



# JOSÉ JUÁREZ

*Recursos y discursos del arte de pintar*











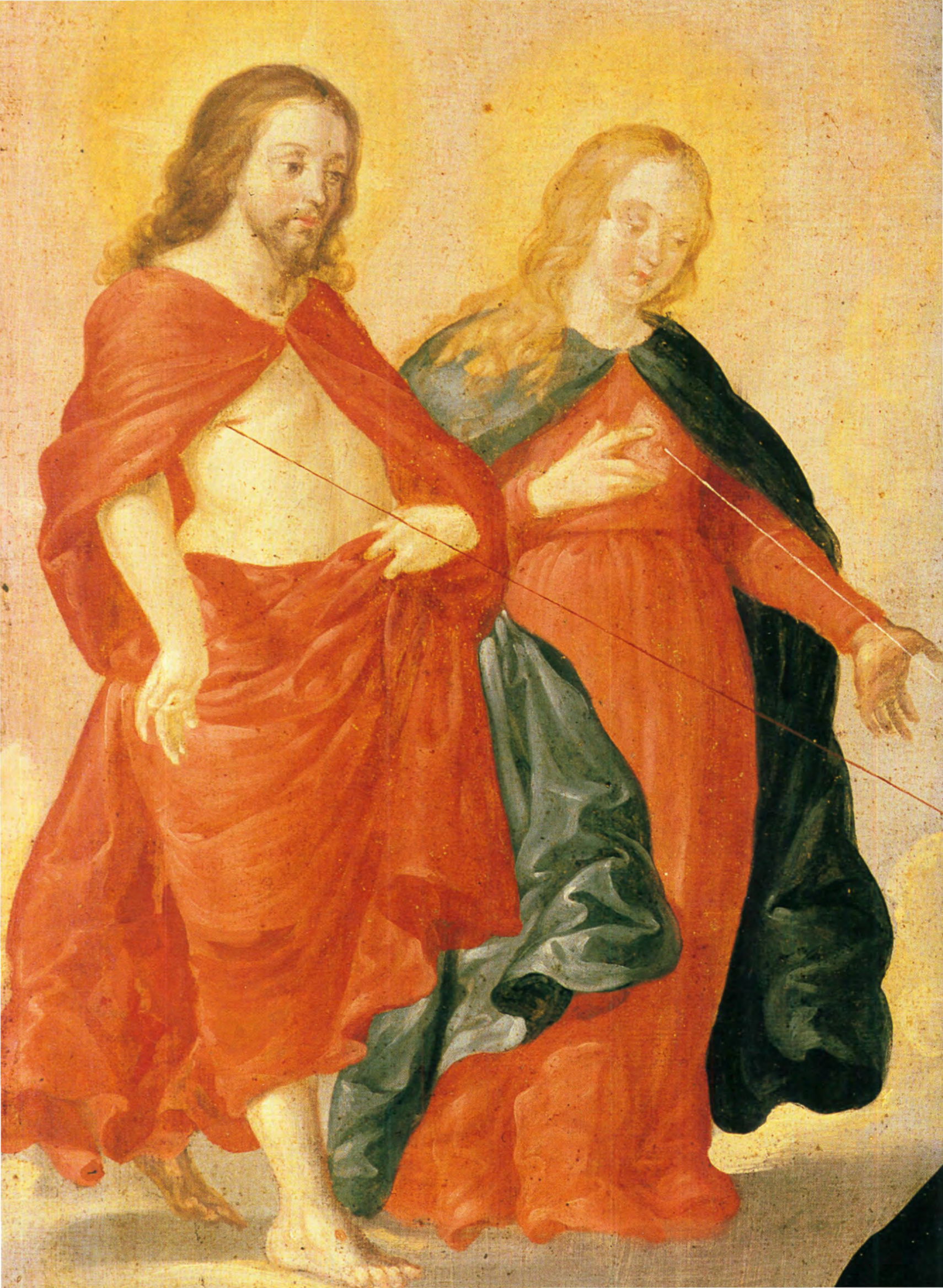




# JOSÉ JUÁREZ

*Recursos y discursos del arte de pintar*







# JOSÉ JUÁREZ

*Recursos y discursos del arte de pintar*



*Junio - noviembre, 2002*



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO



INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS





El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, y el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, agradecen ampliamente el generoso apoyo e interés de los copatrocinadores que han contribuido para hacer posible la exposición *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, presentada de junio a noviembre de 2002, y el catálogo que la acompaña.

PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE, A.C.

BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S.A.

BMW DE MÉXICO, S.A. DE C.V.

AEROVÍAS DE MÉXICO, S.A. DE C.V.  
AEROMEXPRESS CARGO

El Museo reconoce la valiosa colaboración de EL COLEGIO DE MICHOACÁN, A.C., por impulsar el trabajo de investigación de esta muestra.

COORDINACIÓN EDITORIAL

*Elena G. de Watzstein*

*Rosa Guadalupe García Moreno*

CUIDADO DE LA EDICIÓN

*Jaime Soler Frost*

FOTOGRAFÍA

*Arturo Piera*

DISEÑO EDITORIAL

*Mónica Zacarías Najjar*

PORTADA

JOSÉ JUÁREZ (1617-1661), *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* (detalle). Cat. 32

PÁGINA 4

JOSÉ JUÁREZ (1617-1661), *San Agustín* (detalle). Cat. 35

PÁGINAS 8 y 18

JOSÉ JUÁREZ (1617-1661), atribuido, *San Lorenzo* (detalles). Cat. 52

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos y/o fotografías de la presente publicación sin autorización expresa por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Museo Nacional de Arte.

Ciudad de México, 2002

© D.R. Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C. /  
Instituto Nacional de Bellas Artes

Primera edición

ISBN 970-18-7815-9



## ÍNDICE

### PRESENTACIONES

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| <i>Sari Bermúdez</i>                                        | 9  |
| PRESIDENTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES |    |
| <i>Saúl Juárez</i>                                          | 11 |
| DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES     |    |
| <i>María Teresa Uriarte</i>                                 | 13 |
| DIRECTORA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  |    |
| <i>Roberto Hernández Ramírez</i>                            | 15 |
| PRESIDENTE DEL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE, A.C.   |    |
| <i>Carlos Herrejón Peredo</i>                               | 17 |
| PRESIDENTE DE EL COLEGIO DE MICHOACÁN, A.C.                 |    |

### PRELIMINARES

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| <i>Graciela de la Torre</i>          | 19 |
| DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE |    |

|                 |    |
|-----------------|----|
| AGRADECIMIENTOS | 21 |
|-----------------|----|

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| JOSÉ JUÁREZ: RECURSOS Y DISCURSOS DEL ARTE DE PINTAR                     | 24  |
| <i>Nelly Sigaut</i>                                                      |     |
| INTRODUCCIÓN                                                             | 25  |
| EL OFICIO DE PINTAR                                                      | 43  |
| UNA IDENTIDAD ARTÍSTICA PERIFÉRICA ENTRE LA TRADICIÓN<br>Y LA MODERNIDAD | 67  |
| CATÁLOGO RAZONADO                                                        | 107 |

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| JOSÉ JUÁREZ: LA TÉCNICA DEL PINTOR             | 283 |
| <i>Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete</i> |     |

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA            | 311 |
| ÍNDICE DE ILUSTRACIONES | 319 |
| CÁLOGO DE OBRA          | 323 |
| CRÉDITOS                | 332 |

*José Juárez:  
recursos y discursos del arte de pintar*

NELLY SIGAUT



# Introducción

La imagen religiosa plantea al historiador de arte problemas complejos. La polaridad forma-función se carga de significados de distinta procedencia y peso específico. La Iglesia descubrió tempranamente la polisemia de la imagen y su acción directa sobre la sensibilidad individual y colectiva. Este descubrimiento desencadenó la necesidad de controlar la producción de la imagen y su distribución en el espacio físico y social.

En Nueva España, el control sobre la imagen obedeció a dos circunstancias claras pero muy diferentes una de otra. Por una parte, hay que considerar el proceso de reforma de la Iglesia española, que respondió a los impulsos de un sentimiento crítico cada vez más generalizado en el mundo católico, así como a los deseos de la monarquía, tanto de Isabel y Fernando como posteriormente de Carlos V. Esta reforma interna tuvo consecuencias diversas en los ámbitos secular y regular así como en las diferentes diócesis de los reinos españoles, donde, y como nota común, se expresó una preocupación por la decencia que debían guardar las imágenes religiosas. Un ejemplo temprano e interesante son las *Constituciones sinodales* del arzobispo de Toledo, hechas por el cardenal Juan de Tavera en 1536, en las que se resumen las ideas respecto a las imágenes elaboradas posteriormente en Trento.<sup>1</sup>

Por otra parte, y frente a la nueva circunstancia histórica que plantearon los territorios americanos y sus habitantes originarios y la llegada de los nuevos pobladores, las autoridades civiles y eclesiásticas expresaron su temor por la intervención de la mano de obra indígena en la producción figurativa. Sin embargo, desde el Primer Concilio Mexicano de 1555, se hace evidente que el tema está tratado con prudencia, al incluir a españoles e indígenas en el mismo nivel de vigilancia y control.

En efecto, uno de sus capítulos señala “que no se pinten Imágenes, sin que sea primero examinado el Pintor y las pinturas que pintare”.

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes que a las personas simples suelen causar errores, como son abusos de pinturas e indecencia de Imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa que los Indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe: Por ende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos y mandamos que ningún español ni indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro Arzobispado y Provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado y se dé licencia por Nos o por nuestros Provisores para que pueda pintar, y las imágenes que así pintaren sean primero

examinadas y tasadas por nuestros jueces el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere pierda la pintura e imagen que hiciere, y mandamos a los nuestros visitadores que en las iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras como convenga a la devoción de los fieles, y asimismo las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente.<sup>2</sup>

En el Tercer Concilio Mexicano, celebrado en México en 1585, se tomaron decisiones en relación con las imágenes, ya que el Segundo Concilio se había reunido en 1565 solamente para jurar el Concilio de Trento y su cumplimiento. En cambio, en la reunión eclesiástica de 1585 se decidió que:

para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas, y el pueblo haga memoria de los santos, los venerare y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes indecente o profano con que pueda impedirse la devoción de los fieles. Por tal motivo se prohíbe, según el decreto del Concilio de Trento, que en lo sucesivo ningún español o indio pinte imágenes para cualquiera iglesia de este arzobispado y provincia sin el previo examen del obispo o su provisor, perdiendo en caso contrario el precio estipulado por la fabricación y pintura de dichas obras. Se manda igualmente a los visitadores que hagan borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas o esculpidas o pintadas con indecencia, sustituyendo otras decentes en su lugar.<sup>3</sup>

Las consecuencias del Concilio de Trento (1543-1565), con su carácter ecuménico, llegaron a la Iglesia de la monarquía de los Austrias. Felipe II realizó el juramento de cumplir con los mandamientos conciliares en 1564. Sin embargo, se hacía evidente que el aumento del poder de los obispos —una de las consecuencias de Trento— había comenzado a expresarse claramente en la Iglesia peninsular desde mediados del siglo xvi. *La espiritualidad española del siglo xvi*, forjada en la controversia, en la autorreforma, en los sínodos y concilios provinciales, en la actividad de la infinidad de tratadistas laicos y religiosos que escribieron sobre las imágenes; gestada a la sombra de la tutela inquisitorial, el temor a la herejía y el conflicto étnico religioso con moriscos, marranos, judíos expulsos, cristianos nuevos, y bajo la amenaza siempre presente del turco, esta espiritualidad combativa, fue la base sobre la que recayeron los decretos tridentinos. De ahí que su acción fuera la de *consolidar la tradición y convertirla en un cuerpo rector*. En cuanto a las imágenes, por medio de *sínodos y constituciones*, la Iglesia peninsular había producido una normatividad que se sumó a la que derivó del Concilio tridentino. La Iglesia novohispana, gestada en la evangelización y la aculturación, la acción de vanguardia de las órdenes regulares en relación con los indígenas, la gestión de una reproducción mejorada de su actividad entre judíos y musulmanes, su actividad de exploración del nuevo territorio y apertura de vías de comunicación y repoblamiento, la tajante división entre el radio de acción de seculares y regulares y un terreno que éstos ganaron palmo a palmo, generó que la acción tridentina, más allá de las declaraciones, fuera una realidad a mediados del siglo xvii. De hecho, la gran figura episcopal tridentina fue Juan de Palafox y Mendoza, quien llegó a Nueva España en 1640.



El reclamo de Trento de devolver la autoridad a los obispos y al papado, tenía muchos antecedentes. En ésta y otras materias, Trento tuvo la característica de no ser un Concilio innovador y sus decretos recurren permanentemente a la Tradición de la Iglesia: las Escrituras y los Santos Padres. La explicación es más que obvia: ante el ataque reformista luterano, la respuesta de la Iglesia católica fue afianzar en la Tradición los aspectos relativos a los dogmas. En cuanto a los aspectos políticos, la intención fue la de recuperar el papel de Roma como la *Urbs Catholica*, centro del mundo cristiano. En cuanto a los aspectos disciplinarios, entre los que están incluidos la imagen y su control, el argumento también fue la Tradición y específicamente la establecida desde el Segundo Concilio de Nicea, celebrado en el año 787 (Séptimo Concilio Ecuménico, contra los iconoclastas). Nicea se definió respecto a las sagradas imágenes y la Tradición en el artículo 302 de la séptima sesión,

que de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables. Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales [...] “Porque el honor de la imagen, se dirige al original”, y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada. [...] Porque de esta manera se mantiene la enseñanza de nuestros santos Padres, o sea, la Tradición de la Iglesia católica.<sup>4</sup>

Los artículos del Concilio de Trento sobre “la invocación, veneración y reliquias de los santos y sobre las sagradas imágenes”, imponen a los obispos la tarea de

enseñar que [...] instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes, enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo ofrecen sus oraciones a Dios en favor de los hombres; que es bueno y provechoso invocarlos con nuestras súplicas y recurrir a sus oraciones, ayuda y auxilio para impetrar beneficios de Dios por medio de su Hijo Jesucristo Señor nuestro, que es nuestro único redentor y salvador y que impiamente sienten aquellos que niegan deban ser invocados los santos que gozan en el cielo de la eterna felicidad, o los que afirman que o no oran ellos por los hombres o que invocarlos para que oren por nosotros, aun para cada uno, es idolatría o contradice la palabra de Dios y se opone a la honra del *único mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo* (cf. 1 Tim 2, 5) o que es necedad suplicar con la voz o mentalmente a los que reinan en el cielo.<sup>5</sup>

El Concilio insistió también en la idea del original como referente inmediato para la devoción, “de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos, cuya semejanza ostentan aquellas”.

Además de la idea de la imagen como representante de un original ante quien en realidad se está rindiendo culto, Trento recalcó la idea, ya secular para esa época, de la imagen como *Biblia pauperum*. Las polémicas y debates sobre el tema de las imágenes de los siglos XII y XIII dieron



HENDRICK DE CLERCK. *La adoración de los pastores*. Cat. 13



como resultado una profundización en el terreno canónico. La inserción en el *Decretum* de Graciano de la carta que el papa Gregorio I (590-604) envió al obispo de Marsella, Sereno, convirtió en fórmula la tesis que durante tiempo había sido defendida por los autores medievales, sobre la *muta praedicatio*. La famosa carta fue enviada por el papa al obispo cuando éste mandó retirar las pinturas de las iglesias. En esa oportunidad el papa Gregorio asumió una postura diferente, justificando las imágenes, pero además construyó una relación entre la Escritura, reservada a los doctos, y la pintura, destinada a los incultos, que habría de tener grandes consecuencias para la cultura occidental.<sup>6</sup>

Fue san Buenaventura el encargado de retomar toda la literatura que se había ocupado del asunto de las imágenes en su *Liber sententiarum* (1250-1252). El desarrollo de formas de superstición en relación con las imágenes provocó una “puesta al día” de la doctrina tradicional por parte de san Buenaventura y de santo Tomás.

San Buenaventura reafirmó la triple justificación de las imágenes de Gregorio el Grande, según la fórmula que será repetida en adelante: las representaciones sirven de Escritura a los iletrados, pero además permiten estimular la devoción de los fieles y memorizar la historia cristiana. Decía el santo franciscano que hay que decir que las imágenes no fueron introducidas en la Iglesia sin un motivo razonable. Su introducción tuvo, en efecto, una triple causa, sea

“la incultura de los simples, la ternura de sus sentimientos, la falta de permanencia de la memoria. Ellas fueron inventadas a razón de la incultura de los simples, que no pueden leer las Escrituras y podrán así, en esta clase de esculturas y de pinturas a manera de libros, leer más para descubrir los misterios de nuestra fe.” [...] En efecto, lo que vemos suscita nuestros afectos más que lo que oímos. Como en esos versos de Horacio: “lo que se transmite por los oídos provoca menos las almas que lo que se somete a los ojos, los cuales no engañan y lo que el espectador se cuenta a sí mismo” (*Ars poetica*, 108).<sup>7</sup>

Afirmación de enorme trascendencia para el arte cristiano, pues san Buenaventura subrayó el claro privilegio de la imagen frente a la palabra: la imagen posee una capacidad persuasiva mayor que la predicación cuando se trata de transmitir las verdades del cristianismo al común de los fieles.

El dominico Tomás de Aquino no quedó fuera de la polémica sobre las imágenes, pues en la *Summa theologiae* (obra escrita entre 1265 y 1273) especificó los diferentes tipos de culto que se deben a las imágenes: latría para Cristo, hiperdulía para la Virgen y dulía para los ángeles y santos. Para santo Tomás, las imágenes son *signos* cuya:

“función es imprimir en nuestros espíritus y fijar en ellos la fe en excelencia de los ángeles y de los santos” (IIa, IIae, 94, 2). Siguiendo a Aristóteles, el dominico afirmó que “hay un doble movimiento del alma hacia la imagen: uno que va hacia la imagen misma en tanto que es una realidad, el otro que va hacia la imagen en tanto que es la imagen de otra cosa” (IIIa, 25, 3).<sup>8</sup>

La posición de san Buenaventura fue llevada aún más lejos por Guillermo Durando (ca. 1230-1296) en el *Rationale divinarum officiorum*. Este tratado litúrgico escrito en 1286 tuvo una gran influencia hasta el siglo XIX. En el *Rationale...*, en el capítulo dedicado a la decoración de las iglesias, confirma el privilegio de la representación pictórica sobre la escritura como medio de transmisión del cristianismo.

