sobresale del nicho. Las manos descubren su llameante pecho mostrando cierto movimiento en la punta de los dedos a semejanza de los dedos en las pinturas. Este gesto nos remite al *iure in pectore* (jurar con el corazón). A diferencia de las representaciones del sotocoro y coro, el santo dirige la mirada al frente y no hacia arriba con las cejas ligeramente levantadas y la boca entreabierta dejando ver los dientes. El gesto del santo patrono podría mostrar un **rapto de espíritu, veneración o amor.**



40. Escultura de *San Francisco Javier*,
retablo principal.

¹³⁴ Según Maquívar en su conjunto este retablo nos recuerda una página bíblica pues todos los personajes estuvieron íntimamente ligados con la vida de Jesucristo, sólo se agrega la figura de san Francisco por ser el patrono de la iglesia. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 26.



La importancia que Chávez le dio a los detalles de las policromías de los santos principales no importando su ubicación dentro del retablo, denotan un amplio conocimiento del uso de las diferentes técnicas decorativas que conforman los estofados de las ricas vestimentas, decorados con detalles caprichosos como los colores lisos esgrafiados y decorados a punta de pincel, haciendo uso de distintos punzones para delinear los oros en reserva.¹³⁵ Ejemplo de esto se ve en el *San Francisco Javier*, el santo patrono de la Iglesia.

En el caso de las esculturas que lo acompañan, la gestualidad pareciera no ser tan evidente pues tal y como se ha dicho, las imágenes provienen de modelos tradicionales cuyas representaciones eran estereotipos o cartabones que hacían alusión a la tradición escultórica de entonces. Sin embargo, se puede ver el trabajo realizado en las cejas, ojos y boca, para remitir a edades, o estados de ánimo. Ejemplo de esto es el caso del *San José*, *San Isidro*, la *Inmaculada*, y sus padres, así como el *Dios Padre* cuya gestualidad se acompaña de *contrapposto* y movimiento en los pliegues decorados con la hermosa y detallada policromía de sus vestimentas. Las esculturas se proyectan hacia afuera de los nichos y las manos tienen posturas y movimientos

¹³⁵ Las distintas técnicas empleadas para las decoraciones de las policromías en las esculturas principales en los retablos de la nave de Santa Prisca, son otro ejemplo de cómo la tradición escultórica se aplica sin importar la ubicación de las esculturas dentro de los retablos o si se tratan de santos que acompañan a aquellos a los que los retablos han sido dedicados. Véase: Pablo F., Amador Marrero, “Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco” en *Diario de Campo*, núm. 103, (México: CONACULTA INAH, 2009); 61-69; Mercedes Murguía Meca, Fanny Unikel y Luis Eduardo Amaro, “Los diseños polícromos de la indumentaria de las siete esculturas principales en Santa Prisca” en *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, (México: UNAM- IIE, 2013), 77-97.



particulares que se relacionan con su iconografía o momento representado, como por ejemplo su corazón encendido, haciendo alusión al **amor**. Las miradas se dirigen hacia el frente, y las manos ya sea que señalan con un gesto de indigitación o admonición utilizando el dedo índice¹³⁶ algo como el libro, en el caso de *San Isidro Labrador*, o bien cargan, como *San José al Niño* o gesticulan como si hablaran y trataran de decir algo al devoto o a quien los observa, denotando así la elocuencia de sus manos.



41. Detalle de *Santa Ana*, retablo de *San Francisco Javier*.

La Glorificación de san Ignacio muestra la apoteosis de los santos fundadores de la Compañía de Jesús. Según Verónica Zaragoza esta importante obra, infrecuente en la producción del autor en cuanto al tipo de ejecución técnica, pudo haber sido una interpretación libre del techo con la *Glorificación de san Ignacio* (ca. 1688-1693) del pintor Andrea Pozzo (1642-1709), en la iglesia de *Sant' Ignazio di Loyola de Roma*,¹³⁷ quien fue conocido en México por su tratado de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693/1700), cuyos volúmenes tuvo Cabrera en su biblioteca.¹³⁸ Durante la

¹³⁶ André Chastel menciona que este gesto en lo esencial lo recomienda Alberti y que remite a que haya alguien que nos advierta e enseñe lo que allí sucede o con la mano invite a ver. “El índice designa el objeto, y la mirada del admonitor viene a buscar la del espectador. Véase André Chstel, *El gesto en el arte*, 42.

¹³⁷ Zaragoza, *Las tramas de la creación*, 19.

¹³⁸ Este manual enseñaba a dibujar arquitectura en perspectiva a través de breves textos y láminas. En el primer volumen el autor explica los principios básicos de la perspectiva y propone “una aplicación práctica en figuras geométricas más complejas” hasta llegar a los órdenes arquitectónicos. Para continuar con su aplicación en edificios y con la representación de la arquitectura en perspectiva, incluyendo



restauración de 1993 se encontraron restos de una *quadratura*¹³⁹ o cuadrícula al carbón sobre la que se realizó el boceto original de la pintura,¹⁴⁰ por lo que Cabrera utilizó las retículas de la arquitectura fingida para el techo que Pozzo recomendaba¹⁴¹, para copiar el diseño original en una bóveda,¹⁴² cuya pintura hoy en día se encuentra muy perdida e intervenida.

En la *Glorificación de San Ignacio* el fundador se muestra hincado, casi de frente revestido con una rica y colorida casulla y nuevamente presenta fuego en el pecho lo que remite al **amor**. Según la clasificación de Le Brun, el gesto de su rostro es de **admiración, veneración** o inclusive un **rapto de espíritu**. Tiene el ceño fruncido y dirige la mirada hacia el centro de la bóveda al Espíritu Santo; los brazos están abiertos,

escenografías. En el segundo tomo además de mostrar numerosas obras, explica el proceso de pintar al fresco: preparación de los muros, diseño previo, retoques y rectificaciones, así como los colores aptos para pintar con esta técnica. Véase: Zaragoza, *Las tramas de la creación*, 19.

¹³⁹ Quadratura es un término italiano traducible como "cuadratura". Su etimología deriva probablemente de la operación de la cuadrícula que los artistas realizaban sobre la superficie a pintar o *di sotto in sù* (expresión italiana traducible como "desde abajo hacia arriba") y son denominaciones un género pictórico decorativo derivado del trampantojo (*trompe-l'œil*) que surgió en la Italia de los siglos XVII y XVIII, difundiendo por toda Europa. Véase: Rudolf Wittkower, Joseph Connors y Jennifer Montagu, *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*, vol. 1, (New Haven: Pelican history of art, Yale University Press), 1999.

¹⁴⁰ Durante la restauración realizada en 1993, debajo del enlucido de cal se detectó una cuadrícula quizá de carbón, sobre la que se realizó el boceto original de la pintura. Véase: Consuelo Maquívar, "Estudio y restauración de la pintura mural", 173.

¹⁴¹ Los diseños de Pozzo, difundidos por Balbás, lleva a los pintores novohispanos a interesarse por una pintura de techos más sofisticada, que recurría a las matemáticas y a la perspectiva para lograr efectos especiales ilusionistas. La capacidad para ejecutar pinturas ilusionistas en las que intervenía algún tipo de perspectiva matemática distinguió a los mejores pintores de la época al convertirlos en artistas académicos conocedores de los tratados de arte europeos, lo que contribuyó a elevar el prestigio de la profesión. Véase: Luis Elena, Alcalá, "La pintura novohispana en la era de la ornamentación", 145.

¹⁴² Entre 1688 y 1694 Pozzo realizó la decoración del Templo de San Ignacio en Roma y de 1694 a 1700 la de los altares de san Ignacio y de san Luis Gonzaga en el templo del Santísimo Nombre de Jesús (El Gesù). Cabrera pudo conocer algunos de los trabajos gracias a las figuras y textos que se incluyen en la Perspectiva, entre las que destacan la figura 81 del tomo II, Altar Maggiore della Chiesa di Sant' Ignazio nel Colegio Romano (cat. 40), y la figura 100 del tomo I, Disegno di tutta l'Opera. Esta última reproduce la pintura al fresco titulada la Gloria de san Ignacio, que Pozzo realizó para el templo del mismo nombre. Es probable que estas pinturas fueran la fuente de inspiración para las pinturas murales del templo de San Francisco Javier de Tepotzotlán. Véase: Zaragoza, *Las tramas de la creación*, 19.



y muestra la palma de las manos para pedir o recibir. Si bien su rostro se encuentra en la pintura del *Patrocinio de la Virgen*, su gesto dista de ser igual al que se ve representado en la escultura principal que preside el retablo dedicado a los santos fundadores, como se verá en su momento.

San Ignacio se acompaña de san Francisco Javier y el Espíritu Santo, dando lugar a una composición triangular, al igual que el grupo de esculturas del retablo. Por su parte el segundo pareciera estar sentado con las manos colocadas en su pecho de donde irradian rayos de luz que simbolizan la misión mundial de los jesuitas y su inspiración celestial. Este mismo gesto de las manos se verá en la escultura del santo patrono, en el retablo principal quien dirige la mirada a san Ignacio, presentando ambos un **rapto de espíritu**.



42. Detalles de *San Ignacio* en *Patrocinio de la Virgen*, *Alegoría de la Preciosa Sangre*, *Glorificación de san Ignacio* y *Retablo de San Ignacio y los Padres Fundadores*.

En la pintura mural ambas figuras ascienden sobre un fondo azul celeste entre nubes, rodeadas de ángeles, coronas, ramos de flores y filacterias. En una de ellas se puede leer el lema de la Compañía “*AD MAIOREM GLORIAM DEI*” (a mayor gloria de Dios) así como algunos textos tomados de los salmos. A espaldas de *San Ignacio* hay un



ángel que sostiene un libro abierto y señala su contenido con el gesto de admonición que advierte o enseña lo que allí sucede, o que invita a ver y leer.¹⁴³ En general el tratamiento en todos los personajes es muy detallado, y se observan incluso y como ya adelantábamos, pinceladas en las alas de los ángeles como ejemplo del trabajo al detalle. El libro representa las Reglas de la Compañía de Jesús. Por otra parte, detrás de *San Francisco Javier* hay un personaje al parecer un indio, vestido con una tilma blanca y el cabello trenzado, cuyas facciones apenas se distinguen por el estado de conservación que presenta la pintura en esta zona, pues actualmente como se ha mencionado, se encuentran muy perdidas e intervenidas.

Como elementos de integración del espacio entre el retablo principal y la pintura mural, parecieran asomarse del remate y con actitud implorante y de esperanza, un grupo de figuras humanas. El texto de Pozzo alude a que se tratan de las cuatro partes del mundo, como alegoría de la actividad misionera universal.¹⁴⁴ La gestualidad de ese grupo es la más evidente e intencionada tratando nuevamente de demostrar la importancia de la salvación; en este caso, a través de la gracia de los santos fundadores de la orden. Resulta interesante ver cómo sus miradas van dirigidas a los santos padres de la iglesia jesuita. Las cejas caídas, y ceños fruncidos, el trabajo en las posturas de los medios cuerpos, y el equilibrio que se va dando en los gestos de las manos, en los que unos rezan y otros señalan, denotan los distintos sentimientos que experimentan estos personajes. Esta pintura mural no se podía ver desde la nave del templo, quienes la

¹⁴³ Chastel, *El gesto en el arte*, 42.

¹⁴⁴ Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*, 20.



contemplaban eran los padres que oficiaban misa, pues el fin de la Compañía era recordar que fue “fundada principalmente para emplearse en la defensa y propagación de la fe”.¹⁴⁵ De nuevo aquí y por razones obvias, no podemos dejar de recordar el protagonismo que reclamamos para el padre Reales, mismo que, sin duda, supo deleitarse orgullosamente con su visión cuando cumplía con el rito de la misa.



43. Vista general de parte superior del presbiterio.

En cuanto a los retablos laterales,¹⁴⁶ se conforman de un gran cuerpo y un remate, separados por una cornisa recta y sus dimensiones son menores en altura y anchura con relación al principal. El sotabanco está adornado por enmarcamientos geométricos dentro de los cuales se destacan motivos de rocalla, nuevamente a la moda del momento.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ignacio de Loyola, *Obras*, transcripción, introducción y notas de Ignacio Iparraguirre, Cánidido de Dalmases y Manuel Ruiz Jurado, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997), 455.

¹⁴⁶ En los retablos de San Francisco Borja y San Estanislao de Kotska que acompañan al principal, la decoración de los nichos ha variado; los laterales inferiores presentan a manera de doselete un cortinaje orlado con pequeñas borlas, mientras que los de arriba tienen un remate tallado a base de molduras y elementos vegetales. El nicho superior tiene también un cortinaje, en el que destaca el rostro de un querubín al centro. Las peanas inferiores son sencillas, a base de dos roleos y hay una gran venera rodeada de hojas. En general se observan flores, conchas y granadas.

¹⁴⁷ En el banco donde arrancan las pilastras hay guardamalletas que se unen en su parte alta, a las bases de las peanas que soportan a las imágenes.



Del lado del Evangelio está el retablo dedicado a *San Francisco de Borja*, fundador de la provincia mexicana, cuya imagen ostenta el nicho central. De cara barbada, se percibe la falta del cráneo de la reina en la mano izquierda, pero el gesto es de haber sostenido algo.¹⁴⁸ Nuevamente es la imagen sobresaliente de este retablo debido a su tamaño, posición y movimientos. La mirada la dirige *hacia* el frente. En la parte superior está



44. *San Francisco de Borja*.

Jesucristo, presentado como el Salvador,¹⁴⁹ quien sostiene el orbe en su mano izquierda en tanto que la derecha se eleva para bendecir.¹⁵⁰ En este sentido vale la pena reflexionar sobre el gesto convencional, definido por Mosche Barasch como un producto humano de la cultura, que se produce en el transcurso de la historia, el cual fue concebido como medio de comunicación, con la finalidad de expresar un mensaje

¹⁴⁸ Este símbolo recuerda la renuncia que éste como duque de Gandía hizo de sus bienes materiales, al contemplar el poder destructivo de la muerte en el cuerpo de su admirada reina Isabel de Portugal. De ahí en adelante dedicará su vida su vida a entregarse a Dios. Es el primer promotor de la provincia jesuita de México.

¹⁴⁹ Los medallones situados a cada lado de este nicho tienen personajes no identificados, pero representan obispos, como lo indican sus mitras, ínfulas y báculos, sin una gestualidad destacada. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 29-33.