La pintura parece conmover al espíritu más que la escritura. Ciertamente a través de la pintura los hechos están puestos ante los ojos; aunque a través de la escritura, la acción es retenida en la memoria, pero por medio del oído se conmueve menos el espíritu. Ésta es la razón por la cual en la Iglesia tenemos más respeto por las imágenes y las pinturas que por los libros.<sup>9</sup>

El autor presenta un programa ideal de decoración de todo el edificio eclesiástico que represente la historia sagrada, donde cada una de sus partes debe ser signo del Todo. Otra novedad de su texto es la libertad que deja al pintor en la ejecución de temas bíblicos, en comparación con épocas anteriores. Durando hace, en efecto, una serie de precisiones de tipo iconográfico pero termina este apartado con la afirmación: “el resto, las diversas escenas del Nuevo como del Antiguo Testamento, son pintadas tal y como les guste a los artistas, pues ‘siempre los pintores como los poetas, han tenido el justo poder de la osadía’”.<sup>10</sup>

Entre los siglos xiv y xv, comenzaron a desarrollarse intentos de reforma de la Iglesia. Una voz importante fue la de Juan Gerson (1363-1429), a quien en el tema de las imágenes siguieron los miembros de la *devotio moderna*. Este movimiento consideraba que la imagen ayuda solamente en la primera etapa de la vida individual de la piedad, la de la meditación, pero las otras dos etapas —la especulación y la contemplación— deben darse en un nivel mental. A Gerson se le atribuye un tratado, el *Tractatus pro devotis simplicibus*, y aunque la autoría es discutida la época está aceptada. En dicho tratado el autor reclama la necesidad de moralizar algunas representaciones impúdicas. Esta postura marca un cambio significativo en la actitud de la Iglesia hacia las imágenes.<sup>11</sup>

El arte de la Edad Media había ido abandonando progresivamente el despojamiento y la inmaterialidad de los iconos, y el cuerpo comenzó a ganar cada vez mayor importancia. Por otra parte, había cierta ambigüedad sexual en las imágenes frente a las cuales se practicaba una devoción. Estos factores fueron los que generaron la inquietud de la Iglesia sobre el contenido de las imágenes y las expresiones de una necesidad de control sobre las mismas. Por otra parte, la difusión del humanismo con su repertorio redescubierto del arte clásico, aumentó la preocupación eclesiástica.

En cierta forma, el fraile dominico Girolamo Savonarola (1452-1498) no se alejó de la concepción aceptada de la imagen cumpliendo una función educativa para los incultos y como ayuda para que el alma se pueda elevar hacia Dios. Su propuesta de reforma artística denunciaba a las imágenes como “deshonestas” y se oponía a las concepciones modernas de la estética, reclamando representaciones más simples y austeras.<sup>12</sup>

Pero, por otra parte, la cultura humanística también intentaba cumplir su afán de volver a los textos originales. En el ámbito cristiano, las Escrituras eran las fuentes más antiguas y más auténticas, mientras que las imágenes eran vistas con cierta desconfianza. La actitud crítica hacia la “religión visual” fue desarrollada, entre otros, por Pico della Mirandola (1463-1494), quien insistía en la existencia de cultos idolátricos como consecuencia de la propuesta tomista. La posición más conocida frente al tema posiblemente sea la de Erasmo de Rotterdam, no solamente por su importancia sino por la influencia y desarrollo que el erasmismo tuvo en España. Para Erasmo, el problema de la Iglesia, el Estado y la sociedad era sencillo: se necesitaba una restauración y una purificación mediante el regreso a las fuentes de la cristiandad: la fe, Cristo y los Evangelios. Proponía un *arte de la piedad*<sup>13</sup> que de alguna manera lo acercaba a Lutero. Sin embargo, no definió su actitud hacia la reforma luterana.





ANÓNIMO NOVOHISPANO. *San Juan Bautista predicando a una multitud*, ca. 1605-1609. Cat. 6



Oh, Erasmo de Rotterdam, ¿dónde estarás? Escúchame, caballero de Cristo, y cabalga junto al Señor; protege la verdad y obtén la corona de los mártires. No eres ya sino un anciano hombrecillo. He oído que te concedes dos años más, en los cuales serás todavía de hacer algún trabajo: gástalos bien, en beneficio del Evangelio y de la verdadera fe cristiana... Oh, Erasmo, ponte de este lado, para que Dios pueda enorgullecerse de ti.<sup>14</sup>

El apasionado llamado a tomar posición a favor de Lutero es ni más ni menos que de Alberto Durero, uno de los artistas que más influencia tuvo en la fijación y dispersión de motivos iconográficos cristianos por medio de sus dibujos y grabados.

En nombre de una *Philosophia Christi* que buscaba guiar la vida del fiel a imagen de la de Cristo, tal como estaba escrita en los Evangelios, Erasmo subrayó todos los peligros de una piedad exterior ligada a las representaciones pictóricas. El culto a las imágenes, a los santos y a las reliquias fue atacado duramente por Erasmo, quien veía en ellos un regreso a la religión pagana que el verdadero cristianismo todavía no había podido vencer.<sup>15</sup>



JACOPO NIGRETTI, PALMA EL JOVEN  
*Cristo muerto velado por tres ángeles*. Cat. 63

El movimiento general conocido como Reforma protestante no tuvo una actitud monolítica con respecto a las imágenes, aunque a la distancia así haya parecido. El mismo Lutero (1483-1546) apeló en dos sermones sucesivos a la libertad de los cristianos en este tema. Según el fraile agustino, el arte posee una función pedagógica que debe tenerse en cuenta. Si bien la gracia solamente se adquiere por la comunicación de la Palabra, si las imágenes están subordinadas a ella, pueden tener un papel positivo. Sin embargo, sus posiciones se fueron endureciendo y en 1525, en su opúsculo *Contra los profetas celestes*, justificó las acciones iconoclastas en tanto fueran conducidas por la autoridad civil y en casos de idolatría evidente. Por otra parte, es conocida su relación con

El movimiento general conocido como Reforma protestante no tuvo una actitud monolítica con respecto a las imágenes, aunque a la distancia así haya parecido. El mismo Lutero (1483-1546) apeló en dos sermones sucesivos a la libertad de los cristianos en este tema. Según el fraile agustino, el arte posee una función pedagógica que debe tenerse en cuenta. Si bien la gracia solamente se adquiere por la comunicación de la Palabra, si las imágenes están subordinadas a ella, pueden tener un papel positivo. Sin embargo, sus posiciones se fueron endureciendo y en 1525, en su opúsculo *Contra los profetas celestes*, justificó las acciones iconoclastas en tanto fueran conducidas por la autoridad civil y en casos de idolatría evidente. Por otra parte, es conocida su relación con

Cranach el Viejo, en quien se apoyó para criticar al papado y para ilustrar la Biblia, así como que artistas como Durero y Holbein tuvieron fuerte influencia luterana.<sup>16</sup>

La posición de Ulrico Zwinglio (1484-1531) es diferente: en 1525 presentó una primera sistematización de la teología iconoclasta del protestantismo. Afirma que la imagen no puede ser más que un obstáculo para la Palabra, que es de naturaleza espiritual. Las imágenes, en cambio, de naturaleza sensible, incitan al hombre a la idolatría. Según esta perspectiva, si se mantenía una fidelidad a la Escritura, debía por ende haber una oposición radical a la utilización de las imágenes como mediadoras entre Dios y el hombre.



Calvino (1509-1564) partió de esta posición en la primera edición de *La institución de la religión cristiana* de 1536, y en la versión definitiva de 1559 enriqueció el capítulo dedicado a las imágenes. Según la posición de Calvino, todo signo o representación de lo divino lleva al hombre a la idolatría, por algo que se encuentra en la raíz de la naturaleza humana, aunque admitía que se usaran imágenes históricas o naturalistas con fines pedagógicos. Para volver al verdadero y primitivo espíritu cristiano, Calvino decía que había que quitar las imágenes de los templos, bajo el control de la autoridad civil. En ese sentido, su posición se relaciona con la de Lutero y se separó de la Iglesia, que va a determinar en Trento que el control total sobre las imágenes corresponde a las instancias eclesiásticas. Sin embargo, no quiero dejar de mencionar que el aumento del poder de los obispos había comenzado a expresarse claramente desde mediados del siglo XVI. Un ejemplo son las ya mencionadas *Constituciones sinodales* del arzobispo de Toledo, escritas por el cardenal Juan de Tavera en 1536.

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante en los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad [...] Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, representar y figurar las historias y narraciones de la Sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad, como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras.<sup>17</sup>

Estas indicaciones de Trento sobre las imágenes localizadas en las iglesias y lugares públicos manifiestan una triple orientación. En primer lugar, tienen por finalidad reformar los abusos denunciados por los protestantes; en segundo término, se dejaba en manos de la predicación eclesiástica la interpretación correcta del mensaje plástico, y, por último, confirmaban el poder de los obispos sobre la producción artística. Durante mucho tiempo se pensó que la finalidad de Trento había sido eliminar las imágenes procaces de las iglesias. Aun cuando este efecto estuvo presente, la recepción del decreto conciliar fue mucho más compleja.

Esta interpretación de la recepción tridentina se basa en el análisis de la presencia entrelazada en los mismos medios y a menudo en las mismas personas de un conjunto de elementos reformadores y contra-reformadores (entendemos por *Reforma Católica* una tentativa global de transformación de la vida cristiana en un sentido más evangélico y por *Contra-Reforma* la afirmación de un poder de control eclesiástico sobre toda la vida social). En los años que siguieron inmediatamente a la clausura del Concilio, se constata también que fue aplicándose según direcciones diferenciadas que desarrollan uno de los dos aspectos.<sup>18</sup>

Desde esta perspectiva, Carlos Borromeo representa para la conciencia católica el tipo ideal de obispo postridentino que retoma los aspectos *dirigistas* del Concilio. Estas exigencias de control se evidencian en el Concilio Provincial de 1565, cuando se decretó que no solamente los obispos tenían el deber de convocar a los artistas para instruirlos sobre la correcta realización de las imágenes, sino también los curas, quienes debían examinar cuidadosamente todas las obras con contenido religioso, destinadas para lugares públicos o privados. Las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar*

*eclesiásticos*, publicadas en 1577, le dedican poco espacio a las “sacras imágenes o pinturas”, pues el capítulo xvii solamente subraya el peligro de un falso dogma: el decoro, es decir, la armonía con la dignidad del prototipo y el lugar donde se colocan.<sup>19</sup>

El Sínodo diocesano de 1583 avanzó un paso más en la voluntad de control: para dar su autorización, el obispo debía ver primero los bocetos o diseños de las obras.

Junto a estas expresiones de la actitud que Daniele Menozzi llama de *control eclesiástico sobre toda la vida social*, aparecen otras que podrían ayudar a ejemplificar la *voluntad de Reforma católica*. El tratado *De historia sanctarum imaginum et picturarum* que Juan Molano publicó por primera vez en 1570 y en edición definitiva en 1594, muestra en parte la tendencia general de control eclesiástico, pero pone énfasis en la intención reformadora de los decretos tridentinos. Luego de revisar las fiestas del calendario, Molano estableció la iconografía para cada uno de los santos y de los misterios cristianos. Esta actitud es coincidente con la de Borromeo y, finalmente, con el deseo de Trento de controlar la hagiografía y la corrección del dogma. Pero lo que caracterizó su posición fue, por un lado, la intención de separar el culto a las imágenes de las supersticiones; tratar de lograr, por otra parte, que las decisiones sobre imágenes controvertidas recayeran solamente en miembros de la Iglesia de la misma región o provincia del obispo —esto daba la oportunidad a los concilios provinciales de decidir sobre las novedades artísticas sin medidas inquisitoriales, con el consejo de los expertos y cierta autonomía—, y, finalmente, que las imágenes representaran escenas con temas bíblicos o históricos debidamente documentados.<sup>20</sup> Sin embargo, en este punto es donde la voluntad de reforma de Molano se hacía un poco más flexible, pues insistía en que se mantuviera el patrimonio iconográfico cristiano acumulado a lo largo de siglos.

El arzobispo de Bolonia, Gabriele Paleotti, hizo circular en 1581 los dos primeros volúmenes de su *Discurso sobre las imágenes santas y profanas*, obra que fue publicada posteriormente en latín en 1594. La obra de Paleotti es otro ejemplo de espíritu reformista, que buscaba el cambio en profundidad de las costumbres cristianas. Proponía mecanismos de control sobre la producción artística que siempre dieran lugar a la colaboración entre los expertos y los obispos, antes de cualquier decisión. Su intención era fomentar el realismo histórico y naturalista, para conseguir así un apego a los textos que asegurara la pureza del dogma. El naturalismo se debía a la concepción de la naturaleza como un orden racional en el que se expresa la voluntad de Dios, voluntad que el hombre puede enten-



PEDRO PABLO RUBENS  
*La asunción de la Virgen*, ca. 1612-1614. Cat. 85



der por medio de sus facultades intelectuales. La propuesta de Paleotti es fundamental para comprender el movimiento estilístico que reacciona contra el manierismo, al que se ha denominado estilo reformista, importado por los toscanos llamados a trabajar en El Escorial por Felipe II.

Pero una prueba evidente de la coexistencia del espíritu reformista y del dirigista, no solamente en la misma corporación, sino también en los mismos grupos e individuos, la representa el mismo Paleotti, cuando, desesperanzado por los abusos de los pintores, pidió a la Inquisición un *Index* de imágenes prohibidas, similar al que se publicaba para los libros. Por fortuna el papa no lo escuchó, pues hacerlo hubiera significado el reconocimiento de las críticas protestantes: simplemente no era posible.

La Iglesia a fines del siglo xvi estaba comprometida con una vía más claramente “contrarreformista”. Entendemos por Contrarreforma una aplicación de los decretos tridentinos, y entre



ANÓNIMO NOVOHISPANO. *La asunción de la Virgen*, siglo xvii. Cat. 4



ellos el de las imágenes, que de este modo fue elevado al rango de norma universalmente válida, cuya interpretación auténtica fue provista por la curia romana e impuesta, de manera homogénea y autoritaria, por el centro a despecho de toda elaboración autónoma de las Iglesias locales.<sup>21</sup>

Esta nueva época de la Contrarreforma se caracteriza por el renunciamiento a utilizar las imágenes al servicio de una Reforma evangélica de la vida cristiana y *por la afirmación de su subordinación total a las exigencias de la devoción*. El aparato institucional instrumentado por el papado para asegurar la aplicación del Concilio de Trento estaba muy preocupado por ejercer el control disciplinario sobre las imágenes.

La Congregación de Ritos determinó las revisiones que tenían que cumplir los obispos en las visitas pastorales que Trento había restaurado. En el examen de las obras hacen referencia a la decencia y a la verdad. Por decencia entendían algo más que las imágenes deshonestas desde la perspectiva de la ética sexual o las que se encontraban en mal estado de conservación o en una ubicación incorrecta, decencia significaba también una demanda de riqueza y opulencia en las representaciones. Es un rasgo típico de este tipo de piedad el que, por un lado, se diga que hay que honrar a los personajes sagrados con lo mejor y más valioso que exista en la tierra y, por otra parte, que sólo la magnificencia de las obras exteriores puede estremecer al hombre y conducirlo hacia la fe.

Es el papado el que da las directivas generales más allá de la Congregación de Ritos o de la misma Inquisición. El papa Urbano VIII retomó el tema en la *Constitución sacrosanta* de 1642, donde reafirmó el decreto tridentino sobre las imágenes y la prohibición que pesaba sobre las representaciones insólitas y demandó a las autoridades eclesiásticas su destrucción. Resulta sorprendente ver de qué manera el papado sigue insistiendo en la aplicación de los decretos tridentinos a mediados del siglo XVII, después de todo el despliegue realizado para lograr el control de las imágenes. En esta Constitución, el arte está pensado al servicio del desarrollo de prácticas de piedad, sin una referencia rigurosa a la Escritura, la historia o la naturaleza. Sin embargo, si se insiste sobre el tema, será porque quizá se ha sobrestimado el acatamiento a la disciplina tridentina.

Varios de los más famosos tratados de pintura escritos en ese momento estaban destinados a difundir estas indicaciones en la cultura de la época. Un aspecto común en la obra de tratadistas como Federico Borromeo (*De pictura sacra*, 1624), Vicente Carducho (*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, publicado en Madrid en 1633) y Francisco Pacheco (*El arte de la pintura*, terminado en 1638 y publicado en 1649) es la necesaria identificación del artista con la piedad religiosa que la imagen debe despertar en el espectador. La “iconocracia”, es decir, el triunfo de la imagen intermediadora entre el hombre y su fe, va a tener sus tendencias contrarias en el interior del mundo católico, con una clara oposición que devaluaba la función devocional que las imágenes tuvieron en el desarrollo de la piedad barroca.

Sin embargo, la aplicación de la normatividad tridentina y de la tratadística derivada se hizo más compleja debido a la intervención del poder político en las cuestiones de la Iglesia. La acción de la voluntad real fue impulso y freno de la voluntad de Roma condicionando la aplicación de Trento. El espectro europeo muestra fuertes diferencias entre España y Francia, por ejemplo. Felipe II juró el Concilio pero reservó sus derechos reales: así, el Regio Patronato convirtió la aplicación de los decretos tridentinos en una cuestión que en América quedó bajo una doble vigilancia: eclesiástica, por medio de los Concilios Provinciales y política, por medio de la tutela virreinal.

En la ciudad de México —escenario fundamental de este trabajo— los conflictos entre ambos poderes fueron constantes. Una de las áreas que generaba mayores dificultades era aquella sen-



sibilizada por el ejercicio del poder sobre la Iglesia novohispana. Arzobispos y virreyes, cabildos civiles y eclesiásticos, se vieron envueltos en sonadas querellas que explican en cierta forma que la cuestión de las imágenes quedara relegada. La censura del arzobispo Juan Pérez de la Serna sobre la producción de imágenes en la ciudad de México permite comprender el grado de descuido en el que había caído la actividad hacia la segunda década del siglo xvii.