¹⁵⁰ Los gestos específicamente elocuentes, configurados en la Edad Media, pueden aún observarse en el ritual cristiano, principalmente como signos de bendición: la *benedictio latina* para el caso de la Iglesia Católica. En la *benedictio latina* los dedos pulgar, índice y corazón quedan extendidos, mientras que el meñique y el anular se doblan contra la palma de la mano. El pulgar no queda siempre erecto, sino que a veces toca el anular. Este gesto era familiar en la vida y el arte antiguos. Véase: Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, 26-27.



del cual somos conscientes de que lo estamos haciendo y que tiene un significado específico.¹⁵¹



45. *San Luis Gonzaga*,
retablo de San Francisco
de Borja.

En los nichos inferiores de las calles laterales aparece *San Luis Gonzaga*, vistiendo el traje talar de la Compañía, con sotana negra y alba; sus manos se vuelven hacia la izquierda como si sostuvieran algo, sin duda un crucifijo ya desaparecido.¹⁵² Su rostro es joven y si bien dirige la mirada hacia abajo al devoto y esboza una sonrisa, su gesto es de **amor simple**. Gonzaga fue uno de los santos más jóvenes de la orden, el que muere a los veintiún años al contagiarse de la peste, de ahí que no podía faltar en la iglesia de un noviciado jesuita. Formando pareja con ese personaje, se encuentra un jesuita alemán, presumiblemente *San Pedro Canisio*, quien se destacó por su lucha contra la Reforma de Lutero o bien *San Francisco de Regis*, misionero jesuita

francés.¹⁵³ Para fines de este estudio esta escultura será denominada *Jesuita Europeo* que muestra la mano derecha sosteniendo un manajo de espigas, en tanto que con la

¹⁵¹ Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, 12.

¹⁵² Maquívar. *Los Retablos de Tepotzotlán*, 31.

¹⁵³ Los atributos del primero son un perro o un libro con un pajarillo. El segundo suele ser representado con un racimo de azucenas, símbolo de la pureza. La figura del retablo lleva un racimo de espigas, por lo que no es posible precisar de quién se trate. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 31.



izquierda se recoge el manto. Nuevamente se observa un rostro joven y sereno denotando **amor**.

En la parte superior de los santos anteriores está, en uno de los lados, *María Magdalena*. En la mano izquierda llevaba un copón, hoy perdido,¹⁵⁴ mostrando el rostro sereno a vincular también con el **amor**. Del otro lado *Santa Teresa de Ávila*, porta hábito carmelita y un libro que sostiene en la mano izquierda; en la derecha en algún momento sostuvo una pluma que la representa como una de las grandes escritoras de la Iglesia.¹⁵⁵ La mirada la dirige hacia arriba y los gestos de las manos son elocuentes al tratar de transmitir estos mensajes, sin embargo, en el rostro los elementos que denotarían una mayor expresividad no parecen haber sido enfatizados.

La gestualidad más evidente en este retablo se ve en el juego de miradas de los personajes, así como la posición de las cejas, y el movimiento de las manos; los rostros más expresivos están en *San Francisco de Borja*, en el *Santo jesuita europeo* y en *San Luis Gonzaga*, seguramente por ser los más cercanos al devoto además de los santos jesuitas importantes que representan, una vez más, el gesto del **amor**.

En el retablo que corresponde al lado de la Epístola, la figura principal la ocupa *San Estanislao de Kostka*, quien viste el traje talar de la orden y que hoy en día lleva un libro en lugar del Niño Jesús; de rostro sereno, la mirada la dirige hacia el frente, y los

¹⁵⁴ Este dato lo comprueba la doctora Maquívar examinando una fotografía antigua. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 31.

¹⁵⁵ Nacida en el siglo XVI dedica su vida monástica a reformar hasta lo más profundo las reglas conventuales que en ese entonces se encontraban muy relajadas, de ahí que sea doctor de la iglesia. Véase: Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 31.



gestos de las manos indican que cargaron alguna vez amorosamente al Niño. En los nichos superiores están *Santa Gertrudis* y *Santa Catalina de Siena*. La primera viste el hábito negro y holgado de las monjas benedictinas; la mano derecha la lleva al pecho, en tanto que la izquierda parece haber sostenido un elemento hoy perdido. La segunda inclina ligeramente la cabeza hacia la derecha, dirige la mirada al frente y al parecer en la mano izquierda sostenía un corazón en llamas también ausente, cuyo gesto nos remite al **amor**. En la parte alta está *San Juan Evangelista* quien se presenta como un joven barbado que lleva túnica y manto, en sus manos sostiene un libro abierto y se muestra en actitud de escribir.

Los nichos inferiores presentan imágenes idénticas: túnica negra ceñida a la cintura y esclavina sobre los hombros. De rostros jóvenes barbados, con rasgos parecidos, como si fueran gemelos, ambos personajes llevan bigote y barba, y el gesto es muy similar con respecto a la curvatura de las cejas y facciones de la cara. En ambos una mano se eleva en tanto la otra se ciñe a la cintura en actitud de sostener un objeto, ahora desaparecido. Fotos antiguas muestran ambas figuras con libros abiertos. Estas esculturas pudieran tratarse de *San Cosme* y *San Damián*, hermanos médicos conocidos por sus virtudes en el siglo III D.C., además de que en esa época eran frecuentemente representados¹⁵⁶, que sirven como enmarcamiento para centrar la mirada en *San Estanislao*. En estas esculturas se aprecia un juego en las miradas, así como manos

¹⁵⁶ Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 33.



elocuentes al estar recitando las escrituras de los libros que portan, haciendo más elocuente el discurso.



46, 47 y 48. *San Estanislao de Kostka* flanqueado por los santos *Cosme y Damián*.

En ambos retablos del transepto están relicarios al centro sobre el cual descansan las figuras principales: *La Virgen de Guadalupe* y *San Ignacio de Loyola* con una concha que enmarca la cabeza de cada imagen¹⁵⁷. La ornamentación concuerda armoniosamente con los retablos del presbiterio, dotados de rocallas, cortinajes, hojarascas, veneras, frutas, ángeles y querubines, esparcidos a lo largo del fondo

¹⁵⁷ Los retablos del transepto presentan un mismo diseño arquitectónico y ornamental. Ambos tienen un gran cuerpo y un remate separados por una cornisa rectilínea. Cuatro pilastras estípites limitan las tres calles, siendo más ancha la central. El tratamiento dado a las calles laterales es diferente con respecto a las del ábside, pues tienen un efecto más dinámico. Ahora se pierde la división tan marcada entre el sotabanco y el banco por dos grandes medallones ovalados.



dorado. En el de la *Virgen de Guadalupe* se sitúa enfrente del de *San Ignacio* o de *Los Fundadores*, si bien los demás están dedicados a los santos de la Compañía de Jesús, particularmente este está precedido por una pintura de la Virgen del Tepeyac, advocación de origen novohispano. Por el tema, tenía que ser una pintura por ser tocada del original; si el retablo hubiera tenido más pinturas, no iría en concordancia con las tallas presentes en los demás retablos, además del protagonismo y gusto de la escultura en este momento. Complementando el tema guadalupano, las cuatro apariciones de la Virgen están en la pintura mural de su bóveda, solución acertada para no tener que colocar lienzos en el retablo. En cuanto al de *La Virgen de Guadalupe*, la versión americana de María, defendida y exaltada por los jesuitas es acompañada por *Santa Catalina de Alejandría* con su rueda rota de púas y *Santa Bárbara* portando una custodia. A pesar de que ambas sufrieron el martirio por defender su fe y visten túnica y manto,¹⁵⁸ el gesto reflejado en sus rostros es de **amor simple**, por las cejas, ojos y boca.