Sin embargo, ese control inicial sobre la imagen afianzó ciertas características en la clientela novohispana que la definen como periférica: conservadora e imitativa. Esta característica de “fe en la fórmula” logró una consolidación entre la conciencia religiosa de esa sociedad y las representaciones de su fe. La adaptación entre una y otra —conciencia religiosa y representación— es el complejo fenómeno que *constituye* a la obra de arte en documento histórico. Cuando las condiciones de madurez —la revolución subterránea de la cultura novohispana— permitieron la generación de un grupo criollo que gestó el programa iconográfico guadalupano, que comprende a la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones, se inicia un momento crucial de ruptura entre patronos y pintores. La estrecha relación necesaria entre ambos grupos iniciará —ésta es mi propuesta— una nueva etapa para la pintura novohispana: la supremacía de la *idea* a pesar de la aparente reiteración de la forma.

Esta consolidación de una tradición local, a la que se llegó durante la segunda década del siglo xvii, es la que defino como una *identidad artística periférica*. Hay una identidad porque existe una comunidad de significados simbólicos icónico-teológicos, cuya expresión plástica se desarrolló en la periferia a partir de modelos elaborados en distintos centros.

El modelo centro-periferia —como dice Juan José Martín González— es una metodología en formación.<sup>22</sup> Lo vi aplicado al caso español, sin apariencia de modelo sino como consecuencia del análisis de los acontecimientos históricos durante la gestación y el desarrollo del imperio, por el hispanista inglés J. H. Elliott. En el análisis de Elliott, la relación centro-periferia es el resultado del proceso de centralización de la monarquía a partir de Felipe II, cuando este monarca establece su corte en Madrid en 1561. El arte del Siglo de Oro español fue visto por Jonathan Brown desde la misma perspectiva de centros artísticos donde se producen las novedades adoptadas por las demás escuelas regionales o locales. Para el caso de Italia el modelo funcionó teniendo en cuenta su policentrismo, con la multiplicación simultánea o alternativa de centros productores de innovaciones.

La aplicación de este modelo al caso novohispano aún necesita muchos ajustes y modificaciones, pero en definitiva ésa es su riqueza: la posibilidad de hacerlo funcionar en diferentes realidades que existen independientemente del modelo, que es una creación que debe enriquecer el análisis y no reducirlo. El caso de la relación de la ciudad de México con Sevilla pareciera enmarcarse con facilidad en el modelo centro-periferia. Pasos posteriores tendrían que ver de qué manera esta periferia se convierte en centro para otras áreas —si esto es así—, o si hay regiones donde solamente algunos espacios responden a este contacto. Esto me parece importante pues parto de la idea de que estos espacios culturales —tanto el centro como la periferia— no son ámbitos cerrados sino espacios interactuantes. Esta interacción regional está relacionada con el carácter de la monarquía española: los esfuerzos centralizadores afinan el aparato de control social pero al mismo tiempo permiten los “contrabandos” o rupturas como escape al dirigismo, pues la dinastía de los Habsburgo, como demostró Elliott, no logró consolidar un programa de gobierno para el imperio, de ahí su decadencia.

José Juárez es el resultado de una endogamia gremial que tenía como resultado la aplicación de efectivas fórmulas plásticas. Estos “recetarios” de taller, que seguramente pasaban de padre

a hijo y de maestro a discípulo, conforman un universo de imágenes congeladas en el que los historiadores de arte nos movemos con cierta dificultad. ¿Cómo abordarlo? ¿De qué manera penetrar en ese universo aparentemente simple? La elección recayó en este caso en tratar al pintor como miembro de una identidad artística periférica, moldeado en una tradición local y sumergido en un conflicto entre esa tradición y un complejo de múltiples factores a los que no sin temor llamé modernidad. Este temor comprensible procede de la carga que adquirió el término en el debate contemporáneo de la posmodernidad.

Juárez comparte una comunidad de significados simbólicos icónico-teológicos, expresada plásticamente con la finalidad de provocar devoción en los fieles, que consideran a la imagen como un eslabón que facilita, con su intermediación, la comunicación con Dios, o con la intención de traer a la mente, por medio de la imagen, momentos ejemplares de una hagiografía moralmente paradigmática.

Estos mensajes, como periféricos, tienen la característica de ser conservadores e imitativos. De esta manera lograron consolidar una tradición que, por definición, debe organizarse y afianzarse para poder ser transmitida. En los centros artísticos, la unión entre clientes y artistas que no temen a la innovación provoca cambios más rápidos. En las periferias del mundo hispánico, las características de la clientela y del control sobre la imagen no dieron a los pintores un margen considerable donde moverse con cierta libertad.

Visto desde esta perspectiva de artista periférico, el eclecticismo de Juárez se entiende como una consecuencia del medio, que, por una parte, acentuaba su identidad frente a la alteridad y, por otra, absorbía desordenadamente las novedades que llegaban desde los centros artísticos. Sin embargo, la falta de una auténtica confrontación con estos centros producía un anacronismo que no puede separarse de la forma ecléctica de recibir modelos dispersos: grabados, lienzos de distintos orígenes, tapicerías, muebles decorados, libros con grabados e incluso de algunos pintores desplazados de los centros artísticos por espíritu de aventura o porque formaban parte de la “familia” de un personaje importante.

Es evidente, y no disiento en nada con la mayor parte de la crítica sobre la obra de Juárez, que su mejor momento es el de la década de 1650. Decenio que considero su segundo periodo de trabajo, sus años dorados, pues analizo su obra a partir de una organización por décadas. La primera, de 1640 a 1652, se caracteriza por el abuso en la *gesticulatio*, el “lenguaje de mudos” como lo llama Julián Gállego. Los brazos y las manos se abren y se mueven, gesticulan para comunicar a estos personajes que, de otra manera, estarían aislados en el silencio, pues entendía que “la historia conmoverá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiesten muy visiblemente el movimiento de su alma [...] y estos movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo”.<sup>23</sup> Las composiciones organizadas en friso se mueven también por el hábil uso de múltiples focos de luz que logran dinámicos contrastes, dando una apariencia de mayor colorido del realmente existente. La paleta de Juárez es reducida —“pero no pobre”, como acota Javier Vázquez—, pues trabaja con colores primarios que hace jugar con sus respectivos complementarios. En cuanto al color, salvo contadas excepciones, abandona los arcaísmos que habían imperado en la tradición local de iluminar los colores con el complementario en distintos grados de saturación. Sus figuras escultóricas se recortan contra una pantalla arquitectónica o un vacío que da la idea de una acción congelada y concentra la atención sobre los personajes desplegados en primer plano.

Los escasos diez años del segundo periodo muestran una madurez compositiva que lo lanza a mayores audacias en la organización del espacio. Sin embargo, allí comienzan a notarse con



claridad las contradicciones entre la forma arcaica de componer en frisos o registros diferenciados por contraste (como en la *Adoración de los reyes* de 1655 [cat. 26]) y una mayor complicación espacial. Ésta se logra a partir del uso de una pantalla arquitectónica y, por lo tanto, por el recurso de la profundidad por contraste de zonas claras y oscuras, al que se suma la *veduta* con escenas laterales que conducen a planos posteriores y, finalmente, la utilización de líneas compositivas que complementan esa organización espacial (como en los *Santos Justo y Pastor* de ca. 1653-1655 [cat. 40]).

La paleta de Juárez sigue siendo sobria, pero el manejo del color se hace más sabio en la combinación de primarios y complementarios. Otro recurso mejor explotado es la alternancia de un dibujo de líneas cerradas, que confiere masividad a las figuras, con zonas pintadas con pinceladas amplias y abiertas en las escenas del fondo. Su preocupación por la forma de representar las telas, las joyas y la orfebrería, revela cierto arcaísmo artesanal. Arcaísmo que también es evidente en la forma en plantear la división entre cielo y tierra, a los que relaciona ordenadamente por medio de angelitos, flores y guirnaldas.

En las que considero sus últimas obras, hay una gran intervención del taller y se pueden reconocer dos manos diferentes: por una parte, la de su yerno y oficial, Antonio Rodríguez, quien evidentemente hereda el taller porque en 1662 ya aparece como maestro contratando a un aprendiz, y la de Baltasar de Echave y Rioja, quien, siguiendo con prácticas gremiales muy afianzadas, estaba pagando una deuda “desquitándola con pintura” en el taller del maestro y el mismo año de 1662 contrata también un aprendiz.

Muerto el maestro, ambos pintores toman su propio rumbo como cabezas de taller. También en ellos se distinguen las dos líneas de trabajo de José Juárez: en Antonio Rodríguez, su discípulo y oficial, se precipita la vista en el reconocimiento de los recursos conocidos, figuras masivas que se recortan contra el fondo, las líneas ondulantes, las sombras en la cara o el cuidado en las texturas. Pero Antonio es nada más un buen alumno. Echave y Rioja tiene deudas familiares innegables, pero también en él se pueden seguir las huellas de José, al igual que en los nietos, Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, a pesar de no haber coincidido en vida del maestro. Esta circunstancia, y la relación con obras de Antonio de Torres (primo hermano de los Rodríguez Juárez), así como con algunas obras de Cristóbal de Villalpando, permiten entender que para los pintores de la segunda mitad del siglo xvii, la pintura de José Juárez se convirtiera en el modelo de referencia.

Un catálogo depurado de los veinte años de producción de este artista registra un mínimo volumen de obra formado por 12 pinturas documentadas desaparecidas, así como también han desaparecido cinco obras firmadas. Las 16 obras seguras (firmadas y/o fechadas) son más que las 12 atribuidas: un conjunto de 28 obras existentes por el momento. La experiencia indica que posiblemente se conozcan algunas obras con posterioridad a este estudio (aquí se incorporan dos obras firmadas y fechadas y tres nuevas atribuciones) que enriquecerán el perfil artístico de este pintor.

Este análisis ha pretendido “desterrar algunas sombras” y ha evitado tanto la adjetivación como las comparaciones laudatorias, reemplazándolas por un intento de ver la obra como una trama cerrada de construcción de color y luz a partir del dibujo, siguiendo características susceptibles de una lectura interpretativa, y al pintor como un individuo sujeto a las condiciones de un medio al que traté de caracterizar. El resultado es ver a José Juárez como una pieza fundamental de una beligerante polaridad identidad-alteridad.

Las particulares condiciones de la Iglesia novohispana acercaron leña a ese fuego: jesuitas y franciscanos —principales clientes de Juárez entre los regulares— recibían el embate del clero secular por la administración de los diezmos y las parroquias, respectivamente. La Iglesia secular veía avanzar el triunfo de su organización y quiso plasmarlo en formas y colores.

Sin embargo, el panorama plástico de la Nueva España ya había cambiado. El estilo sobrio y monumental de José Juárez, último eslabón de una tradición local establecida desde Baltasar de Echave Orio, ya estaba pasado de moda. El triunfo del clero secular a mediados del siglo xvii expresa el triunfo de uno de los aspectos del dirigismo contrarreformista en la concentración del poder en los obispos. Este triunfo se desplegó plásticamente en las sacristías catedralicias por medio de la adopción de modelos “rubenianos”. El fenómeno de lo rubeniano es similar al del zurbaranismo: no depende solamente de la obra de este pintor, sino de la difusión de un imaginario católico construido en el triunfo sobre el protestantismo que aquí, en la Nueva España, se resemantiza. El conflicto entre la tradición y la modernidad se resolvió con nuevas fórmulas iconográficas y también con otras formas del discurso plástico de mayor complicación en la organización del espacio; mayor colorido y el abandono paulatino del claroscuro hasta lograr la luminosidad que anuncia para la pintura novohispana el surgimiento de una nueva tradición.



Una primera versión de este libro fue presentada como mi tesis de doctorado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue acogida además como proyecto de investigación en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán, institución donde me desempeñé como profesora-investigadora desde 1986. Autoridades y colegas me ayudaron e impulsaron en lo que fueron años difíciles por muchas circunstancias.

La docencia en el Colegio y en el posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me permitió abrir muchas de las ideas que circulan por este estudio a la voraz curiosidad de muchos alumnos. Debo agradecer muy especialmente a Désirée Moreno, Rebecca Kraselsky, Rosario Granados, Gabriela Sánchez Reyes, Ana María Guerra, Silvia Hernández, Audrey Maldonado, así como a las jóvenes generaciones: Marta Reta, Lenice, Carolina, Aarón Polo, Natalia Ferreira Reyes Retana.

Para mi amigo y colega Óscar Mazín, la deuda permanente por su ayuda para acercarme a la Iglesia novohispana. Jaime Cuadriello inventó una circulación de libros e ideas sobre las formas de hacer historia del arte que significa una constante búsqueda y aliento. Para Rogelio Ruiz Gomar no tengo más que el continuo agradecimiento por su generosidad al compartir sus profundos conocimientos sobre la pintura novohispana. A ellos y a Juana Gutiérrez Haces les agradezco el haber participado en la discusión de una versión de este trabajo, en la que realizaron significativas observaciones. Debo un agradecimiento muy especial a Jaime Soler, por poner su talento y profesionalismo al servicio de este texto.

Dos amigas queridas, además de admiradas colegas, estuvieron siempre listas para ayudarme con sabias y eruditas observaciones y, además, atender mis demandas inacabables: Elena Estrada de Gerlero y Rosa Lucas.

Tengo, finalmente, una deuda especial con “la Familia” por tantos años de amistad y comprensión. Y con mis Robertos, a quienes, en definitiva está dedicado este trabajo.

*Nelly Sigaut*



<sup>1</sup> Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 66.

<sup>2</sup> *Concilios Provinciales Primero y Segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565*. Dálos a la luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia. Con las licencias necesarias. En México, en la Imprenta de El Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tiburcio, Año de 1769, cap. xxxiv, pp. 91-92.

<sup>3</sup> *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes*. Ilustrado con muchas notas del R. P. Basilio Arrillaga de la Compañía de Jesús y un Apéndice con los decretos de la Silla Apostólica relativos a esta Santa Iglesia, que constan en el Fasti Novi Orbis y otros posteriores, y algunos más documentos interesantes, con cuyas adiciones formará un código de Derecho Canónico de la Iglesia Mexicana. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galván Rivera. Segunda edición en latín y castellano. Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, calle de Condesa de Sobradíel 10, 1870, pp. 45-46.

<sup>4</sup> Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder, 1959, pp. 278-279.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> La posición de Gregorio sistematizó una corriente de la que formaban parte los padres de Capadocia Basilio y Gregorio de Nisa. Todos ellos consideraban las pinturas como instrumentos útiles de enseñanza y de edificación además de incitar a la experiencia religiosa. Véase Gregorio el Grande, *Epistola Sereno episcopo massiliensi*, en *Monumenta Germaniae historica*, vol. x: *Epistolae* II, Berlín, 1957, pp. 169-172. Todas las traducciones de los textos en latín que aparecen en este libro fueron hechas por la doctora Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.

<sup>7</sup> Citado en W. R. Jones, "Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe", en J. Gutmann (comp.), *The Image and the Word*, Missoula, American Academy of Religion-Society of Biblical Literature, 1977, pp. 75-105; p. 82.

<sup>8</sup> Citado en Herón Pérez Martínez, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995, pp. 62-65.

<sup>9</sup> Durandus de Mende, *Rationale divinarum officiorum* [Venecia, 1494], ff. 4r-5v, citado en Daniele Menozzi, *Les Images*, París, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica (en adelante FCE), 1982, pp. 48-49.

<sup>12</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 390-392.

<sup>13</sup> Johan Huizinga, "Erasmus de Rotterdam", en Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura. Coloquios*, México, Porrúa, 1990, p. XLVII.

<sup>14</sup> Citado en *ibid.*, p. cxxiii.

<sup>15</sup> Véase Bataillon, *op. cit.*, especialmente el capítulo II, y Huizinga, *loc. cit.*

<sup>16</sup> Véase C. M. N. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

<sup>17</sup> Citadas en Martínez-Burgos García, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>18</sup> Menozzi, *op. cit.*, p. 42.

<sup>19</sup> Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* [1577], introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante UNAM), 1985, pp. 38-41.

<sup>20</sup> Véase David Freedberg, "Johannes Molanus on Provocative Paintings", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, núm. 34, 1971, pp. 229-245.

<sup>21</sup> Menozzi, *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 280.

<sup>23</sup> Leon Battista Alberti, *De la Peinture / De pictura* [ms. latino de 1435, editado en Basilea en 1540], París, J. L. Schefer, 1992, citado en Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 153.



LUIS JUÁREZ. *La oración en el buerto. II. 1*



# *El oficio de pintar*

EL 9 de julio de 1617 el pintor Luis Juárez se dirigió a la catedral de México para cumplir con el sacramento inicial de un cristiano: iba a bautizar a uno de sus hijos. De nombre le pondría José, como el padre de Cristo. Seguramente Luis esperaba que el nuevo hijo trajera “un pan bajo el brazo”, pues la situación general no era buena. Según el arzobispo Juan Pérez de la Serna, el gobierno de la Cuarta Audiencia había sido tan malo que parecía más fácil volver a conquistar la Nueva España “que reformarla en los abusos introducidos en ella y convertidos en naturaleza”.<sup>1</sup>

Luis no podía sospechar que él y su familia verían sucederse en un ritmo terrible, pero al mismo tiempo fascinante, una serie de cambios y de profundas transformaciones, característica fundamental de un periodo formativo por excelencia. Los años de 1617 a 1662, que son los que abarca este estudio en sentido estricto, vieron pasar a tres audiencias gobernadoras, once virreyes y un obispo gobernador.

Es posible que Luis Juárez viviera con cierta preocupación la discusión planteada en el medio sobre la forma de hacer imágenes sagradas. Los edictos del arzobispo Pérez de la Serna sobre la necesaria corrección de las imágenes expresaban sus ideas sobre la pintura y las formas que debían asumir los personajes de la historia sagrada: figuras sobrias, pero humanizadas de tal manera que lograran conmover y llevaran a la devoción. Aunque el prelado se refería “a la disolución y licencia de los pintores”, evidencia su percepción del panorama global de la época, pues en el virreinato había una corrupción generalizada, que permitió el robo de parte de los recursos destinados por el virrey marqués de Guadalcázar (1612-1621) a los trabajos del desagüe del valle de México y que atrasó aún más estas obras con las consecuencias que se verán después.

Aunque el puritano y reformista marqués de Gelves (1621-1624) intentó modificar la situación imperante, tuvo enormes dificultades para lograrlo. Su pleito con el arzobispo Pérez de la Serna terminó en 1624 en uno de los tres entredichos que se dieron en la historia de México. La *cessatio a divinis* fue anunciada el 3 de enero con un repiqueteo de campanas que duró varias horas y creó un clima de enorme tensión en la ciudad. Sin embargo, el “entredicho” no entró en vigor hasta el 15 de enero. Me detengo en este hecho no sólo por la innegable trascendencia para la historia del periodo —episodio que termina con el primer derrocamiento de un virrey en el Nuevo Mundo— sino porque los acontecimientos asociados al desarrollo de la insurrección, muestran con claridad la forma en que funcionaban los símbolos y las imágenes y de qué manera se iba construyendo un imaginario colectivo.

Como resultado de la situación de enfrentamiento entre las autoridades civil y eclesiástica, el arzobispo Pérez de la Serna fue deportado: lenta y dramáticamente comenzó a abandonar el

territorio de la Nueva España. Uno de los sacerdotes que lo apoyaban, “Antonio González, entró espectacularmente en la plaza, a caballo, llevando en una mano un enorme crucifijo y en la otra un machete, a la cabeza de una columna de mestizos y negros armados con palos, espadas, cuchillos y pistolas.”<sup>2</sup>

El otro momento importante se dio cuando intervino el Tribunal de la Inquisición y llegó a la plaza con enormes cruces y las insignias del Santo Oficio, “cuando aparecieron en la plaza mayor, la plebe dejó de gritar y de arrojar piedras y guardó un respetuoso silencio. Los inquisidores ordenaron entonces al pueblo que extinguiera el fuego y entraron al palacio por una entrada secundaria.”<sup>3</sup>

¿Cómo se habrá contado contemporáneamente la entrada de González, más parecido a un Señor Santiago que a un humilde sacerdote? ¿Cuánto de miedo y cuánto de respeto cargaría el silencio que produjo la entrada de la Inquisición a la plaza mayor? ¿De qué manera repercutía en la mentalidad colectiva e individual este tipo de imágenes, tan poderosas visual como ideológicamente? ¿De qué manera va a responder un pintor a estos estímulos? ¿Se harán evidentes en su forma de representar?

Otro acontecimiento de enormes consecuencias para la historia del arte fue la gran inundación que padeció la ciudad de México entre 1629 y 1634.<sup>4</sup> Luis Juárez y el joven José —estaba en pleno proceso de formación de su oficio— deben de haber visto el panorama que describió el dominico Alonso Franco

las canoas sirvieron de todo y fue el remedio y medio con que se negociaba y trajinaba y así, en breves días, concurrieron a México infinidad de canoas y remeros. Las calles y las plazas estaban llenas de estos barcos [...] porque pobres y ricos paseaban en la ciudad con mucho descanso y sentados en las canoas [...] En canoas se llevaban los cuerpos de los difuntos a las iglesias y en barcos curiosos y con mucha decencia se llevaba el Santísimo Sacramento a los enfermos. Vi el de la Catedral, muy pintado y dorado, su tapete y silla en que iba el cura sentado y haciéndole sombra otro con quitasol de seda; acompañábanle otras canoas en que iban gentes que llevaban luces y la campanilla que se acostumbra ir adelante para avisar a los menos atentos [...] las misas se celebraban en balcones y azoteas.<sup>5</sup>

Los doce años de José verían entre juego y magia a las calles de la ciudad convertidas en canales. Como mágica sería la transformación que sufría la ciudad cuando se levantaban los enormes arcos triunfales para celebrar el ingreso de un personaje importante. O cuando las procesiones recorrían las calles y en las esquinas se levantaban altares y las religiones sacaban imágenes estofadas, ornamentos de plata y oro y el arzobispo y el deán y el cabildo catedral salían con enorme solemnidad revestidos con sus enormes capas bordadas con hilos de seda y oro, acompañando al Santísimo Sacramento bajo palio y las calles olían a incienso y a las hierbas y plantas con que los indígenas cubrían el recorrido. O cuando el virrey y su séquito, engalanados con trajes de seda y terciopelo que relucían bajo el sol, rivalizaban en adorno con el brillo de las joyas de las mujeres y las casas se ornaban con reposteros que le quitaban a la ciudad la severidad cotidiana para transformarla en el espacio de la fiesta. Luces, brillos, colores y olores iban ganando la imaginación y la fantasía del futuro pintor.

Ambas —imaginación y fantasía— ganadas para la vida y para la muerte, cuya presencia era tan fuerte como la de la fiesta: el lento y continuo lamento de las campanas, los túmulos alegóricos, los pendones y cirios y los cientos de arrobas de cera que acompañaban a las plegarias encomen-



dadas para lograr la salvación del alma, también eran parte de la vida cotidiana de esta ciudad de México donde José estaba creciendo y se estaba formando como maestro de pintor.

Así de intenso debe de haber sido el registro del inevitable paso por los cajones instalados en la plaza, frente a la catedral, donde se ofrecían todas las mercancías y los oficios, los sabores y los olores tan penetrantes como la mezcla de esa sociedad a la que se ha calificado de variopinta y mestiza y que prefiero llamar simplemente americana.

No sé si por suerte para él y desgracia para el arte novohispano, cuando comenzó la crisis económica más profunda, alrededor de 1640, Luis Juárez ya había muerto: pero su hijo José, objeto y sujeto de este estudio, comenzaba su propia lucha.

#### UNA BIOGRAFÍA EN DISCUSIÓN

Es evidente que el análisis de los datos biográficos de José Juárez debe comenzar por las noticias conocidas sobre sus padres: el maestro pintor Luis Juárez y Elena López. Aunque se desconoce aún la fecha y el lugar de nacimiento de Luis, se sabe que contrajo matrimonio con Elena López el 24 de junio de 1609 en la parroquia del Sagrario de la ciudad de México. En el mismo Sagrario fueron localizadas las partidas de bautismo de tres hijos de la pareja: Luisa, en 1614; Joseph, en 1617, y Ana, en 1619.<sup>6</sup>

Marcus Burke<sup>7</sup> ha puesto en tela de juicio la relación entre estos personajes como miembros de una misma familia. Uno de los argumentos que utiliza el autor es la diferencia de apellidos de la madre en la documentación localizada. Para aclarar este punto he puesto una letra a cada uno de los documentos en cuestión y en el cuadro 1 he marcado las líneas de parentesco que se desprenden de la lectura de dichos documentos. En el acta de matrimonio con Luis Juárez (*a*) aparece el nombre de Elena López [de Vergara] tal como se registra en el nacimiento (*b*) de su hija Luisa, en 1614. Sin embargo, en los bautizos de los otros hijos, José (*c*) en 1617 y Ana (*d*) en 1619, aparece como Elena Xáuregui. En el testamento que localizó Manuel Toussaint, del cual publicó un extracto (*e*), aparece con el nombre de Elena de Vergara, viuda de Luis Juárez, donde declara por sus hijos a Inés, José y Ana (tal como en los documentos *a* y *b*). Los nombres de los hijos son coincidentes en dos de los tres documentos mencionados y siempre son José y Ana. La diferencia se establece entre los otros dos nombres, Luisa e Inés. En el codicilo de 1641 (*f*), nuevamente aparece como doña Elena de Vergara (como en *a*, *b* y *e*).

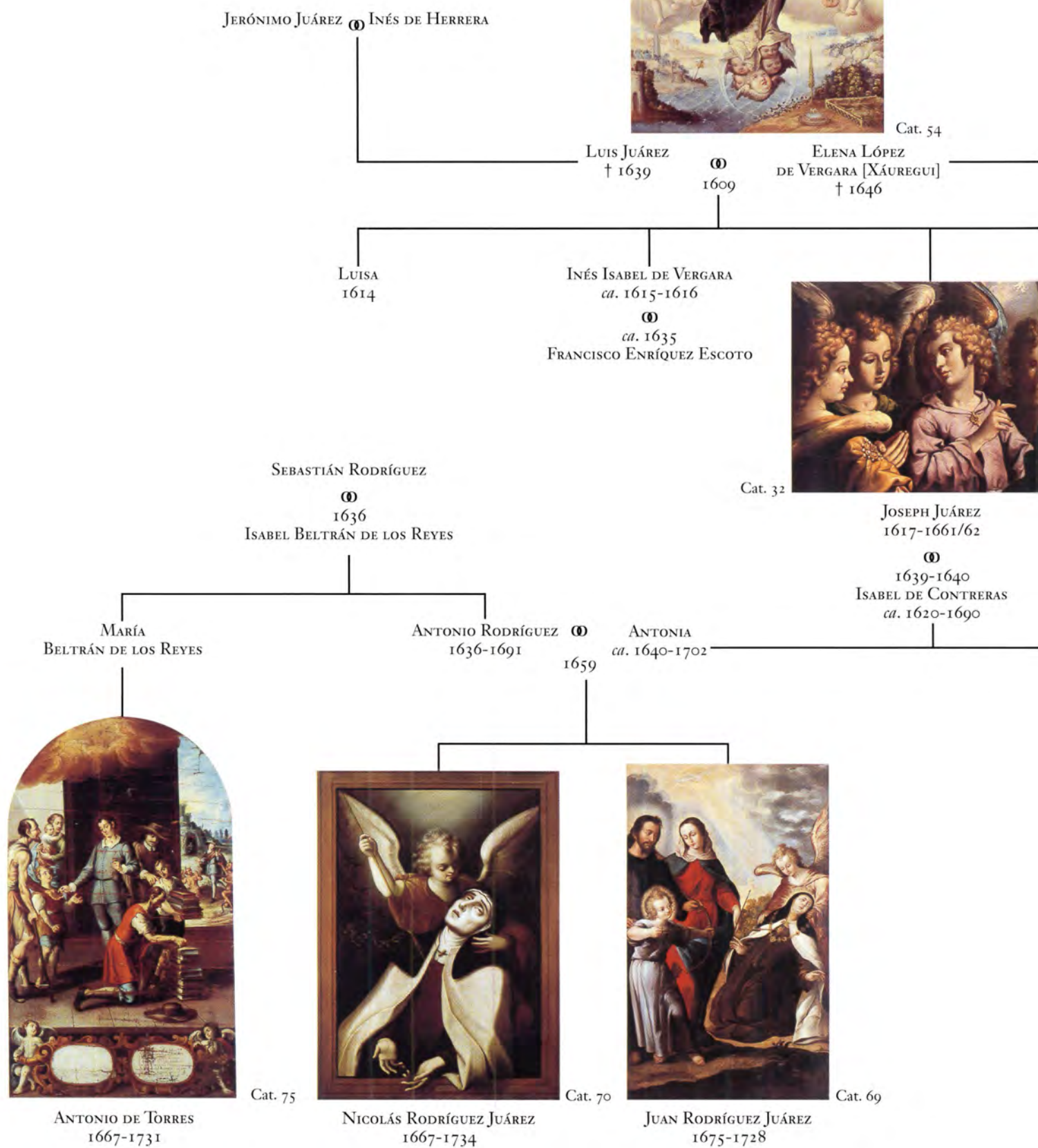
Por lo tanto, de los seis documentos mencionados, hay coincidencia total en la información que proporcionan cuatro de ellos y en los otros dos cambia el apellido de la madre, que a veces aparece como López y otras como Vergara, pero permanece el apellido paterno (Juárez) y el nombre de dos de los hijos. Es Luisa la que no aparece en el testamento de Elena de Vergara de 1639 y sí José y Ana, además de una tercera, de nombre Inés (que quizá pueda ser la misma Luisa, usando un segundo nombre).<sup>8</sup>

Además, Elena López, esposa de Luis Juárez y madre de José, era hija de Juan Bernal y de Inés de Vergara, según declaró en su acta matrimonial. En esta época era frecuente el uso del apellido materno, especialmente entre las hijas. En cuanto al otro apellido usado por Elena López de Vergara —el Xáuregui— hay que tener en cuenta que Francisco Xáuregui y Luisa de Vergara fueron padrinos de Ana, la tercera de las hijas que aparece en el testamento de la viuda de Luis Juárez. Es evidente que dichos nombres y apellidos indican una relación de parentesco.

Un punto oscuro en la argumentación de Burke es la insistencia en que había dos familias Juárez con los mismos nombres. Afirmación que no comprueba. Estoy en condiciones de demostrar que había en la misma época varios pintores con el mismo apellido, e incluso un homónimo de

# CUADRO I

## GENEALOGÍA FAMILIAR Y ARTÍSTICA DE JOSÉ JUÁREZ





JUAN BERNAL        INÉS DE VERGARA

ANA DE VERGARA  
1619

ÁNGELA  
ca. 1647

FÉLIX  
ca. 1653

MARÍA  
ca. 1656

¿?  
1662



Il. 2

BALTASAR DE ECHAVE IBÍA  
ca. 1583-1644



Cat. 59

SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA  
1610-1652

BALTASAR DE ECHAVE Y RIOJA  
1632-1682



Cat. 78

CRISTÓBAL DE VILLALPANDO  
ca. 1649-1714

José. La noticia del homónimo está publicada desde 1879, en la primera edición de la *Historia de la pintura en Puebla*, y se refiere al bautizo de un niño llamado José, cuyo padre se llamaba José Juárez, en 1631.<sup>9</sup> Además, en una información matrimonial promovida en 1672, declaró un mestizo llamado José de Arriola, que trabajaba como pintor con José Juárez.<sup>10</sup> Habían pasado ya diez años desde la muerte del artista del mismo nombre que es objeto de este estudio.

En una anacrónica manera de hacer historia, el doctor Burke no cita el acervo documental del cual extrae la noticia del contrato de aprendiz entre un artista llamado José Juárez y un indio llamado Juan Lucas, en 1623, así como tampoco se puede saber si esto sucedió en la ciudad de México. Como la información le fue suministrada por Guillermo Tovar de Teresa, según dice en una nota al texto, Burke se limita a agradecerla y difundirla sin mayor crítica.<sup>11</sup> Esta falta de rigor de Marcus Burke en la utilización de las fuentes le hace afirmar que es necesaria más investigación documental sobre la familia Juárez, pues dice que

estamos tratando con dos familias Juárez, con dos Luis Juárez, y por lo tanto, dos José Juárez son los citados en los documentos. [...] Hasta que no se reúna un número considerable de documentos sobre la familia Juárez, seguirá habiendo dudas al respecto, aun mayores debido a la transcripción *parcial y engañosa* que hizo Toussaint de los documentos de 1639-46.<sup>12</sup>

Sobre este tema de la familia Juárez, quiero concluir con algunas consideraciones:

1. Si bien se hace evidente que existieron dos familias contemporáneas de apellido Juárez dedicadas a la actividad artística, parecería bastante asombroso que en las dos hubiera tal coincidencia de fechas y nombres, por lo tanto, me inclino a pensar que hubo una familia de Luis Juárez, el pintor, padre de José, también pintor, y de quien tenemos un cuerpo de documentos que abarcan en sentido estricto el periodo 1617-1661.
2. Siempre hará falta enriquecer el conocimiento histórico con el aporte de nuevos datos que pueden proporcionar los documentos, tanto sobre la vida de un artista como sobre sus obras, sin embargo, como en este caso, no se debe dejar de lado que en la historia del arte las propias obras son las que pueden desempeñar el papel de documentos en sí mismas.
3. La combinación de los documentos y las obras —reunidas en el “Catálogo razonado”— da por resultado una personalidad histórico-artística, la de José Juárez, cuyos homónimos no son del interés de este estudio, no por una elección caprichosa ni una azarosa selección, sino porque las obras firmadas por el otro pintor José Juárez, no tienen la misma trascendencia en el desarrollo del arte novohispano.

#### EL PADRE

Luis Juárez fue un pintor exitoso: según Rogelio Ruiz Gomar, el estilo de este pintor es *dramático* pero al mismo tiempo contenido, sin llegar nunca al estallido; más cerca del *arrebato místico* que del gesto ampuloso; *conservador* aun en su forma de incorporar las novedades; su conocimiento de las *tradiciones iconográficas* locales —algunas de las cuales él mismo contribuyó a forjar— lo convirtieron en la cabeza de un taller de considerable tamaño, capaz de aceptar y concretar importantes encargos.

La primera obra firmada por este artista que se conserva es una *Santa Teresa* del Museo Regional de Guadalajara, del primer decenio del siglo xvii.<sup>13</sup> Sin embargo, el periodo que me interesa especialmente es el que corresponde a la época de formación de José, pues es posible que participara en el taller paterno desde muy niño y pudo haber visto, por ejemplo, las pinturas que





LUIS JUÁREZ, atribuido. *San Francisco confortado por los ángeles*. Cat. 55

realizó Luis en 1624 para el retablo mayor de la iglesia de monjas de Jesús María, o las que contrató en 1625 para el retablo de la iglesia de los jesuitas de Zacatecas. Pero especialmente importantes son aquellas en las que posiblemente ya hubiera participado como aprendiz, como las que Luis contrató con los agustinos de la ciudad de Puebla, en 1629 y 1630, para el retablo mayor de la iglesia de su convento; o la gran cantidad de lienzos que pintó hacia 1632 para el convento de la Merced de la ciudad de México, en ocasión de los festejos de la canonización (desde 1630, suspendidos por la gran inundación de 1629) del fundador, san Pedro Nolasco; así como las pinturas que realizó en 1634 para el retablo de la Tercera Orden de San Francisco, también de la ciudad de México. En los dos últimos encargos documentados, que son del año 1635, las pinturas para el retablo de San José del convento del Carmen en Valladolid y un colateral para Santo Domingo de México,<sup>14</sup> José ya sería el oficial del taller de su padre. En 1639, cobró posiblemente su último trabajo, un retablo para la Tercera Orden de San Francisco, hechura de Pedro Ramírez. Me interesa sobre todo destacar que en ese momento Baltasar de Echave Ibía también estaba trabajando para la Tercera Orden y posiblemente esa relación temprana explique algunos rasgos positivamente echavianos en el joven José Juárez.<sup>15</sup> Es de lamentar que de todos estos encargos documentados, sólo se conserven posiblemente los maltratados cuadros del Carmen de Morelia. Es una pérdida importante no solamente por lo que significa para el panorama de la obra de Luis Juárez, sino porque podría explicar visualmente la relación entre ambos pintores, maestro y discípulo.