49. *Santa Catalina de Alejandría.*

En los nichos inferiores aparecen *San Isidro Labrador* con su habitual indumentaria de labriego azadón, y *San Juan Fandilas*¹⁵⁹ quien viste hábito oscuro y en la mano derecha lleva un

¹⁵⁸A pesar de que a santa Catalina se le conoce por su intelectulidad, aquí se consideró como patrona de los molineros, pues las demás devociones que la rodeas se asocian al tiempo y las cosechas. Santa Bárbara es amparo contra las tempestades. Véase Consuelo Maquivar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 45.

¹⁵⁹ San Fandila de Córdoba, fue presbítero y monje mártir por la evangelización del califato de Córdoba. Se la asocia contra las inundaciones y se le representa con una espada en la garganta y un racim de uvas.



manejo de espigas, santos que se asocian con la agricultura, actividad preponderante en Tepotzotlán durante el periodo virreinal. Ambos tienen un rostro sereno, nuevamente de **amor**, pese a que el segundo lleva una de sus manos al pecho donde ha recibido la herida.

El retablo de *San Juan Nepomuceno*¹⁶⁰ tiene un cuerpo inferior sostenido por dos pilastras estípites, que forman el marco del nicho principal. En la parte superior está la tribuna, elemento sobresaliente por si un padre enfermo no podía bajar a misa. Acompañando la imagen del santo, hay una pequeña escultura de *San José. San Juan Nepomuceno*, muy popular en las iglesias jesuitas, pues fue otro personaje patrocinado por ellos, además de considerarse como santo del sigilo y la confesión, por lo que no es casual que se ubique al frente de la sacristía pues les recuerda a los sacerdotes el sagrado secreto de la confesión.¹⁶¹ Esta escultura es muy expresiva debido al movimiento de su vestimenta, la posición de las manos y su rostro. Llama la atención que no muestre con la mano el gesto de guardar silencio *signum harpocraticum*, como símbolo de discreción y silencio.¹⁶²

¹⁶⁰ Juan Nepomuk, patrono de Bohemia, fue torturado y sacrificado en el puente de la ciudad de Praga. También se dice que fue martirizado por no revelar un secreto de confesión. El proceso de canonización se da durante el siglo XVIII a instancias de la Compañía de Jesús. Véase: Maquivar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 50.

¹⁶¹ Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 52.

¹⁶² Chastel. *El gesto en el arte*, 67.



50. Detalle de *San Juan Nepomuceno*.

Por su parte la composición de las pinturas murales del *Retablo de la Virgen de Guadalupe* se extiende sobre la irregularidad de la superficie de la bóveda, y la observación de *Las cuatro apariciones a Juan Diego* (“Por el M^o. Dn. Mig. De Caba. A^o. DE 1756”), se hace de izquierda a derecha.¹⁶³

En la *Primera Aparición* Juan Diego es acompañado y tomado del brazo por un ángel, a la vez que son elevados en una peana circular por otro ser celestial y dirigidos hacia la Virgen. Juan Diego lleva la mano izquierda al pecho y dirige la mirada hacia la Virgen siendo observado por un ángel. En la *Segunda Aparición*, Juan Diego corre a llevarle el mensaje al obispo que la Virgen le ha dado. Su mirada la dirige hacia ella para escuchar lo que le está diciendo, mientras que el gesto en piernas y manos, así como el volado de paños, indica que va corriendo apresurado. En la *Tercera Aparición* el indio

¹⁶³ Maquívar, “Estudio y restauración”, 164-166.



se arrodilla ante la Virgen, recogiendo en su tilma las rosas milagrosas, que, como señal divina, debía llevar al obispo. El gesto en su rostro podría nuevamente hacer alusión al **rapto de espíritu**. En *La Cuarta Aparición* ubicada al extremo derecho de la bóveda, el indio extiende la tilma con la imagen impresa de la Guadalupana, mientras el obispo se arrodilla y se inclina ante el prodigio. Atrás de él hay dos personajes civiles, uno de ellos identificado como el clérigo Juan González, intérprete del obispo.¹⁶⁴ En esta escena los gestos no son muy nítidos, pero si se conoce la narración de las apariciones, se entendería que los personajes están asombrados ante el milagro. Todas estas representaciones se separan entre sí por enmarcamientos de rocalla y rosas, y con un gran colorido en colores azul, blanco, negro, rojo, verde, amarillo, mismos que armonizan con los colores de los personajes del retablo. Cabe mencionar que con respecto a los grabados de Matías de Arteaga,¹⁶⁵ Cabrera expresa sensaciones diferentes debido al colorido, así como el manejo de perspectivas y adecuación de la composición a los lunetos de la bóveda. Debido al estado de conservación de las pinturas, no es posible apreciar adecuadamente la gestualidad de los personajes.

La doctora Elisa Vargaslugo menciona que Cabrera introduce dos cambios iconográficos: el mencionado ángel que acompaña a Juan Diego cuando este escucha la voz de la Virgen, al hacerlo sobre una peana circular, y la representación del indio corriendo, en vez de la figura estática de Juan Diego que suele verse en el modelo consagrado.¹⁶⁶ La superficie curva de la bóveda, así como las partes que sobresalen del

¹⁶⁴ Maquívar, "Estudio y restauración", 164.

¹⁶⁵ María Luisa García. *México en el mundo de las colecciones de arte* (México: Grupo Azabache, Volumen 3, 1994), 263.

¹⁶⁶ Maquívar, "Estudio y restauración", 164-165.



remate del retablo, en su avance hacia el espacio, deben haber representado un reto para el pintor, logrando una composición de gran belleza y colorido lo que permite ver la experimentación espacial que está realizando el artista para adecuar sus composiciones al espacio.¹⁶⁷ Constituye en conjunto la imagen del cumplimiento del proyecto espiritual jesuita acuñado en la frase “AD IESUS PER MARIAM”, correlacionado con la advocación guadalupana, debido a la significación americanista.¹⁶⁸ Sin embargo, en nuestra opinión Cabrera no está haciendo grandes modificaciones a sus representaciones o a su gestualidad, con respecto a otras de su autoría.



51. Vista general de *Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*.

El retablo dedicado al santo fundador de la Compañía de Jesús exalta las congregaciones religiosas más sobresalientes, para que se tuviera presente la labor universal de esas fundaciones a favor de la expansión del cristianismo.

¹⁶⁷ En los lunetos se leen las siguientes inscripciones: Luneto izquierdo: “TU GLORIA JERUSALEN TU LETITIA”; luneto derecho: “NON FECIT TALITER OMNI NATIONI”. Consuelo Maquívar, “Estudio y restauración”, 165- 166.

¹⁶⁸ Maquívar, “Estudio y restauración”, 169.



De ahí la presencia de santos constituyentes de otras órdenes importantes como *san Francisco de Asís* y *santo Domingo de Guzmán*. En cuanto al titular, el movimiento y aparición destaca, además de por ser la imagen principal, por el gran despliegue de la capa, semejando los vuelos de ropajes frecuentes en las pinturas de esa época, así como la flexión de la pierna izquierda que está de pie sobre una piedra, todo lo cual, parece proyectarlo fuera del nicho. No es casual que esté colocado un poco más arriba que los santos que lo escoltan, además del rico cortinaje que lo anuncia.