Luis Juárez, que era hermano de la Tercera Orden de San Francisco, fue enterrado en la iglesia de San Agustín el 16 de marzo de 1639.<sup>16</sup> A pocos meses de su muerte, hizo testamento Elena de Vergara, quien se declara enferma de enfermedad natural y pide ser enterrada en San Agustín, así como que se dé aviso a la cofradía del Santísimo Sacramento de la que era hermana.

El testamento, hecho en la ciudad de México el 22 de mayo de 1639, ayuda a entender mejor la situación económica de la familia, pues Elena de Vergara aclara que su dote fue de mil pesos de oro común, mientras que el caudal de Luis Juárez en 1609, cuando se casaron, era de poca monta. También declara que tuvieron tres hijos, Inés de Vergara, José Juárez y Ana de Vergara, a los que nombra sus herederos, pero mejorando en el tercio y remanente del quinto que quedare de sus bienes a la menor, Ana.<sup>17</sup>

#### LA FORMACIÓN COMO PINTOR

Es fácil suponer que José aprendió el oficio con su padre quien, como se ha señalado en estos párrafos, tuvo una producción importante entre 1625 y 1639, los años formativos de José.<sup>18</sup> Algunos autores, perplejos ante los cambios que se observan en la forma de pintar de José durante los veinte años de su producción independiente, así como por la existencia de homónimos —circunstancias ambas más que comunes en la época—, sostienen la hipótesis del viaje a España para resolver el problema de la formación artística del pintor.<sup>19</sup> Creo necesario insistir en que ese tipo de hipótesis no resuelta, niega la posibilidad de recrear un ambiente local que permita explicar cambios en el quehacer artístico. Ambiente en el que se daban fenómenos particulares, como la dinámica interna de la relación entre pintores y patronos; el desarrollo de las devociones locales y la urgente necesidad de codificar las imágenes que las representan; el clientelismo que favorece y posibilita la permanencia de determinados sistemas de representación probados y aprobados; la arritmia del cambio de autoridades civiles y religiosas que no propiciaron un arte de corte, sino un arte de corporaciones cuya existencia fue más duradera y estuvo más consolidada, como las órdenes religiosas; los cabildos civiles y eclesiásticos; los gremios, y una élite en proceso de formación





ALONSO VÁZQUEZ.  
*La Inmaculada Concepción de María.* Cat. 76



y consolidación, que necesitaba un sistema simbólico compartido como apoyo a su naciente identidad.

Por lo tanto, si bien considero que de acuerdo con la tradición familiar y gremial del oficio de pintor y de acuerdo también con algunas características estilísticas de la obra de José, éste realizó su formación en la Nueva España al lado de Luis Juárez, muchas de las circunstancias mencionadas en el párrafo anterior fueron tan determinantes en su proceso formativo como la relación con su padre-maestro. En el desarrollo de ambos artistas, padre e hijo, hay una llamativa situación paralela. Luis Juárez vivió la gran repercusión que necesariamente debe haber causado la llegada de Alonso Vázquez a la Nueva España en 1603.<sup>20</sup> Se había considerado que un efecto similar fue el que provocó en José la llegada de Sebastián López de Arteaga alrededor de 1640. Sin embargo, investigaciones recientes permiten suponer —aunque todavía en el terreno de la hipótesis— que el fenómeno fue mucho más complejo e interesante.

Desde inicios de la década de 1640 confluieron en Nueva España tanto Arteaga como Diego de Borgraf (Amberes, 1618-Puebla, 1686) y Pedro García Ferrer (Teruel, ca. 1600-Toledo, 1660),<sup>21</sup> estos últimos relacionados con Juan de Palafox, con quien llegaron a la Nueva España. Aunque Diego de Borgraf tenía 22 años y García Ferrer alrededor de 40, sus distintos bagajes de formación plástica, flamenco uno y valenciano el otro, permiten suponer una conjunción interesante. Fernando Rodríguez Miaja supone que ambos pintores coincidieron en la ciudad de México con José Juárez y Arteaga durante los años de 1640 a 1642, antes de que el obispo Palafox se asentara en la ciudad de Puebla.<sup>22</sup> El reciente hallazgo de la firma de Borgraf y la fecha de 1643 en el retrato de Palafox,<sup>23</sup> permite entender que el joven pintor llegó formado a la Nueva España.

No menos importante resulta la aportación de Montserrat Galí, quien dio a conocer la interesante noticia de una serie de obras que contrató Arteaga en Puebla en 1646. Según datos obtenidos de los libros de fábrica de la catedral de Puebla, entre 1646 y 1647 Arteaga cobró por las pinturas que haría para el retablo de los Reyes de esa catedral. El 6 de octubre de 1646 recibió cincuenta pesos por dos dibujos para dicha capilla y concertó la pintura de los lienzos de los dos colaterales. En enero de 1647 parece que Arteaga seguía en Puebla, pues Pedro García Ferrer le



PEDRO GARCÍA FERRER  
*La adoración de los pastores, ca. 1646-1647. Il. 3*





DIEGO DE BORGRAF. *San Heleno*. Cat. 10



dio 22 pesos por la preparación de la tela para ese retablo de los Reyes.<sup>24</sup> A Galí le parece muy poco dinero para un pintor como Arteaga y es cierto. Aunque los pintores cobraran cantidades menores en comparación con otros artesanos, no parece coincidir con la personalidad del sevillano, quien se dedicó a otras actividades seguramente con el afán de tener mayores ingresos. También habría que considerar la hipótesis del cobro de una suma moderada, un arreglo entre “gachupines” para conseguir el contrato de más obras en una catedral que necesitaba imágenes. O puede entenderse que alguien como Palafox y el ya presbítero García Ferrer (se ordenó en 1644) pusieran especial cuidado en la preparación de la tela y la imprimatura, y quizá no confiaron una obra de la importancia del retablo de los Reyes a los oficiales locales, ni siquiera en los aspectos más técnicos.

En 1646 José Juárez entregaba las dos grandes pinturas de la capilla de las Reliquias de la catedral de México. Lamentablemente por el momento no es posible probar que emprendiera luego algún encargo para Puebla, como la *Adoración de los pastores* (cat. 25), para algunas de las iglesias patrocinadas por Palafox. Es cierto que hay una coincidencia de tratamiento con la del mismo tema que se supone que pintó García Ferrer entre 1646 y 1647 (il. 3). Estas similitudes se establecen en el tratamiento de la luz, donde el Niño es el principal foco que deforma, con su intensidad, el rostro de los espectadores del nacimiento y, en particular, la cabeza del anciano pastor. Si en la pintura de la catedral este personaje es importante, en la de Juárez el vigoroso anciano tiene un lugar muy destacado, está pintado con particular atención. El obispo Palafox —en otro de los aspectos dirigistas tridentinos de su gestión— tenía especial interés en el tratamiento de las imágenes y su debido decoro.<sup>25</sup> El tratamiento del tema por parte de José Juárez permitiría su-



GASPAR CONRADO. *La anunciación*. Cat. 16



poner que se trata de la representación de “El pastor de Nochebuena”, tal como llamaba a la pintura del retablo mayor de Puebla, la cual, según testimonios, fue trazada en colaboración entre el obispo y García Ferrer y que resulta la visualización de la obra del mismo nombre escrita por Palafox y publicada en 1644, que tenía la finalidad de ser leída en los conventos femeninos de clausura de la diócesis angelopolitana.<sup>26</sup>

La difícil situación que se planteara en Puebla provocó que tanto el obispo Palafox como su pintor García Ferrer estuvieran retirados de la diócesis en 1647. Quizá ésta sea la causa que motivó la salida de Arteaga de Puebla y el abandono de un proyecto mayor, ante el temor de verse involucrado en un conflicto que tomaba cada vez mayores proporciones. Además, las relaciones entre Palafox y la Inquisición —la gran preocupación de Arteaga— se habían roto y el obispo de Puebla se convirtió en un crítico acérrimo del Santo Oficio.<sup>27</sup>

Aunque quede en calidad de hipótesis es interesante pensar que en algún momento confluyeron en Puebla, y quizá también en México, los cuatro pintores. Los cuatro representaban diferentes corrientes: la itinerancia de García Ferrer por diversos centros artísticos peninsulares antes de su viaje a América hace que su figura resulte particularmente interesante como representante del eclecticismo propio del siglo xvii; Arteaga se formó en Sevilla donde hizo en 1630 su examen como maestro de pintor; el flamenco Diego de Borgraf, aunque muy joven, venía de una tradición flamenca de larga estirpe, y el criollo Juárez era heredero y representante de una tradición local. Arteaga y Juárez tuvieron sucesivamente al mismo oficial, Bernabé Sánchez, y la restauración reciente de una obra tradicionalmente atribuida a Borgraf, permitió ver que está firmada por Gaspar Conrado,<sup>28</sup> quien tiene relaciones formales muy claras con José Juárez. Esta complejidad de relaciones hace evidente que no había núcleos cerrados sino que también en el territorio de la Nueva España había espacios culturales dinámicos interactuantes, tal como en otros reinos del imperio de los Austrias. Relaciones cuyo resultado, como supongo, no se ven solamente en la obra de José Juárez, sino que contribuyeron a configurar la identidad de la plástica novohispana.

Pero creo también que si Luis Juárez nació alrededor de 1585, hacia 1603, cuando llegó Alonso Vázquez, si bien Luis no era un artista maduro, ya estaba formado, y por eso pudo adaptar bien lo recibido de su maestro, Baltasar de Echave Orio, y las novedades del sevillano. Es posible que lo mismo sucediera en 1640 con José, en quien se detectan los cambios después de 1650 y cuando madura un estilo personal alrededor de 1655. Por lo tanto ni Alonso Vázquez fue el maestro de Luis, ni Arteaga el de José.<sup>29</sup> Aunque pareciera un poco ajena a la discusión que estoy planteando, no quiero dejar de hacer la siguiente observación: en un libro publicado en 1992, Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer una obra de Pedro Báez (cat. 9), quien fuera aprendiz de Juan de Arrúe desde 1592. El trabajo de la iluminación clara y zigzagueante sobre las telas, que tradicionalmente se entiende como una influencia de Alonso Vázquez en Luis Juárez, se ve con claridad en esta obra de Báez, firmada en 1602, un año antes de la llegada de Vázquez. Como todavía no se ha podido identificar con certeza alguna obra de Juan de Arrúe, dejo solamente señalada esta observación: ya existían en la Nueva España algunas de las características que tradicionalmente se relacionan con la llegada de Vázquez. Por otra parte, no hay en la obra de Vázquez conocida en España esa insistencia obsesiva en el plegado anguloso menudo y la iluminación en zigzag que vemos en la obra de Báez y en las de Luis Juárez. La única obra con esas características posiblemente sea una obra de Luis Juárez que se encuentra en Sevilla y que está mal identificada y atribuida a Alonso Vázquez.<sup>30</sup>

#### SU TRABAJO INDEPENDIENTE COMO MAESTRO DE PINTOR

Dos autores dan cuenta de dos pinturas de fechas inmediatas, ambas desaparecidas: una de ellas representaba a *Jesús dando la hostia a una santa* y estaba firmada y fechada en 1640,<sup>31</sup> lo que la convierte en la obra más antigua del pintor, y la otra, que representaba al *Niño Jesús y san Juan*, fue vista por Couto, firmada y fechada en 1642, en la portería del convento de San Diego.<sup>32</sup>

Lo que sí es seguro es que en diciembre de 1640 contrató con el cabildo de la catedral de México, junto con el pintor Pedro de Oyanguren, la hechura de un arco de triunfo para celebrar la entrada del arzobispo Feliciano de la Vega. Ante la muerte de éste antes de llegar a México, acaecida en enero de 1641, hacen un nuevo contrato con la catedral de México en febrero de ese mismo año.<sup>33</sup>

#### DE LO COTIDIANO

En 1641 José ya se había casado con Isabel de Contreras. Su madre lo consideraba un buen hijo, pues después de la muerte del padre, la había “sustentado, regalado y socorrido” y por lo tanto decidió nombrarlo albacea y tenedor de sus bienes. Además lo mejoró en el remanente del quinto de los mismos —beneficio que en el testamento de 1639 había recaído sobre Ana de Vergara, la hija menor. El cambio de actitud de la madre en su última voluntad y la falta de una referencia clara sobre su hija Ana —si ésta hubiera muerto se habría mencionado el hecho— y la alusión a la *obediencia debida* en la elección de cónyuge que había mostrado José, hicieron suponer a Tous-saint “que un misterio parece ensombrecer con hálitos de tragedia la apacible existencia de esta familia”.<sup>34</sup>

Doña Elena de Vergara murió el 3 de julio de 1646 y, como su marido, fue enterrada en el convento de San Agustín.<sup>35</sup> Pocos días después, el 11 de julio, José Juárez, como albacea y heredero de su madre difunta, realizó la cuenta y partición de bienes con su hermana Inés de Vergara, para lo cual presentó un escrito pidiendo licencia para hacer inventarios.<sup>36</sup> Los objetos que estaban en la casa de la viuda de Juárez, de plata, Carey, alfombras y encajes, los muebles, además de las alhajas de oro y piedras, hacen pensar en una situación económica desahogada. Esta idea se refuerza con una escritura por valor de 1,918 pesos y seis tomines que se había hecho el 17 de octubre de 1645, que hacen suponer la existencia de un préstamo por esa cantidad.

También es interesante el inventario de las pinturas: dos de ellas de temas religiosos, un *Ecce Homo* y un *San Francisco* “hincado de rodillas”, ambas con marcos dorados y maltratados. Esto permite pensar en la antigüedad de las obras, quizá hechas por Luis a principios del siglo XVII, cuando comenzaba su carrera. Había también cuatro paisajes que en el inventario describen como “viejos”, uno de ellos con dos hombres a caballo. Pero más interesante aún es que existiera en la casa un retrato de Luis Juárez, de quien por el momento no sabemos si cultivó ese género. Por lo tanto, las suposiciones se abren en dos direcciones: o fue un autorretrato o fue un retrato hecho por José para su padre. Imposible saberlo. Imposible pasar del nivel de las suposiciones.

Pero resulta interesante ver que este inventario no es el del taller del pintor, sino el de su casa y por lo tanto allí las pinturas “funcionaban” de diferente manera que en un taller. Las pinturas religiosas pueden relacionarse con las inclinaciones del artista: se sabe que él y su esposa eran terciarios de San Francisco y por lo tanto la especial devoción al santo casi obligaba a que hubiera una imagen en la casa familiar, así como la presencia de un *Ecce Homo* puede hacernos pensar en el tipo de religiosidad que expresa su pintura, en el misticismo que en ella refleja, pensamientos que pueden asociarse con el Cristo expuesto en la soledad de su dolor, que es el tema de este tipo de imágenes. Los paisajes quizá se colocaban en las habitaciones tal como aparecen en la





José JUÁREZ, atribuido.  
*Milagro de san Francisco de Asís (detalle). Cat. 46*

pintura del *Milagro de san Francisco de Asís* (cat. 46), en la parte alta de los muros, como ventanas simuladas abiertas al paisaje exterior, de forma apaisada, tal como allí están. El retrato de Luis —me inclino a pensar que fue hecho por José— es el recuerdo familiar y amoroso, como ahora puede funcionar una fotografía de alguno de los seres queridos que perdemos. Están allí, como presencia viva a partir del poder de representación y evocación de una imagen.

#### LA VANIDAD DE LA FAMA

Hacia 1646, la fama de José como maestro de pintor ya se había consolidado. Ese año recibió como aprendiz a un español de 22 años que venía de Yucatán: Lucas de la Coba, quien declara tener “principios del oficio”, quizá adquiridos con algún maestro local y que quiere acabar de aprender. Es obvio que para esto busca a un maestro de cierto nombre que le garantice poder completar su proceso de aprendizaje en el tiempo convenido de tres años.<sup>37</sup>

En ese año de 1646, realizó los cuadros de la capilla de las Reliquias de la catedral de México de los cuales fueron patronos dos miembros del cabildo catedral: don Juan de Poblete de *La oración en el buerto* (cat. 30), y don Nicolás de la Torre de *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* (cat. 28).