San Ignacio viste rico hábito de la orden, decorado finamente con detalladas flores doradas. En la mano derecha porta un libro abierto, símbolo de las Constituciones que escribió para sus seguidores, donde se lee el lema de la orden “*Ad maiorem Dei Glorium*” (a mayor gloria de Dios). En la otra probablemente llevaba el estandarte de los jesuitas. A diferencia de las pinturas, que parecen basarse mayormente en la máscara mortuoria, su rostro tiene la boca abierta mostrando los dientes y frunciendo el ceño, con la mirada hacia arriba. Hay que recordar que el rostro de una escultura puede variar dependiendo del ángulo o altura en que se observe, por lo que debe tenerse en cuenta que estas esculturas eran para observarse desde abajo y no de frente o al mismo nivel. El gesto que observamos en este santo se trata nuevamente del **rapto de espíritu**, debido a la curvatura de las cejas, la posición de los ojos y la abertura de la boca.

A la derecha de *San Ignacio* está *San Francisco de Asís* con su hábito marrón floreado, porta un crucifijo en la mano izquierda y en la derecha, al igual que *San Ignacio* debió de llevar el estandarte de su orden. Su detallado análisis hace que valga la pena



detenernos en la gestualidad de este personaje, donde dichas herramientas se hacen notablemente y lo colocan, según nuestro parecer, en un lugar de referencia para la nueva historia de la escultura virreinal. Las cejas están levantadas y son sinuosas debido al ceño fruncido, dirige la mirada hacia abajo indicando humildad y **veneración** y las comisuras de la boca están hacia abajo y permanece cerrada. Su rostro es anguloso y muestra humildad y dulzura, reflejando la vida sencilla y austera que caracteriza a los que aceptan pertenecer a su orden. Este gesto nos podría remitir al **dolor agudo del cuerpo** que lleva a un **rapto de espíritu**. Los pies están dirigidos hacia su lado derecho dotándolo de movimiento.



52 y 53. Bernard Picart *Dolor agudo de cuerpo y espíritu*
y detalle expresivo en *San Francisco. de Asís*.

Del otro lado está *Santo Domingo de Guzmán* con su característica vestimenta dominica de hábito blanco y capa negra, colores que simbolizan la pureza y la autoridad respectivamente.¹⁶⁹ Nuevamente se acentúa el movimiento de los ropajes. En la mano derecha conserva el estandarte de la orden, mientras que en la izquierda sostiene un

¹⁶⁹ Maquívar, *Los Retablos de Tepotzotlán*, 52.



libro que también recuerda la regla de su fundación. La mirada la dirige al frente, la gestualidad no es tan expresiva si se compara con el de *San Francisco* que demuestra mayor emoción, pues el rostro de éste parece responder más a un modelo de representación tradicional. Lo que enaltece la importancia de este personaje es la rica policromía presente en la decoración de su vestimenta y los extraordinarios movimientos de la tela en sus vestimentas.

Sin abandonar este retablo, en el extremo superior izquierdo se encuentra *San Agustín*, obispo de Hipona, representado únicamente con el hábito negro de su Orden; en la mano izquierda lleva el libro que alude a sus escritos y sobre este la figura de una iglesia que lo muestra como doctor, fundador y defensor de la fe. En la mano derecha se presenta el mismo gesto que de *San Ignacio* y *San Francisco*. La mirada se dirige al frente y el gesto no nos remite a un sentimiento en particular. A su lado está *San Pedro Nolasco*, fundador de la orden de *La Merced*, que se distingue por sus hábitos blancos. Representado como un anciano, en la mano derecha porta un estandarte de su orden con un escudo cortado con la cruz de Malta blanca sobre fondo rojo con las barras catalanas en la parte inferior; en la otra mano porta unas esposas o grilletes, símbolos del cautiverio. Su gesto al igual que en *San Pedro Nolasco* no remite a una determinada emoción.¹⁷⁰

¹⁷⁰ La ventana es rematada con el símbolo del Espíritu Santo en forma de paloma, así como Jesús Salvador en la ventana del retablo que tiene en frente. Recordemos que el principal fue coronado por la presencia de Dios Padre, por lo que nuevamente se tiene una composición armónica triangular que une a estos tres conjuntos de retablos.



54. *San Ignacio* flanqueado por *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*.

Asimismo, también tenemos a la *Virgen de los Dolores*, quien entrelaza los dedos en un gesto de **súplica** o **ploro**, dirigiendo la mirada hacia arriba, mientras que el *Crucificado*, la otra imagen de este lado, está con los ojos cerrados pues ya está muerto, y ambos presiden el retablo de la *Pasión de Jesucristo*. Por su parte, *Santa Rosalía* y dos apóstoles, acompañan a la *Cruz de Caravaca*. *Santa Rosalía* carga una cruz con la mano izquierda, mientras que la derecha se dirige al pecho. La mirada apunta hacia la izquierda, con las cejas ligeramente levantadas y la boca cerrada. Acerca de la **tristeza** y la pena Le Brun dice:

...[la] tristeza es una desagradable languidez en que el alma experimenta el desconsuelo causado por enfermedad o defecto al cual las impresiones del cerebro le muestran estar sujeto, así que esta pasión se representa por movimientos que parecen reflejar la inquietud del cerebro y la depresión del corazón, la ceja está alzada más arriba en el interior que en el exterior. En una persona afectada por esta pasión la pupila está turbia, lo blanco del ojo amarillo, los párpados bajos y perfectamente hinchados, el área alrededor del ojo lívida, las fosas nasales bajas, la cabeza descuidadamente inclinada sobre un hombro; el color de toda la cara es plomizo, y los labios pálidos y descoloridos”.¹⁷¹

¹⁷¹ Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, 322.



Finalmente, el mural de la bóveda que corresponde al retablo dedicado a san Ignacio de Loyola, representa de izquierda a derecha escenas fundamentales en la vida del santo fundador de la orden. La primera está completamente perdida, en la segunda *San Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales*, en la tercera *Dios manifiesta a Ignacio el misterio de la Santísima Trinidad*, mientras que la cuarta y última refleja la conocida escena de la *Visión de la Estorta*.¹⁷² Esta composición es similar a las *Cuatro apariciones a Juan Diego*, muy probablemente debido a los espacios conformados por las bóvedas y lunetos. En la primera escena, al igual que en la *Primera Aparición a Juan Diego*, *San Ignacio* está parado sobre una peana circular, y dirige la mirada hacia la *Santísima Trinidad*. Por debajo de él hay un ángel que sostiene un libro, probablemente de los *Ejercicios Espirituales* y nuevamente utiliza el índice de la mano izquierda como gesto de admonición para señalar las sagradas escrituras del padre fundador. Los gestos de *San Ignacio* más evidentes en estas escenas, se refieren a la posición de las manos, en ocasiones los brazos están abiertos; mientras que en otras sostiene un libro y una pluma, o lleva las manos hacia su pecho.

¹⁷² La única inscripción que queda en esta pintura dice: "FIDELIS DEUS. PER QUEM VOCATI ESTIS IN SOCIETATIS FILII JEJUS IESUXPTI DOMINI NOSTRI, CORINTIOS 9". Fiel es Dios, por medio de quien fuisteis llamados a la comunión con su Hijo Jesucristo, Señor nuestro. Véase: Maquívar, "Estudio y restauración", ¹⁶⁶.



Tanto Miguel Cabrera como Higinio de Chávez se centraron en un repertorio gestual con relación al tema de la Glorificación y los Ejercicios Espirituales, pues además de utilizar personajes importantes y destacados para la orden, los gestos son reiterados como el rapto de espíritu, la veneración, el amor, la esperanza y la súplica o ploro, que sirven como herramienta persuasiva para transmitir el mensaje que el padre Reales y la Compañía de Jesús deseaban transmitir, a través del encargo a estos artistas y con el que probablemente quedaron satisfechos.



55. Pintura mural con escenas de la vida de *San Ignacio*.



CONCLUSIONES

Entender la expresividad artística virreinal a través del gesto para ser comprendida más allá de la iconografía, es un medio de concreción de una expresión, la cual incluye una parte social, plástica y de construcción. Esto ha permitido explorar y estudiar este *corpus* de obra desde la gestualidad como herramienta retórica de persuasión que armonizó perfectamente con el discurso afectivo de los jesuitas dirigido a los visitantes de Tepotzotlán.

La gestualidad da un matiz muy particular a las obras de este conjunto, pues dota de sentimientos, emociones y personalidad a los santos representados, por lo que podría ser otra señal de identidad de estos artistas. Si bien hasta el momento no se cuenta con mucha información sobre Higinio de Chávez, éste debió de ser un ensamblador importante, tanto por su cercanía y relación con el aludido Sáyagos –sin duda uno de los más destacados del momento–, como por su constante colaboración con Cabrera, siendo empresarios de la época que trabajaron y colaboraron en los talleres más grandes y prestigiosos.

Por otra parte, el declive de las normas gremiales y cambios organizacionales; aunado a la apertura de ideas a través de los comercios internacionales, dieron lugar a las redes sociales y laborales. Para el siglo XVIII hubo una importante apertura comercial, lo que propició el vaivén de intercambios y redes económicas y culturales, que respondieron a las demandas tanto de la península como de los virreinos, siendo muy palpable el intercambio de ideas entre Europa y el Nuevo Continente, especialmente cuando ya avanza la centuria.

A los artistas novohispanos les interesaba estar a la vanguardia del gusto y la moda, es por ello que en este caso la gestualidad fue una característica novedosa de la pintura de



este momento para varios artistas, entre ellos, nuestro pintor; cuya modernidad e innovación impulsó su carrera por medio de un lenguaje que gustó a sus clientes, y que tenía como seña una gestualidad renovada.

Miguel Cabrera e Higinio de Chávez lograron crear una experiencia sensorial de la estética jesuita por medio de una serie de herramientas artísticas, dado por las formas, los colores, y el dorado y armonioso colorido de los retablos en consonancia con la pintura mural, echando mano de códigos visuales novedosos, como la gestualidad, sugeridos probablemente por los artistas y aceptados por sus comitentes. Cabrera interpretando el encargo del padre Reales, utilizó modelos de representación acordes con la retórica de los afectos a través de esta gestualidad, así como soluciones plásticas y elementos teórico-prácticos que confluyeron en un despliegue de emociones y sentimientos que se reiteran constantemente a través de las obras a lo largo del templo.

Es evidente que todo el conjunto está detalladamente conceptualizado y nada se ha dejado a la suerte o casualidad, pues los jesuitas a través del padre Pedro Reales, figura protagónica para el trazado general del discurso, tuvieron perfecta claridad en lo que deseaban mostrar y transmitir, lo que impusieron a los artífices quienes a su vez lo supieron materializ con singular maestría como hemos defendido.

Cabrera, se documentó en los temas a tratar para representar de la manera más fiel los acontecimientos y santos que debían ser recordados y que el padre Reales quiso que trascendieran a través del tiempo. En las pinturas de este *corpus* el pintor repite una serie de fórmulas gestuales y se permite implementar una modernidad en la gestualidad la cual es muy evidente, intencionada y recurrente, como en el de la *Preciosa Sangre* y *La Peste*.



Para el caso de las esculturas, la posición del cuerpo y manos, así como el tratamiento de los gestos en el rostro, fueron fundamentales para la transmisión de determinada emoción, aunque es mucho más clara y evidente en las pinturas. El conocer la identidad del personaje y la vida que tuvo o el milagro que realizó, sirvieron como contexto para tratar de ver en el rostro representado un gesto que le remitiera a la vivencia real, como en el caso de *San Francisco*.

Cada artista imprimió su conocimiento técnico y al conceptualizar y diseñar juntos los retablos, Miguel Cabrera e Higinio de Chávez, probablemente establecieron los modelos gestuales que cada uno iba a utilizar, pues como se ha visto la pintura y escultura responden a códigos diferentes. La primera recrea un espacio a través de la composición de lugar, mientras que en la escultura esto se conceptualiza desde la forma escultórica y los movimientos y fuerza en las tallas que el artista desea enfatizar, lo cual lo logrará matizando y acentuando a través de ricas policromías y tratamientos de las encarnaciones.

Utilizar la gestualidad de Le Brun en la observación de las esculturas sirvió para verificar la hipótesis de que sí se compartieron los modelos gestuales entre Cabrera y Chávez. Por otra parte este encargo deja ver que si bien la escultura responde a modelos más convencionales y estereotipados, en algunas de ellas la gestualidad enfatiza el mensaje y la relación entre el devoto y el personaje representado. Si a eso se le suma la composición de lugar con respecto al escenario y ambiente que se creaba, verdaderamente este conjunto fue muy sensorial y emotivo pues movía las emociones del devoto, y aun en nuestros días nadie es indiferente ante este bello conjunto, siendo fundamental partir de los estudios gestuales en la pintura novohispana para poder trasladarlos a las esculturas y servir como sustento teórico



a la investigación. Nos parece que para el caso de la escultura, todavía hay mucho por investigar y el tema que nos ocupa puede ser una herramienta más para verificar si estas fueron elaboradas bajo la mano de un mismo taller, o en su defecto si efectivamente siguen cartabones o existe la intención de representar a determinado personaje utilizando verdaderos retratos. Estudiar la gestualidad en escultura todavía tiene un camino por recorrer, sin embargo, este trabajo sirvió para colocar una de las primeras piedras para reiterar la importancia del gesto como una herramienta persuasiva.

Finalmente se puede concluir que la gestualidad en el templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán, es una herramienta de persuasión y es parte de lo que Cabrera y Chávez enfatizan para complementar el mensaje y las sensaciones que buscaban transmitir. Esto se logró a través de gestos compartidos mucho más enfatizados en la pintura con relación a la escultura, pero que deja ver que efectivamente estaban trabajando como una mancuerna. Los gestos más recurrentes van en concordancia con el discurso: amor simple, veneración y raptó de espíritu.

Cabrera cumplió los deseos de su comitente, el padre Reales, y a su vez compartió esta gestualidad innovadora a Chávez utilizada en las esculturas principales de los conjuntos retablísticos, que si bien no salió totalmente de las representaciones tradicionales, si utilizó algunos gestos evidentes como elementos de innovación y concordancia con el pintor. Todo esto se puede apreciar a lo largo de este templo que incluye una armonía de gestos, formas y colores en el conjunto, y que de una u otra forma mueven las emociones y pasiones del alma de aquellos fervorosos devotos que allí acudieron y hoy siguen visitándolo desde una perspectiva diferente, desde el arte, misma para el que reclamamos las lecturas desarrolladas.