El 14 de enero de 1648 dos caciques de Querétaro, don Baltasar Martín y su mujer, doña María Magdalena, decidieron regalar el retablo mayor a la iglesia de San Antonio, para lo cual se hizo un contrato con Pedro Ramírez, con el beneplácito del guardián del convento, fray Francisco de San Antonio. Se especificó que los seis tableros de ayacahuite, tres del lado de la epístola y tres del lado del Evangelio, iban a ser cubiertos con pinturas hechas sobre mantel alemanisco, con los “misterios y pensamientos” que iba a determinar el convento. Esto no es una novedad: ratifica que era el cliente el que seleccionaba el repertorio iconográfico en el sentido más estricto, pues muchas veces no solamente se le daban los temas, sino las imágenes que se deberían reproducir. Pero además y en relación con la fama de José, dice el contrato que la “Pintura ha de ser de Josef Xuárez o del padre fray Diego Becerra, como no sea del gachupín por ser carero, y dado caso que lo haga por el precio que otro, se le dé a él, siendo gusto del Padre Provincial Fray Antonio de Arteaga.”<sup>38</sup>

El costo total del retablo sería de 4,500 pesos, cantidad de la cual Juárez —a pesar de lo que afirma el documento— recibiría una parte mínima. Aunque el párrafo transcrito del contrato es bastante confuso, creo que hay información disponible como para poder interpretarlo correctamente. Según informaciones publicadas por Efraín Castro Morales, Diego Becerra fue hijo natural de un pintor español, de Extremadura, llamado Pedro Becerra, y de una mulata, Petrona de Solís. El extremeño trabajó en la Puebla de los Ángeles durante el primer tercio del siglo XVII y falleció en 1628. Castro supone que Diego Becerra nació en Puebla y que, antes de profesar como religioso franciscano en 1640, trabajó como pintor.<sup>39</sup> Es posible que fray Diego Becerra fuera de color quebrado. Por otra parte, en los capítulos de las órdenes, cuando tomaban asistencia, ponían el número de gachupines, de criollos y de hijos de la provincia presentes. En las actas capitulares franciscanas, escribían “gachupines” no a manera de insulto, sino de identificación.<sup>40</sup> Por otra parte, la anécdota sobre la fama de cobrar mucho atribuida a Diego Becerra, con todo el cuidado que se debe tener al considerarla, puede encerrar el recuerdo de una fama que en su tiempo pudo haber sido grande.<sup>41</sup>

De todos modos, ante las confusas y parciales referencias documentales, considero que cuando el ministro provincial fray Antonio de Arteaga habla del gachupín con fama de carero, habla de José Juárez, pues si Luis Juárez fue español (que aún no se ha podido demostrar fehacientemente),

JOSÉ JUÁREZ. *Adoración de los reyes*, 1655 (detalle). Cat. 26







era posible y frecuente que a su hijo lo llamaran gachupín. De todos modos no deja de ser interesante la alternativa propuesta entre ambos pintores, porque en el convento de San Francisco de México había obras de los dos. Debido a la minuciosa descripción del cronista Vetancurt, se conocen las obras de Becerra. En cambio, sólo menciona las pinturas que hoy sabemos son de José Juárez, que proceden de la escalera de San Buenaventura del convento grande de San Francisco, un *Milagro de san Francisco de Asís* y los *Milagros del beato Salvador de Horta* (cat. 47). En cambio, es posible que cuando el franciscano escribió su obra ya estuviera en su sitio *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44). Además, el mismo convento albergaba el *San Francisco recibiendo la redoma sagrada* (cat. 38), fechado en 1658, así como *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* (cat. 32), con el precioso retrato del niño donante. No puedo descartar también que —como ya se ha dicho— Luis Juárez había contratado un retablo para la Tercera Orden de San Francisco en 1634 y trabajó también para los terciarios en 1639, fechas para las cuales seguramente ya colaboraba con él José y quizá desde entonces fray Antonio de Arteaga pudo conocer la obra de este pintor.

En medio de tanto trabajo, José Juárez se dio tiempo para atender a la última voluntad de su madre, pues como su albacea, solicitó un cotejo del testamento, el que finalmente se cumplió el 4 de abril de 1648. Si por el testamento doña Elena de Vergara había pedido doscientas misas para sí y cien para sus padres y el marido, en el codicilo, decide compartir un poco de salvación y cincuenta de sus doscientas misas van a parar al alma de Luis Juárez. No debe a nadie, que también es un buen morir, aunque el problema de la pobre Ana desheredada y alejada de la familia debe de haber sido un gran peso para su conciencia.<sup>42</sup>

#### LA CONSAGRACIÓN COMO MAESTRO DE PINTOR

En 1650 José Juárez recibió un encargo importante, uno de esos trabajos que seguramente constituían un *tour de force* para los pintores: fue contratado por don Tristán de Luna y Arellano, rector de la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad, para que junto con Antonio Maldonado realizara un retablo para la capilla de la Cena de la catedral de México, que estaba a cargo de dicha archicofradía. El retablo debería ocupar todo el testero de la capilla, en lo ancho y en lo alto, hasta las bóvedas y lados de las ventanas, y José Juárez se encargaría de hacer siete tableros, más los dos del banco. El tablero central iba a ser ocupado por el cuadro de la Cena, que se renovaría del retablo viejo. Este retablo del siglo xvi pasó a la catedral procedente de la iglesia de San Francisco, donde se había fundado la Cofradía del Santísimo Sacramento, el cual, por ser de fecha muy temprana, Elena Estrada de Gerlero supone que era una tabla traída de Europa o que pudo haber sido pintada por el “taller de tlacuilos” que el fundador de la misma archicofradía, fray Pedro de Gante, auspiciaba en su propia escuela de artes mecánicas, en San José de los Naturales.<sup>43</sup> Seguramente representaba la Última Cena y les puede haber parecido digno de figurar en el retablo nuevo, que debía estar hecho con “la grandeza, lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha cofradía”. Sin descartar esa posibilidad, habría que tener en cuenta que la Hermandad de la Caridad que se había fundado en el convento de San Francisco de México en 1538, se fusionó en 1540 con la Cofradía del Santísimo Sacramento que existía en la iglesia mayor. Esta asociación de españoles dedicó sus esfuerzos a socorrer a los pobres que llegaban de Castilla, así como a la fundación, construcción y sostén de la casa de Nuestra Señora de la Caridad para huérfanas españolas, consolidada hacia 1584.<sup>44</sup> Es posible suponer que fuera también en ese momento cuando la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad se decidiera a ornamentar la capilla con algunas de las muchas pinturas de calidad —entre muchas “ordinarias”— que llegaban desde la península.<sup>45</sup> Dejo abierta la posibilidad para futuras investigaciones sobre



la pintura que los clientes decidieron conservar, quienes también aprobaron el dibujo de la traza del retablo, que presentó Antonio Maldonado. En cambio, a Juárez le “dieron memoria” de las historias y misterios que debería pintar y que se enlistan en el documento. Algunos de estos temas sacramentales veterotestamentarios constituyen una rareza iconográfica, tanto aquí como en España. Así consideró Enrique Valdivieso a dos pinturas del siglo XVIII, con algunos de estos temas, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que considera que deben provenir de “alguna capilla sacramental”, como en este caso.<sup>46</sup>

El contrato para la construcción del retablo se firmó el 21 noviembre de 1650 y el compromiso fue entregarlo para la fiesta de Corpus Christi, en marzo del año siguiente: apenas unos seis meses para que José Juárez hiciera siete pinturas grandes y dos pequeñas para el banco además de la renovación de la pintura vieja. Se hace notorio que un compromiso de esta envergadura revela la existencia de un taller efectivo. El precio total del retablo era de 2,850 pesos de oro común, y les dieron trescientos a Maldonado y cien a Juárez, aunque seguramente ésa no iba a ser finalmente la proporción de la ganancia. De todos modos, el precio es importante si se compara por ejemplo con el retablo que Juan Salguero Saavedra, clérigo presbítero, trazó para el altar de la Consolación del colegio de San Juan de Letrán, por el que recibiría quinientos pesos.<sup>47</sup>

La actividad de esos años fue muy importante: sin duda la década de 1650 fue de consagración para José. Esta actividad está documentada por sus pinturas firmadas y fechadas, de donde se desprende que las obras más importantes son las de este periodo: a modo de ejemplo menciono el *San Alejo* (cat. 36) y los *Santos Justo y Pastor* de 1653 (cat. 40), para La Profesa; la *Adoración de los reyes* de 1655, y *San Francisco recibiendo la redoma sagrada* de 1658. Se sabe que además de Lucas de la Coba, en esos años tuvo por aprendices a Antonio Rodríguez y a Gaspar de Loa y Alvarado, quienes se declararon sus discípulos en el testamento de Juárez, pero no he localizado ninguno de esos contratos, aunque sí otros que demuestran con claridad que a pesar del desuso de las ordenanzas del gremio, algunas prácticas seguían en vigencia.<sup>48</sup>

El 5 de diciembre de 1657 José Juárez hizo el contrato de arrendamiento de una casa en la calle de San Agustín, lindera con la casa de Juan Altamirano de Velasco, conde de Santiago. Dicha casa también era propiedad del conde de Santiago y había sido arrendada por Cristóbal de Soria Caballero en 1653. Este subarriendo se hizo por los cuatro años y tres meses y medio que faltaban para terminar el contrato, por un precio de 270 pesos de oro común por año.<sup>49</sup> Es importante señalar que uno de los testigos de este compromiso, fue Alonso Gómez, cuyo nombre aparece en la cartela que sostiene el niño en *La Virgen entrega al Niño a san Francisco*. Esta escueta noticia tiene la importancia de poder señalar una de las pocas relaciones personales de José Juárez que se han podido establecer por medio de los documentos y, por otra parte, conocer algo más del patrono de una obra tan importante.

En 1658 hizo testamento su hermana Inés, que en el documento aparece como Isabel, pero a quien podemos identificar como la misma persona porque se declara casada con Francisco Enríquez Escoto, tal como aparece en el testamento de su madre de 1639. Nombró a su hermano José Juárez, maestro del arte de pintor, como albacea y tutor de sus hijos Miguel José, María y Francisco Enríquez en tanto regresaba su marido, que estaba fuera de la ciudad.<sup>50</sup>

Ese mismo año de 1658, José tuvo que solicitar el pago por unos trabajos que había hecho para las cárceles y casas de la Inquisición. Juárez no sale muy bien del trance, porque aunque en su reclamo dice que gastó más de veinte pesos en pintura, además del gasto en un oficial y un ayudante y “mi asistencia”, los señores inquisidores decidieron pagarle exactamente la suma estipulada, sin ningún extra “de guantes” que generalmente otorgaban cuando quedaban plenamente

satisfechos con la tarea encargada a algún artesano.<sup>51</sup> Actividad menor y similar a la que desarrolló en 1659 para la Congregación de San Pedro, cuando se hizo cargo de la pintura del órgano y de la sillería del coro, además de unas cenefas en las tribunas, trabajo por el que se le pagaron 80 pesos de oro común.<sup>52</sup>

Estos documentos nos ayudan a ver una faceta distinta de la actividad de Juárez, que como muchos otros maestros de la época, actuaban como empresarios en obras que por su importancia no pueden ser consideradas mayores, pero que de todas maneras mantenían la actividad de un taller.<sup>53</sup>

Sin embargo, no puedo dejar de mencionar, ya que la información resulta demasiado llamativa, que mientras José se dedicaba a estos esfuerzos económicamente pequeños y aparentemente de poco aliento en términos artísticos, otros maestros como Nicolás Becerra o Pedro Ramírez realizaban obras de gran envergadura. Tal es el caso del retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe en la iglesia de la Santísima Trinidad que Becerra contrató con la Hermandad del Espíritu Santo en 1659, por la cantidad de 350 pesos. El mismo Becerra contrataba en 1660 el retablo dedicado a la Virgen de las Angustias en la iglesia del Hospital del Amor de Dios. El retablo se colocaría en el altar mayor con un costo de mil quinientos pesos de oro común. Por una cantidad mucho más importante —nueve mil pesos de oro común— contrató Pedro Ramírez en 1660 la hechura del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara de la ciudad de México. Solamente en el retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe se aclaró que la pintura de la Virgen debía ser hecha por “Gregorio, pintor”, pero en los demás casos, que representan una enorme cantidad de lienzos, no sabemos a quién se le encargaron.

En 1659 José Juárez vendió al alférez Francisco de Acevedo, dueño de una panadería, a una negra esclava criolla de 26 años llamada Magdalena, y a su hijo Antonio, “un mulatillo prieto”, de unos cinco años. Juárez había comprado a la esclava y a su hijo en diciembre de 1657 y después de poco más de un año los vendió en 450 pesos de oro común.<sup>54</sup> Además José había recibido como herencia de su padre a una mulata llamada Nicolasa de los Reyes, quien a su vez tuvo un hijo llamado Pedro, un mulato que debe de haber nacido alrededor de 1654, pues tenía 23 años en el momento de la venta, que la viuda de Juárez realizó por 350 pesos de oro común.<sup>55</sup> La posesión de esclavos negros era fundamental en la elevación del prestigio social.

Ningún español que tuviera pretensiones de ser personaje de alto rango podía prescindir de los sirvientes negros, y en realidad, los tenían todos los miembros de la Audiencia y los funcionarios de Hacienda de la ciudad de México, aunque, como escribió uno de estos personajes, no sirvieran para otra cosa que para inflar la vanidad de sus amos.<sup>56</sup>

Estos documentos nos permiten ver la composición de la casa de José Juárez en ese momento, a fines de la década de 1650: los padres, José e Isabel, con los cuatro hijos: Antonia (nacida *ca.* 1640), Ángela (nacida *ca.* 1647), Félix (nacido *ca.* 1653) y María (nacida *ca.* 1656); además de Antonio Rodríguez y Bernabé Sánchez, sus oficiales; Gaspar de Loa y Alvarado, que como aprendiz vivía en casa del maestro, y los cuatro esclavos: Nicolasa y su hijo Pedro (que nació en la casa por 1654) y Magdalena y su hijo Antonio: en términos contemporáneos, una verdadera multitud que dependía del pintor.

#### EL FIN DE LOS DÍAS Y COMIENZO DE UNA LEYENDA

José Juárez tenía 44 años cuando enfermó de tal gravedad que decidió arreglar sus asuntos terrenales y espirituales, para lo cual hizo testamento ante el notario José Veedor el 22 de diciembre



de 1661. El documento sigue la estructura tradicional y primero hace su declaración de fe, para luego pedir ser enterrado en San Agustín (donde estaba y estaría en el futuro toda la familia). Después de declarar unas deudas mínimas, dice que el virrey conde de Baños le había encargado unos retratos de su familia, para lo que le había adelantado cien pesos, pero como no habían arreglado precio total, el pintor los cotiza en quinientos pesos. La deuda de cuatrocientos pesos va a dar pie a un proceso cuya respectiva documentación, así como el testamento, fueron dados a conocer por Efraín Castro en 1981, proporcionando una valiosa información sobre Juárez y la actividad plástica en ese periodo.<sup>57</sup>

Otro tema interesante que se desprende del testamento es que el reclamo que el pintor hace de la deuda del virrey, concluye con la observación que está muriendo “muy pobre de bienes”. Puede ser una fórmula, en efecto, pues apenas dos años antes, en 1659, cuando su hija Antonia se casó con el que fuera su discípulo y luego oficial Antonio Rodríguez, le dio una dote de mil pesos. Por otra parte, el doctor Esteban Beltrán de Alzate, hermano de la poderosa condesa de Peñalva, también le debía cincuenta pesos de un retrato que le había hecho, sin aclarar si ése había sido el valor total del retrato o lo que quedaba por pagar. En el año 1655 también había hecho el retrato del entonces obispo de Durango, Pedro Barrientos Lomelín (cat. 34), y hacia el final de su vida ubico los enormes lienzos que debe haber pintado para el convento grande de San Francisco. Sin embargo, parece que, salvo excepciones, lo común era que los pintores “en su gran mayoría y a pesar de su fama y prestigio artístico, morían en la pobreza”.<sup>58</sup>

Relacionado con la situación económica familiar, cabe mencionar también que José dice que cuando se casó tenía un caudal de mil pesos, más mil trescientos o mil cuatrocientos que heredó de su madre y otros mil que recibió su mujer de dote. Esto, más una actividad de veinte años de continuo trabajo y el arrendamiento de una casa cara (260 pesos anuales en 1657), además de los cuatro esclavos que poseía, desvirtúan un poco el clima de catástrofe económica que se desprende de la frase “quedar, como quedo, muy pobre de bienes”. Lamentablemente, no pude localizar el inventario que se debe haber hecho para poder ejecutar su testamento, que pudiera permitirnos ver con más claridad su situación económica.

La firma del testamento es estremecedora: aquella J orgullosa y la X garigoleada con las que José firmaba, se mueven bajo el impulso de una mano débil y enferma. Su muerte debe haber ocurrido en esos últimos días de 1661 o los primeros de 1662: en junio de este último año, doña Isabel de Contreras ya se declara viuda de José Juárez. En esa oportunidad doña Isabel compró un esclavo negro angoleño llamado Juan, casado, de unos 53 años, en la cantidad de doscientos pesos.<sup>59</sup>

Antonia Juárez y Antonio Rodríguez se dedicaron, ella a tener 13 hijos, y él a conducir el taller de Juárez del que fue el heredero natural. De hecho, en 1662, como maestro de pintor, contrata como aprendiz por tres años al joven de quince años Diego Delgado<sup>60</sup> y tiene como oficial a Nicolás López Jardón.<sup>61</sup> Por el momento nada se sabe de los otros hijos de José, incluso del póstumo, pues a la muerte del pintor doña Isabel tenía un embarazo de tres meses. En documentación



relacionada con el gremio de pintores y el proceso de reelaboración de las nuevas ordenanzas que serían aprobadas años más tarde, aparece un Félix Juárez, clérigo de órdenes menores, uno de los hijos de José.

Por su parte, doña Isabel, además de ver crecer esa gran familia, luchó valiente contra el irascible y altivo conde de Baños para conseguir que le pagara la deuda que tenía por los retratos que Juárez había hecho de la familia cuando acababan de llegar a la Nueva España, en 1660. El pleito comenzó en 1664, cuando Baños ya no era virrey y entonces doña Isabel sintió que tenía más posibilidades de ganar, aunque el reclamo no fue por cuatrocientos sino por trescientos pesos, porque cuando murió el pintor el entonces virrey le mandó cien pesos como ayuda para su entierro.<sup>62</sup> El conde decía que las pinturas no valían más de doscientos pesos y que ya estaban pagadas, pero por la situación de viuda de doña Isabel, estaba dispuesto a pagar cien pesos más. El 10 de enero de 1665 el juez de residencia dio sentencia beneficiando a Isabel de Contreras y conminando a Baños a pagar en tres días a partir de esa fecha los trescientos pesos restantes. El conde de Baños apeló la sentencia a los dos días y el pleito siguió su lento curso. Tan lento que el 24 de enero de 1666, cuando estaba en la villa de Tacubaya, el conde de Baños recibió el auto en que se le ordenaba el pago de los trescientos pesos más 15 pesos, cuatro tomines y 26 maravedíes de las costas del juicio. El conde contestó que tenía entregados 40 mil pesos de fianzas por los resultados de la residencia y que no daría nada más. Sin embargo, doña Isabel de Contreras recibió el pago el 14 de febrero de 1666.

Pero el conde de Baños, una vez en Madrid, el 5 de octubre de 1666 se afirmó en su apelación y pidió que se le restituyera la cantidad pagada. Doña Isabel fue declarada en rebeldía por no presentarse a distintas citaciones que se le hicieron y siguieron los autos del tinterillo madrileño contratado por Baños, derrochando desprecio por la Nueva España. Lamentablemente la documentación termina sin saber si le hicieron devolver a doña Isabel los más de 315 pesos. Lo dudo.