FUENTES CONSULTADAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alarcón Cedillo, Roberto (Coord.). *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, Tomo II, México: CONACULTA/INAH, 1994.

Alcalá, Luisa Elena. "La pintura novohispana en la era de la ornamentación" en *Pintado en México. 1700-1790. Pintxit Mexici*. Catálogo de exposición, junio 28- octubre 15, México: Fomento Cultural Banamex, 2017,142-159.

_____ "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, México: UNAM- IIE, 2011.

_____ "De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España" en *Goya* (Madrid: N° 318, 2007), 141-158.

Albero Muñoz, María del Mar. *Charles Le Brun. Fisiognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro libros, 2015.

Alberti, León Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos, 1999.

Alfaro, Alfonso, "Las formas del espíritu" en *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento*, México: Revista Artes de México, número 70, 2004), 82-96.

Amador Marrero, Pablo F., "Del beneficio de la plata y sobre el refulgente oro. Apuntes acerca del color y su lectura en la escultura de la parroquia de Taxco" en *Diario de Campo*, núm. 103, México: CONACULTA INAH, 2009.

Barasch, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal, Arte y estética 51, 1999.

Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid: La Balsa de la Medusa 38,1996 [1971].

Baxandall, Michael. *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermman Blume, Madrid: Universidad de Yale, 1989.



Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal, Arte y estética núm. 75, 2009.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2007.

Bulwer, John. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, Illinois: Southern Illinois University Press, 1974.

Burke, Peter. The language of gesture in early modern Italy, en *A cultural history of gesture*, United Kingdom, University of Groning, 1991, 71-83.

Carrillo y Gariel. *El pintor Miguel Cabrera*, México: INAH, 1966.

Chastel, André. *El gesto en el arte*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

Chinchilla, Perla. “La predicación jesuita” en *Jesuitas: su expresión mística y profana en la Nueva España*, México: Biblioteca Mexiquense del bicentenario, Colección mayor, 2011,76-95.

Cuadriello, Jaime. “Miguel Ángel Americano: el nombre de Miguel Cabrera” en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*/ed. a cargo de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México: IIE-UNAM, 1994.

Cuesta, Jaime S J. *Passionis Imago. Contribución de la Compañía de Jesús a la configuración de la imagería procesional vallisoletana*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2016.

Dalli Regoli, Gigetta. *Il Gesto e la Mano. Convenzione einvenzioni nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, (Italia:Olschki, Pocket Library of Studies in Art XXXIV), 2000.

Fabre, Pierre-Antoine. Ignacio de Loyola. *El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*, México: Universidad Iberoamericana, 2013. Traducción de Isabel Almada.

Flores García, Karina. *José de Alzibar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781*, México: Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, México: FFyL/UNAM, 2016.

Gante, Pedro. *Tepotzotlán, su historia y sus tesoros artísticos*, México: Porrúa, 1958.



Gómez Román, Ana María. *Escultores de "Terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*, Granada: Universidad de Granada, 2015.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*, Madrid: Akal, Estudios Visuales, 2015.

Gutiérrez Arriola, Cecilia y María del Cosnuelo Maquívar. *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, México: UNAM, IIE, 2004.

Gutiérrez, Juana. "Escultura Novohispana" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, 205-227.

Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en la Nueva España*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2012.

Leonor Labastida, "Cortinas y velos en los retablos de Vizcaínas: ornato y simbolismo" en *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México: UNAM- IIE, 2013, 51- 63.

Leonor Labastida, "Patrocinio artístico vasco en la ciudad de México. La cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y el Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas" (Tesis doctoral, UNAM-FFyL, Posgrado en Historia del Arte, en proceso).

León Battista, Alberti. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

Maneiro, Juan Luis. *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos 24, UNAM, 1988. Traducción de Alberto Valenzuela Rodarte.

Martí Cotarelo, Mónica. "El relicario de San José" en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México: CONACULTA-INAH, 1989.

_____*Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*. México: CONACULTA, Círculo de Arte, 1999.

Manrique, Jorge Alberto. "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, 101-111.

Maquívar, María del Consuelo. *Los Retablos de Tepotzotlán*, México: Museo Nacional del Virreinato, Colección Científica, Catálogos y Bibliografías, núm. 47, 1976.



Maquívar, María del Consuelo, Elisa Vargaslugo y Agustín Espinosa. “Estudio y restauración de la pintura mural de Miguel Cabrera en Tepotzotlán” en: *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio, 10ª Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México: Universidad Nacional Autónoma de México - IIE, 2005.

Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's*, London: Yale University Press, New Haven & London, 1994.

Montero Alarcón, Alma. *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, México: Biblioteca mexicana del bicentenario, Colección mayor, 2011.

Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.[1912]

Mues Orts, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”, España: Libros de la Corte Es, Monográfico, 5, Año 9, 2017.

_____ “Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de La Santísima de México” en *Boletín de Monumentos Históricos* 24, tercera época, enero – abril, México: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, 2012,117-140.

_____ *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México: FFyL/UNAM, 2009.

_____ *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008.

Mercedes Murguía Meca, Fanny Unikel y Luis Eduardo Amaro, “Los diseños polícromos de la indumentaria de las siete esculturas principales en Santa Prisca” en *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México: UNAM- IIE, 2013, 77- 97.

Obregón, Gonzalo. “Lo que nos dice la historia sobre Tepotzotlán”, en *Artes de México*, México: número 62/63, Año XII, Tepotzotlán, IV Edición, 1965.

Pérez Alonso, Manuel. “Los jesuitas en Tepotzotlán” en *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México: CONACULTA, INAH, 1989.



Rubial García, Antonio. “Varones en comunidad. Los conventos urbanos de los mendicantes en el siglo XVII novohispano” en *Memoria del coloquio Tepotzotlán y la Nueva España*. México: Museo Nacional del Virreinato, INAH, Ed. Ducere, 1994.

Rubial García, Antonio. (Coord.). *La iglesia en el México Colonial*. Seminario de Historia Política y Económica de la Iglesia en México. México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades BUAP, Ediciones de Educación y Cultura, 2013.

Rudolf Wittkower, Joseph Connors y Jennifer Montagu, *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*, vol. 1, (New Haven: Pelican history of art, Yale University Press), 1999.

Sánchez Ameijeiras, Rocío. *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid: Akal, Arte y Estética 84, 2014.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial*, vol.1, Argentina: Tarea, 1992.

Tovar de Teresa, Guillermo. “La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México: Bancomer, 1988, 67-70.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México: Grupo Financiero InverMéxico, 1995.

_____. *Repertorio de Artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, Tomo I-III, México: Grupo Financiero Bancomer, 1995.

_____. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, México: Antigua Librería Robredo, 1985.

Valle, Heliodoro Rafael. “El convento de Tepotzotlán” en *Anales del museo Nacional de Arqueología*, México: Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Yourcenar, Marguerite. *El tiempo, gran escultor*, Buenos Aires: Traducción de Emma Calatayud. Alfaguaras Literaturas, 1990.

Villalobos Acosta, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santa Fe de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, Bogotá: Colección Cuadernos Coloniales, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.