En 1677 la viuda de Juárez vendió al mulato criollo Pedro, de 23 años, hijo de Nicolasa (aquella esclava que José heredó de Luis su padre) en 350 pesos. Quizá la necesidad la obligó a vender a Pedro, que había nacido y vivido en su casa. O es mi visión contemporánea que no quiere ver a alguien deshacerse tan brutalmente de una persona, como si fuera un mueble. El hecho es que doña Isabel vio que entre los 13 hijos de Antonia y Antonio, dos aprendieron el oficio familiar: Nicolás (que nació en 1667) y Juan (que nació en 1675). Descansó su larga vida a partir del 1 de mayo de 1690 en el convento de San Agustín y no testó.<sup>63</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Citado en Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, FCE, 1980, pp. 141-142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 148-155. La suspensión del culto tuvo ocasión también en 1526 con el entonces obispo fray Juan de Zumárraga y en 1926 con el arzobispo Mora y del Río. El relato del acontecimiento de González lo construyó Israel a partir de Archivo General de Indias, Sevilla (en adelante AGI), *Patronato Real*, t. 5, ff. 25v, 9v y 224; r. 4, f. 3; y *Relación del estado en que balló la Nueva España el marqués de Gelves*, f. 13v.

<sup>3</sup> Israel, *op. cit.*, p. 157.

<sup>4</sup> Véase Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de

México, volumen xxxiv, número 1, julio-septiembre de 1984, pp. 5-40.

<sup>5</sup> Citado en Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE-Secretaría de Educación Pública (en adelante SEP), 1985 (Lecturas Mexicanas, 95), pp. 27-28.

<sup>6</sup> Archivo del Sagrario Metropolitano (en adelante ASM), *Libro de Casamientos, 1601-1613*, f. 109v, citado en Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, IIE, UNAM, 1987 (Monografías de arte, xv), p. 73.

<sup>7</sup> Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, México, Azabache, 1992, pp. 45-46.

<sup>8</sup> En esta interpretación hay acuerdo con Rogelio Ruiz Gomar, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>9</sup> Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*,



edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, México, IIE, UNAM, Imprenta Universitaria, 1963 (Estudios y fuentes del arte en México, xiii), p. 183. La fecha es el 12 de junio de 1631 y la pareja estaba formada por José Juárez y Ana Fajardo.

<sup>10</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Matrimonios*, vol. 31, leg. 109, ff. 448-450: Información matrimonial producida por Juan de Amarilla, quien cita como testigos a Nicolás López Jardón y a Joseph de Arriola; México, 2 de abril de 1672.

<sup>11</sup> Burke, *op. cit.*, pp. 45-46. Burke leyó con poco cuidado la fecha del testamento de José Juárez, hecho el 22 de diciembre de 1661 y no conoció los documentos posteriores relativos a su viuda Isabel de Contreras, quien el 26 de junio de 1662 compra un esclavo (Archivo General de Notarías [en adelante AGN], Notario N° 685, José Veedor, 1661: Testamento de José Juárez; México, 22 de diciembre de 1661; AGN, Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4606, f. 294: Compra de esclavo por Isabel de Contreras, viuda de José Juárez; México, 26 de junio de 1662). De la misma forma cita diversos documentos de los años 1665, 1667 y 1676, sin explicar de qué archivo proceden, a qué corresponden y qué tipo de información pueden proporcionar. En 1638, el maestro de pintor Pedro de Oyanguren firmó un contrato de aprendiz con Miguel Mateo Xuárez, indio. En 1639, un indio llamado Pascual Lucas Pérez firma un contrato de aprendiz con un maestro de pintor llamado Diego Juárez, indio. Hay algunas obras firmadas por un homónimo, contemporáneas y posteriores a 1661.

<sup>12</sup> Burke, *op. cit.*, p. 46, n. 34. Las *cursivas* de la cita son mías. Sin insistir demasiado sobre este tema, quiero recordar a Francisco de Zumaya, el empresario-dorador, suegro de Baltasar de Echave Orio, a quien también se conoce como de Gamboa y de Ibía, con respecto al asunto del uso de tres apellidos. Por otro lado, la polémica sobre la existencia de dos artistas Andrés de Concha, que si bien tuvo el valioso resultado de la publicación de gran cantidad de noticias sobre este importante artista, fue árida en la cuestión fundamental del número de artistas con el mismo nombre.

<sup>13</sup> Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 71.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 264-277, y Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, introducción de Jorge Alberto Manrique, México, Azabache, 1992, pp. 136-144.

<sup>15</sup> Nelly Sigaut, "La Tercera Orden de San Francisco y los artesanos de la ciudad de México", en prensa.

<sup>16</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 140, n. 185.

<sup>17</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición, advertencia y notas de Xavier Moyssén, México, IIE, UNAM, 1965 (2a. ed.: 1982), apéndice 5, p. 228. Es verdaderamente lamentable que Manuel Toussaint haya publicado solamente un extracto y no el testamento completo. Sin embargo, su experiencia le permitió con seguridad extraer la información más importante y dejar de lado solamente el formulismo típico de este tipo de documentos.

<sup>18</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>19</sup> Burke, *op. cit.*, p. 36. Dice Burke: "el muy talentoso José Juárez, quien hubiera podido regresar a Sevilla por los años veinte y treinta del siglo XVII". La palabra "regresar" hace suponer que Juárez era español y que volvió a Sevilla para formarse como pintor. Sin embargo, no hay ningún apoyo documental que sustente esta opinión. Hay que recordar además que Diego Angulo no descartaba la posible formación sevillana de Juárez.

<sup>20</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales del Instituto de In-*

*vestigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. XIV, núm. 53, 1983, pp. 65-73.

<sup>21</sup> Fernando Rodríguez-Miaja, *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Puebla, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla-Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 2001. Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa-Instituto de Estudios Turolenses-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

<sup>22</sup> Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 230-246.

<sup>24</sup> Galí Boadella, *op. cit.*

<sup>25</sup> Ricardo Fernández Gracia, *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*, Pamplona, Asociación de Amigos del Museo de Fitero, 2000, p. 201. Este autor reproduce el Edicto de 1646 sobre las iglesias y su exorno que se conserva en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>27</sup> Israel, *op. cit.*, pp. 216-219.

<sup>28</sup> Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 162. Se trata de *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, tradicionalmente atribuida a Borgraf y firmada por Gaspar Conrado. Véase *ibid.*, p. 199, nn. 37 y 38.

<sup>29</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>30</sup> Es una *Inmaculada Concepción* publicada en Juan Miguel Serrera Contreras, *Alonso Vázquez en México*, prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Pinacoteca Virreinal de San Diego, Instituto Nacional de Bellas Artes (en adelante INBA), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (en adelante CNCA), 1991.

<sup>31</sup> Agustín Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Polis, 1939, p. 233.

<sup>32</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, FCE, 1947, pp. 65-66. Lamentablemente ambas pinturas se encuentran extraviadas y no ha sido posible localizarlas por el momento.

<sup>33</sup> Este documento fue dado a conocer por Efraín Castro Morales en "El testamento de José Juárez", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante INAH), 1981, núm. 5, pp. 3-14; p. 5.

<sup>34</sup> Toussaint, *op. cit.*, pp. 104-105, y apéndice 5, p. 228.

<sup>35</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 140, n. 186.

<sup>36</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 228, y Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez...*, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>37</sup> Castro Morales, *loc. cit.*, p. 7. Castro leyó el nombre del aprendiz como Lucas de la Cava.

<sup>38</sup> Archivo Histórico de Querétaro (en adelante AHQ), Notario Francisco de Urquiza, tomo 2, ff. 1062-1067, citado en Mina Ramírez Montes, *Retablos y retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, 2 vols., Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998 (Historiografía Queretana), vol. II, pp. 33 y 63-67. La doctora Ramírez tuvo la gentileza de informarme que no encontró más información que permitiera saber quién, finalmente, pintó el retablo.

<sup>39</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1987, p. 147, n. 179. En 1637 contrató un retablo para la iglesia de Misanla, en Veracruz. Fue connoquio de fray Agustín de Vetancurt—según las propias afirmaciones del cronista— en el convento grande de San Francisco de la ciudad de México, donde

profesó el 6 de enero de 1640. Un Diego Becerra trabajó en la primitiva catedral de México pintando la reja de la capilla del Sacramento en 1584. Otro Diego Becerra, también pintor, termina siendo fraile. Pedro Becerra trabajó en Puebla en el primer tercio del siglo xvii y Juan y Nicolás Becerra, que tuvieron una actividad importante en la segunda mitad del siglo xvii, parecen formar otra de las dinastías de pintores del siglo xvii que aún esperan su estudio.

<sup>40</sup> Comunicación personal de fray José Luis Soto Pérez, encargado del Archivo de la Provincia Franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán, Celaya, Guanajuato, 10 de octubre de 1994.

<sup>41</sup> Toussaint, *op. cit.*, pp. 66, 77, 79, 109, 110, 128 y 258. Se hace evidente que los Diego Becerra son dos, cuando sabemos que en 1654 uno de ellos está pintando para la iglesia de Santo Domingo de México en reemplazo de Alonso López de Herrera, sesenta años después de las obras de reparación de la primitiva catedral de México, donde también había trabajado un Diego Becerra (*ibid.*, p. 79). Además de las pinturas de san Francisco de Puebla, Manuel Toussaint menciona una vida de san Agustín que perteneció a dicho convento en Morelia y que él vio en una casa particular (*ibid.*, p. 110). Personalmente he visto una serie de la vida de san Agustín, de sorprendente calidad y factura totalmente diferente a la que se realizaba en la Nueva España en el siglo xvii, en distintas dependencias del mencionado convento de San Agustín de Morelia y hay notables coincidencias con algunas de las descripciones de Toussaint. Algunas pinturas están firmadas *Besserra* (esa firma es la que Toussaint atribuye a Diego) y otras, de factura diferente pero de la misma época y serie, *Juan Besserra*. A estos dos, Juan y Diego, hay que agregar a Nicolás Becerra, activo también en el siglo xvii.

<sup>42</sup> Archivo Carrillo y Gariel-Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante ACG-IE), UNAM, doc. 656: Cotejo del testamento de doña Elena de Vergara viuda de Luis Xuárez, albacea: Joseph Xuárez; 4 de abril de 1648.

<sup>43</sup> Elena I. Estrada de Gerlero, "La capilla de Nuestra Señora de los Dolores", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Fomento Cultural Banamex-Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, p. 109.

<sup>44</sup> Josefina Muriel, *La sociedad novohispana y sus conventos de niñas*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1995. Nelly Sigaut, "Las pobres viudas castellanas en el siglo xvi", en Manuel Ramos Medina (comp.), *Las viudas en la historia*, México, Centro de Estudios de Historia de México-Consumex, 2002. En ese trabajo se demuestra que, a pesar de las interpretaciones habituales sobre esta cofradía y la escuela, la intención de la fundación de la cofradía y el funcionamiento durante años del colegio estuvieron dirigidos al cuidado de las mujeres españolas.

<sup>45</sup> Mina Ramírez Montes, "Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo xvi", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. xv, núm. 60, 1989, pp. 203-209.

<sup>46</sup> Archivo del Colegio de Vizcainas (en adelante acv), 21 de noviembre de 1650: Contrato, citado en Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1973. Enrique Valdívieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Geve, 1989.

<sup>47</sup> AGNT, Notario N° 686, Luis de Valdívieso, vol. 4599, f. 234. Debía poner a su costa las maderas, dorados y cinco tableros de pintura. Juan Salguero no parece haber sido un pintor importante. Las obras que conozco —*Santa Margarita María de Ala-*

*coque*, en el ex convento de Churubusco, y *San Elías es arrebatado*, del Museo Nacional del Virreinato—, lo muestran como un pintor menor, de dibujo cerrado y duro. Véase Efraín Castro Morales y Armida Alonso, *Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex convento de Nuestra Señora de los Angeles*, México, INAH, 1981 (Serie de Catálogos de la Dirección de Monumentos Históricos), p. 277.

<sup>48</sup> AGNT, notario Juan Pérez de Rivera, vol. 4368, ff. 288r-289r: Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra, maestro de pintor; México, 6 de julio de 1652. AGNT, Escribano N° 630, Juan Pérez de Rivera, vol. 4368, ff. 318v-319r: Escritura de aprendiz de Joseph Salcedo con Florian Salazar, maestro pintor; México, 9 de agosto de 1652. AGNT, notario Diego de los Ríos, f. 65: Contrato de aprendiz de Diego Antonio, indio, con Diego González Elías, maestro de pintor; 1 de agosto de 1657. Véase Nelly Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", en *Historias*, México, INAH, núm. 37, 1997, pp. 137-151.

<sup>49</sup> AGNT, Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4601, ff. 37v-373r: Contrato de arrendamiento de una casa por José Juárez; México, 5 de diciembre de 1657. Quiero dejar señalada la coincidencia de nombres entre el arrendador de la casa de José Juárez, Cristóbal Caballero, y el aprendiz que contrata con Nicolás Becerra, maestro de pintor, en 1652.

<sup>50</sup> AGNT, Escribano N° 5, Nicolás Arauz, 1658, ff. 8v-11: Testamento de Isabel de Vergara.

<sup>51</sup> AGNT, *Real Pisco*, vol. 115, exp. 4, ff. 64-82v.

<sup>52</sup> Archivo Histórico de Salubridad (en adelante AHS), *Fondo Congregación de San Pedro*, leg. 30, exp. 22, ff. 1-7.

<sup>53</sup> AGNT, Notario N° 685, José Veedor, 1661: Testamento de José Juárez; México, 22 de diciembre de 1661. AGNT, Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4606, ff. 363v-365r: Contrato de aprendiz de Diego Delgado con Antonio Rodríguez Real, maestro de pintor; México, 1 de agosto de 1662.

<sup>54</sup> AGNT, Notario N° 687, José Veedor, vol. 4603, f. 7: México, 5 de enero de 1659.

<sup>55</sup> AGNT, Notario N° 379, Baltasar Morante, ff. 330r y 331r: México, 20 de agosto de 1677. El documento es muy interesante, además, por otro motivo: cuando doña Isabel de Contreras describe a Pedro, su esclavo, dice que es "mulato, blanco criollo". Uno de sus hijos, el bachiller Félix Juárez de Contreras, clérigo de órdenes menores, fue testigo de la transacción.

<sup>56</sup> Israel, *op. cit.*, p. 80.

<sup>57</sup> Castro Morales, "El testamento de José Juárez", *loc. cit.*

<sup>58</sup> Efraín Castro Morales, "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo xvii", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, núm. 8, 1982, p. 11.

<sup>59</sup> AGNT, Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4606, f. 294: México, 26 de junio de 1662.

<sup>60</sup> AGNT, Notario N° 687, Fernando Veedor, vol. 4606, ff. 363v-365r: México, 1 de agosto de 1662.

<sup>61</sup> AGNT, *Matrimonios*, vol. 31, exp. 109, ff. 448-450: Información matrimonial producida por Juan de Amarilla, quien cita como testigos a Nicolás López Jardón y a Joseph de Arriola; México, 2 de abril de 1672.

<sup>62</sup> El documento fue dado a conocer por Efraín Castro, con el testamento de José (*loc. cit.*). Pude consultar la versión original y completa en AGI, *Escribanía de Cámara*, 224B: México, 11 de noviembre de 1664.

<sup>63</sup> ASM, *Libro de Difuntos Españoles*, 1687-1692, f. 170.



# *Una identidad artística periférica entre la tradición y la modernidad*

## 1. EL CONCEPTO DE TRADICIÓN Y LA VALIDEZ DE SU

### APLICACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA HISTORIA DEL ARTE COLONIAL

La pintura novohispana de mediados del siglo xvii se funda en un conflicto: la lucha entre la tradición y la modernidad. Es posible que esta reflexión no se hubiera podido dar antes de 1975, cuando se produjo una renovación en los estudios de historia del arte en España. Una ola imparable y fructífera de traducciones de obras clásicas y de mucha bibliografía importante, inundó el mercado editorial español. Las consecuencias de la apertura de España hacia otros estudios y enfoques se hicieron sentir con rapidez. De manera inmediata dio origen a un movimiento interno de renovación de los estudios sobre arte que trajeron la novedad de ver a la encerrada península como parte fundamental de ese cuerpo cuyo corazón era el Mediterráneo. Comenzaron los estudios críticos hacia una visión eurocéntrica de la historia que dejaba fuera a España y que, de mano de consagrados historiadores, había hecho de la explicación de formas y mecanismos ingleses y franceses *la explicación* de la Europa medieval.<sup>1</sup> La multiplicación de los estudios interdisciplinarios facilitó también la apertura de una historia que había permanecido encerrada en sí misma durante muchos años. La auténtica “España negra”, la de mediados del siglo xx, salió a encontrarse con el mundo. Como resultado de esta fértil confrontación, la historiografía renovó su mirada y mostró una identidad que, si bien no era desconocida, había sido postergada. A la categoría de Mundo Hispánico la historiografía norteamericana opuso la de Latinoamérica, lo que refleja no solamente un enfrentamiento conceptual, sino una visión histórica del mundo.