Zaragoza, Verónica. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición, noviembre 7 de 2015 - 21 de febrero 2016, México: Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 2015.



FUENTES PRIMARIAS O QUE PRESENTAN FUENTES PRIMARIAS

Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa Figura de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Editorial Jus, 1977 [1756].

Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid:Aguilar, S.A. de Ediciones, Colección Cristol núm. 68, Traducción, prefacio y notas de Manuel Abril, 1950 [1651].

El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte 1), 2006.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990 [1649].

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid: Aguilar, 1988 [1715-1724].

Ribadeneyra, Pedro De. *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*. Barcelona: En la imprenta de Juan Piferrer, 1734.

Soto, Myrna. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: UNAM / IIB, 2005.

FUENTES EN LÍNEA

www.colonialart.org/@@search?SearchableText=Saint+Francis+Xavier+advocating+against+the+plague, consultado 20 de noviembre 2016.

www.jp.123rf.com/photo_42943654

www.flickr.com/photos/tachidin/34707386275



ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán. Fotografía Mercedes Murguía.
2. Basamento donde consta el patronazgo de doña Isabel Picazo a través de la renuncia de su hijo Pedro León de Medina y Picazo, miembro de la Compañía de Jesús a su herencia. Tovar de Teresa, "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán, 66.
3. Retablo mayor del Colegio de las Vizcaínas. Recuperado del sitio web <https://www.flickr.com/photos/tachidin/34707386275> el 20 de mayo de 2018.
4. Placa de plomo conmemorativa. Fotografía Verónica Zaragoza.
5. "A. D... 1755". Fecha colocada por Cabrera en el intradós de la bóveda del presbiterio. Mercedes Murguía.
- 6 y 7. John Bulwer (1606-1656). *Corollary of the speaking motions. Chirogrammatic Plate A and Plate B*. John Bulwer. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand*, 115,117.
8. Henri Testelin (1616-1695). *Las expresiones contenidas en Sentimens des plus habilies peintres*. Extracto de las conferencias de l'Academie Royale de Peinture & de Sculpture, en presencia de Monsieur Colbert, 1673. Paula Mues. *El pintor novohispano José de Ibarra*, tomo II, imágenes de los capítulos.
- 9,10 y 11. Charles le Brun (1619-1690). *La alegría*. Bernard Picart (1673-1733). *La alegría*. Diagrama. En *Réserve des grands albums, Musée du Louvre, Paris, La alegría*. Bernard Picart (1673-1733). Cabeza terminada. Fotografía Paula Mues.
12. Charles le Brun (1619-1690). *León y Hombre- León*. París, *Musée du Louvre*. Recuperado del sitio web https://jp.123rf.com/photo_42943654 el 20 de mayo de 2018.
13. Bernard Picart (1673-1733). *Tristeza y abatimiento del corazón y, El horror*. Fotografía Paula Mues.
14. Bernard Picart *Estima, Admiración, Veneración, Veneración profunda, Rapto de espíritu*. Fotografía Paula Mues.



15. Ejercicios espirituales de san Ignacio. Amberes, 1689. Librería Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana. Alfonso Alfaro, “Las formas del espíritu” en *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento*, (México: Revista Artes de México, número 70, 2004), 92.

16. *Alegoría de la Preciosa Sangre*. Pintura sotocoro. Miguel Cabrera, óleo sobre lienzo, 429 x 476 cm. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

17. *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús Nombre de Jesús* Pintura sotocoro. Miguel Cabrera, óleo sobre lienzo, 429 x 476 cm. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

18 y 19. Milagros de san Francisco Javier y alegoría del Sagrado Nombre de Jesús, óleo sobre lienzo, 485 x 332 cm; 168 x 358cm x 479 cm x 340 cm. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

20. Retablos del presbiterio de izquierda a derecha. *San Francisco de Borja, San Francisco Javier y San Estanislao de Kostka* y pintura mural *Glorificación a san Ignacio*. Fotografía proporcionada por Raymundo Martínez.

21 y 22. Retablos lado del Evangelio: *Virgen de Guadalupe y San Juan Nepomuceno* y pintura mural *Las Cuatro apariciones a Juan Diego*. Retablos lado de la Epístola: *San Ignacio de Loyola y los padres fundadores*, flanqueado por *La Pasión de Jesucristo* y *La Cruz de Caravaca* y pintura mural *Pasajes de la vida de san Ignacio*. Tovar de Teresa, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México: Grupo Financiero InverMéxico, 1995

23y 24. Jean Audran. *Rapto de Espíritu*, fotografía Paula Mues. Miguel Cabrera: *San Miguel Arcángel-detalle de Patrocinio de la Virgen*.

25,26 y 27. Detalle de Dios Padre –*Patrocinio de la Virgen*-, Cristo –*Preciosa Sangre*, y Cristo –*La peste*. Miguel Cabrera. *Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

28 y 29. Bernard Picart. *La esperanza*. Fotografía Paula Mues. Miguel Cabrera Detalle del cuadro de *Alegoría a la Preciosa Sangre de Cristo*.

30 y 31. Detalles expresivos de san Francisco Javier en pinturas del coro *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.



32, 33 y 34. Imagen. San Francisco Javier contra la peste, François de Louvemont (1648 – ca. 1690) y Gottlieb Heiss (1723). Recuperado del sitio web <http://colonialart.org/@@search?SearchableText=Saint+Francis+Xavier+advocating+against+the+plague>, consultado 20 de noviembre 2016.

35. Detalle de *La peste. Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

36. Detalle parte inferior *Alegoría Preciosa Sangre Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición.

37 y 38. Ejercicio de recreación con iluminación artificial en la imagen de San Ignacio y San Francisco Javier. Fotografía Mercedes Murguía.

39. Detalle de glorificación de San Ignacio. Fotografía Mercedes Murguía.

40. Escultura de *San Francisco Javier*, retablo principal. Fotografía Mercedes Murguía.

41. Detalle de Santa Ana, retablo de San Francisco Javier. Chinchilla, Perla. “La predicación jesuita” en *Jesuitas: su expresión mística y profana en la Nueva España*, México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Colección mayor, 2011, p. 80.

42. Detalles de san Ignacio en *Patrocinio de la Virgen, Alegoría de la Preciosa Sangre, Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición; *Glorificación de san Ignacio y Retablo de San Ignacio y los Padres Fundadores*. Fotografía Mercedes Murguía.

43. Vista general de parte superior del presbiterio. Fotografía proporcionada por Raymundo Martínez.

44. San Francisco de Borja. Fotografía Mercedes Murguía.

45. San Luis Gonzaga, retablo de San Francisco de Borja. Fotografía Mercedes Murguía.

46, 47 y 48. *San Estanislao de Kostka flanqueado por los santos Cosme y Damián*. Fotografía Mercedes Murguía.

49. Santa Catalina de Alejandría. Fotografía Mercedes Murguía.



50. Detalle de San Juan Nepomuceno. Fotografía Mercedes Murguía.

51. Vista general de *Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*. Fotografía Mercedes Murguía.

52 y 53. Bernard Picart *Dolor agudo de cuerpo y espíritu*. Fotografía Paula Mues. Detalle expresivo en *San Francisco de Asís*. Fotografía Mercedes Murguía.

54. San Ignacio flanqueado por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Fotografía Mercedes Murguía.

55. Pintura mural con escenas de la vida de San Ignacio. Fotografía Mercedes Murguía.