La dinámica de interacción en los vastos dominios de la monarquía española se estableció a partir de la relación entre centro y periferia. Esta polaridad conceptual fue concebida por Immanuel Wallerstein en la década de los años setenta del siglo xx. J. H. Elliott muestra con claridad cómo funciona esta relación centro-periferia en el mundo hispánico.<sup>2</sup>

Los alcances de la relación centro-periferia, como modelo teórico-metodológico para el caso del arte italiano, fueron planteados por Enrico Castelnuovo y Carlo Guinsburg en un artículo publicado en 1979 en *La Storia dell'arte italiana* (tomo 1: *Materiali e problemi*), donde trataron la relación entre centro y provincia a la cual, para evitar juicios cualitativos, llamaron “la periferia”.<sup>3</sup>

Construyeron un modelo que pudiera aclarar la forma en que se percibe la interacción entre centro y periferia en la historia del arte italiano. En este modelo, Castelnuovo y Guinsburg definen las características del centro o centros artísticos, ya que reconocen que Italia se caracteriza por el policentrismo. Definen los *centros* como aquellos sitios en los que florece la *innovación* en el peculiar contexto de artistas y patronos emprendedores, capaces y competitivos. La *periferia* se

caracteriza por tener una *fe en la fórmula* que modera la innovación; por el fenómeno de las dinastías de artistas locales sojuzgadas por un patronazgo que inhibe la innovación, y por la presencia de un flujo de artistas fracasados en los centros, donde no pudieron hacer frente a la rapidez de los cambios estilísticos. Según este modelo, las selecciones artísticas del patrono provincial se caracterizan por manifestar una subordinación cultural al centro.<sup>4</sup>

Jonathan Brown, en un trabajo de síntesis, utiliza este modelo para explicar las relaciones artísticas cuando estudia la pintura del siglo xvii español.<sup>5</sup> Según Brown, se debe entender la edad de oro de la pintura en España, “en relación con las fuentes que la nutren desde otras regiones europeas, especialmente Italia y Flandes, gran parte de las cuales se encontraban gobernadas por la casa de Austria española”.<sup>6</sup>

Adelanta, en el “Prefacio” del mismo libro, que debido al viejo prejuicio artístico de la cultura occidental,

en pro de la novedad y de la exclusividad, ha habido tendencia a descuidar el análisis de las influencias y del intercambio artísticos. [...] La importancia de la invención es innegable, pero en la historia del arte europeo existe otro elemento, ignorado en muchas ocasiones, que hace referencia al modo en que las nuevas ideas se adaptan y se propagan. [...] El estudio de *la dinámica de la interacción cultural* permite asimismo discernir de qué manera obras pertenecientes a un periodo y a un lugar determinado adquieren una identidad común.<sup>7</sup>

De la discusión sobre la funcionalidad del modelo, a diferencia de la conclusión a la que llegó Tom Henry,<sup>8</sup> creo que, como todo modelo teórico, es referencial y expone su riqueza, pobreza, fortalezas y debilidades en la aplicación a la realidad. En el caso del mundo hispánico, hay que tener en cuenta que concibo estos espacios como interactuantes, que la relación centro-periferia no era unidireccional, que una característica es que pueden ser a la vez centro y periferia en relación con otros espacios y que no pretendo convertirlo en un modelo explicativo con alcances mayores al periodo comprendido entre los siglos xvi y xviii. En el caso de la metrópoli, esta relación se estableció entre la corte de Madrid del poderoso reino de Castilla y los demás reinos peninsulares, los cuales, a su vez, tenían particulares relaciones con otras “posesiones y virreinos” extrapeninsulares como Flandes y algunas regiones de Francia e Italia. En el ámbito artístico, la relación entre dos centros como Sevilla y México se establece con claridad en dos etapas: a partir de mediados del siglo xvi México es receptor de las modalidades plásticas que llegan desde Sevilla, inmersa en principio en el estilo hispano-flamenco con el que se entreveró más tarde el reformismo llano procedente de Castilla, cambios que comienzan a acelerarse después de la segunda década del siglo xvii y se interrumpen con la gran crisis de 1640;

en efecto, 1640 había señalado, de hecho, la disolución del sistema económico y político del que la monarquía había dependido durante tanto tiempo. Había asistido a la dislocación y a la decadencia del sistema comercial sevillano, que había dado a la Corona española plata y crédito, y también a la disgregación de la organización política de la península española, heredada de los Reyes Católicos y transmitida intacta por Felipe II a sus descendientes.<sup>9</sup>

La segunda etapa de esta relación se establece a partir de un modelo diferente: una parte de los pintores sevillanos y sus talleres adaptan su producción al mercado americano, que aparece como una opción económica ante la crisis local, la escuela madrileña se internacionaliza, mientras el gru-



po encabezado por Murillo y Valdés Leal en Sevilla se lanza a la aventura de un barroco que expresa, como pocas veces, los sentidos y contrasentidos de una profunda crisis.

Este cambio en la dinámica de la relación con la península, marca un momento fundamental en la definición de lo que he denominado el conflicto entre la tradición y la modernidad y caracteriza la complejidad de una *identidad artística periférica*, a la que a lo largo de este trabajo llamo *tradición local*.

La decisión de utilizar el concepto de tradición implica necesariamente una aclaración. En principio, y aunque suene muy escolar, debo decir que entiendo por tradición “una manera de pensar, de hacer o de actuar, que es una herencia del pasado. Pero [como] la noción de pasado es abstracta, [...] es necesario definir los componentes de la tradición.”<sup>10</sup>

Si el arte forma parte de la civilización material, como de hecho lo es —y en esto sigo a Braudel—, forma también parte del pasado con el que nos relacionamos de una manera muy heterogénea. En un momento de la historia como el que estamos viviendo, el presente está en crisis, el futuro es incierto y, como consecuencia, hay una restauración del prestigio moral del pasado.

El concepto de tradición ha sufrido y sufre aún un largo exilio del ámbito del discurso intelectual, y por lo tanto su significado ha quedado en la oscuridad. La palabra tradición no está prohibida, pero como se ha identificado a quienes reconocen las tradiciones como reaccionarios o conservadores, tiene un veto indirecto en el área de las ciencias sociales. El reconocimiento del poder normativo de una práctica pasada está casi extinto como argumento intelectual. En este argumento está implícita la idea de progreso: no se puede ni se debe resistir el cambio, mejor aún es buscar cambios y más aún iniciarlos. El cambio se convirtió en aliado del progreso; la innovación se convirtió en aliada de la mejora.<sup>11</sup> Como reacción contra una idea de progreso en la que no creo y un concepto de innovación que resulta anacrónico para mi periodo de estudio, propongo el uso del complejo *tradición artística local*, porque rebasa los límites imprecisos y discutibles del concepto de estilo, especialmente en el ámbito hispanoamericano. Desde mi perspectiva, la aplicación del concepto de estilo ha



BALTASAR DE ECHAVE ORIO  
*La adoración de los reyes*. Cat. 19



resultado mecánica e infructuosa. El paralelismo con los estilos europeos no ha sido tal y se ha perdido mucho tiempo y energía en aclarar todo lo que un estilo europeo no es en América. En cambio, el concepto de tradición se relaciona con más sutileza con el complejo fenómeno de la producción artística. Complejidad que aumenta si se considera la coincidencia de dos tradiciones: por un lado, la plástica, donde se conjugan los elementos materiales constructivos —y hablo de espacio, luz, color, figura humana, etc.—, y, por otro, la de la visualización religiosa, que se integra a una cadena temporal.<sup>12</sup>

La tradición es un proceso temporal: ocurre en el tiempo, pues es en el tiempo donde se da el primer paso del ciclo de la tradición que es la acción de transmitir. Pero esta transmisión es al mismo tiempo reiteración, en el que transmite y en el que recibe. El hombre, como agente de la acción de transmitir, es el que al mismo tiempo le otorga una diferencia específica, pero como acto humano básicamente supone un grado de conciencia y volición. Esto es lo que se llama *tradición-acción*: la tradición que se transmite tiene consistencia y fuerza. Sin estas características se convierte en una *transmisión idéntica*, asociada a la fuerza de la inercia o de control, ya sea político o ideológico, y pierde el carácter de *transmisión progresiva*, que es una de sus características primordiales. Esto es, la tradición tiene un patrimonio original —que para este estudio es el sistema icónico católico— que no es inmutable, sino que va respondiendo a distintos estímulos y obstáculos en la constante adecuación y lucha con su entorno.<sup>13</sup>

Por lo tanto, al hablar de una *tradición artística local* no me estoy refiriendo a un sistema preservado en la inmovilidad, sino a la asimilación de un patrimonio original heredado y a todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dadas en el *continuum* de la historia. La riqueza de la utilización del concepto de tradición radica también en la necesidad de establecer los factores de cambios endógenos y exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico: el mecenazgo, la relación clientelar, la normatividad eclesiástica, los repertorios grabados, los viajes, la frecuentación de otros talleres, la llegada de un pintor extranjero, la formación con un maestro famoso —o mediocre—, la personalidad del pintor, la situación económica regional y global, por mencionar algunos factores que permitirían entender mejor el mundo de las imágenes.

En la tradición local, la vitalidad y el cambio es lo que la hace tan sensible a las repercusiones externas, que producen aparentes relaciones y dependencias que la caracterizan como *eclectica*. Es por esto que el análisis de Brown, tanto de las fuentes que nutren a la pintura española como de la forma en que se establecen sus relaciones, me animó a seguir el intento que había esbozado apenas en el inicio de esta investigación: tratar de sacar el problema del eclecticismo del ambiente de descrédito que lo rodeaba en la historia del arte novohispano y verlo en cambio como un punto de unión con la pintura española del siglo xvi, siguiendo lo que Brown llama *un modelo arrítmico* de crecimiento. Según este autor, esta arritmia se produce por los violentos cambios de dirección propuestos por poderosos mecenas, en especial los monarcas, tal como lo desarrolla en otro de sus libros.<sup>14</sup> En el caso novohispano, trataré de demostrar que esta arritmia no depende tan claramente de una corte virreinal, pues la permanencia de los virreyes en la Nueva España fue discontinua y su influencia sobre el arte novohispano muy variada. Como ya he dicho, fueron las corporaciones las que marcaron el ritmo de los cambios artísticos, aunque también existió una fuerza exógena —de compleja formación y profundamente relacionada con la circulación de los objetos artísticos—, que convirtió al *eclecticismo* en la característica vertebral de la plástica novohispana y, por lo tanto, en componente fundamental de una *tradición local*.



### *Eclecticismo*

El eclecticismo es un concepto utilizado para denominar a un estilo o a un artista que combina rasgos tomados de distintas fuentes. El término griego *ecklectikos* significa selectivo. El siglo XVIII lo vio como algo positivo, como un gusto mezclado que se difundía como síntesis. El XIX, en cambio, lo vio como los distintos estilos reunidos en una obra, manteniendo sus características sin producir una nueva síntesis formal. De acuerdo con Adorno,

manera y eclecticismo no son manchas de la capacidad individual, sino señales históricas. Que las dos se sigan utilizando incansablemente de manera peyorativa demuestra el hecho que el pensamiento estético se ha quedado detrás del arte concreto y se aferra desamparadamente a la herencia ideológica.<sup>15</sup>

La posición de Cennino Cennini a principios del siglo XV, por ejemplo, es antiecléctica, pues en el *Libro dell'arte* aconsejaba estudiar las obras de los maestros y elegir el mejor, ya que seguir el estilo de varios maestros no permite adquirir el de ninguno. En el siglo XVI Giorgio Vasari



ANÓNIMO ESPAÑOL. *Cristo yacente con san Francisco a los pies*, siglo XVII. Cat. I



convirtió al eclecticismo en una propuesta positiva, cuando lo utilizó para elogiar a Rafael por su habilidad para seleccionar lo mejor del arte de sus predecesores y adaptarlo en su forma de expresión. Desde entonces (segunda mitad del siglo xvi) se comenzó a utilizar el mismo concepto para elogiar a otros artistas, sin embargo, su connotación fue cambiando con el uso.

El concepto de eclecticismo fue introducido de la terminología filosófica a la historia del arte por Winckelmann (1764), quien ubicó la actividad de los imitadores en la penúltima fase de la evolución del arte, comparando su posición con la de los filósofos ecléticos que trabajaron en Roma y Grecia hacia fines del siglo ii a.C., cuyo pensamiento se caracterizaba por un sincretismo consciente de las doctrinas académica, peripatética y estoica. Winckelmann comparaba la actitud de los imitadores antiguos con la de los Carracci. Esto dio lugar a la idea —que cristalizó rápidamente— del eclecticismo programático de los Carracci. A partir de allí se comenzó a dar al eclecticismo una connotación peyorativa.

En el siglo xix abundaron los catálogos artísticos en los que bajo el rubro de “ecléticos” se reunió a los pintores opuestos a los naturalistas. Aunque muchos de los pintores románticos fueron ecléticos, el pensamiento romántico favoreció una racionalidad para la creación artística basada en un proceso mucho más personal y homogéneo que el proceso eclético de agregación. Los críticos aliados con el realismo naturalmente se opusieron al eclecticismo, al que Baudelaire declaró como antitético al “temperamento” y Zola calificó como un manierismo alejado de la vida. El término eclecticismo fue tomando una connotación cada vez más negativa, como sinónimo de falta de personalidad. Sin embargo, la arquitectura del siglo xix estuvo marcada por una tendencia eclética consciente.

En el siglo xx el concepto de eclecticismo fue perdiendo algo de esta carga peyorativa que lo acompañó desde su introducción. El término está siendo utilizado para señalar fases sincréticas de la historia del arte, en las que está involucrado todo el proceso de creación artística y no solamente elementos iconográficos o técnicos aislados. Desde mediados del siglo xx, ha habido signos de un punto de vista más balanceado sobre el eclecticismo, ya que se reconoce que los procedimientos ecléticos pueden desempeñar un



JOSÉ DE RIBERA. *San Jerónimo penitente*, 1648 Cat. 67



papel válido en la actividad creativa.<sup>16</sup> Esta digresión —que cumple con el requisito de: “para no ser viciosa debe ser motivada”— se justifica frente al uso que se ha hecho del concepto en la historiografía del tema.

#### *Cientes, patronos y mecenas*

Otro eslabón en la formación de la tradición local lo constituyen los clientes —que no mecenas, y es fundamental hacer hincapié en la diferencia—, una sociedad civil y religiosa tan conservadora como ortodoxa, quienes ayudaban a mantener ciertos rasgos que dieron continuidad al proceso de producción de imágenes. Aunque tampoco puede pensarse a la Iglesia como una clientela monolítica, con un gusto artístico homogéneo, ya que la sensibilidad y la proyección artística de algunas órdenes religiosas, así como sus afanes propagandísticos o la actitud de la jerarquía diocesana, influyeron de manera fundamental en el tipo de obra que se produjo.<sup>17</sup>

Sin embargo, estas características no eran exclusivas de la clientela novohispana. El mercado peninsular tenía un comportamiento parecido, especialmente en los temas religiosos, donde se mostraba poco abierto a aceptar las novedades. Según Jusepe Martínez,

Muchos de los que le pedían cuadros [a Orfelín] le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, [para] que las metiera en obra conforme se las pedían. Pasando por esta ciudad [Zaragoza], un grande pintor amigo suyo [Borgianni] y conocido en Italia, le fue a ver; enseñóle nuestro pintor los cuadros mejores que tenía hechos por las iglesias y preguntándole qué le parecía, respondió se maravillaba mucho siguiese aquella manera que veía presente, y no siguiese la que había visto en su casa; a lo cual dijo: “Señor, en esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos donde se puede hacer mejor lo que uno quiere, que lo habéis visto en mi casa; lo más es para monjas y frailes, y para oratorios de personas devotas que los quieren así.” A esto respondió nuestro italiano [...]: “Señor mío, yo me paso a Madrid, y si esto pasa allá como aquí, me pienso volver a Italia.”<sup>18</sup>

Fue una actitud tan común que en 1675 el cabildo de Puebla le dio a Echave Rioja las estampas de Rubens para que las plasmara en la sacristía y, diez años más tarde, el cabildo catedral de México le entregó a Villalpando una estampa para uno de los muros de la sacristía. De todos modos, éste es un tema difícil, sobre el que hay mucho trabajo por delante. Aun las instituciones más compactas, como la Iglesia, mantienen actitudes de individuos que, como tales, escapan al control de la corporación.

La falta de continuidad de arzobispos y virreyes y la continuidad en cambio de corporaciones como los cabildos civiles y eclesiásticos, podrán ayudar a definir con mayores elementos el comportamiento de la clientela novohispana.

#### *El ambiente artístico novohispano*

Un punto nodal de mi argumentación es el de la sensibilidad de la tradición local, determinada por la inexistencia en México de un repertorio artístico importante que incentivara la imaginación y la creatividad de los pintores. Desde el siglo xvi llegaron a la Nueva España pintores europeos para trabajar en distintos lugares del virreinato, algunos de ellos inaccesibles para los de la ciudad de México. Basten los ejemplos de Francisco de Morales, Nicolás Tejeda de Guzmán, Simón Pereyng (llegó en 1566) y Andrés de Concha (1568), quienes trabajaron en zonas lejanas de Puebla, Oaxaca o Michoacán.<sup>19</sup>

El repertorio disponible en iglesias y conventos de la ciudad de México, debido a la actividad de los pintores indígenas, a la importación de algunas obras europeas y al trabajo de algunos pintores “periféricos” con su característica “fe en la fórmula”, iba a generar un cambio fundamental para el establecimiento de una identidad local.

A pesar de las sucesivas recomendaciones virreinales —en 1552 el virrey Luis de Velasco ordenó que para pintar imágenes los indios fueran examinados<sup>20</sup>— y eclesiásticas —como en el Primer Concilio Mexicano de 1555<sup>21</sup>—, la actividad indígena en la pintura siguió siendo importante tanto en el siglo xvi como en el siguiente.<sup>22</sup> Es evidente que este interés por la “decencia” de las imágenes desde fechas muy tempranas corresponde a la tradición española de la reforma católica vigente desde épocas de Carlos V. Pero, además, muestra un elemento con el que va a confluír la herencia hispano-flamenca con toques italianizantes: una mano de obra indígena que fue fundamental en la forma de visualizar lo religioso en el siglo xvi.

Por otra parte, lo que llegaba de Europa era muy variado. En 1530 los dominicos trajeron algunos retablos de gran tamaño que trasladaron en ocho caballos desde Veracruz hasta México, cargados además con ornamentos. En 1586 se enviaron tres cajones llenos de “cosas de devoción”, en especial pinturas de diversos temas. En 1590 se registra un envío muy interesante por estar formado por miles de “estampas e historias de santos pintadas y en blanco”, que procedían de Venecia, Roma, Francia y Flandes, junto con algunos lienzos de las mismas procedencias, calificados de ordinarios, muy ordinarios, de mano común, y excepcionalmente, finos.<sup>23</sup> Entre obras de innegable importancia, como las tablas de Martín de Vos, venía mucha pintura menor producida en talleres de Flandes y Sevilla, pintura de la que están llenos los museos provinciales europeos. Esto indica con claridad que el fenómeno de la fijación de motivos y la reiteración de los mismos constituye una característica de las identidades artísticas periféricas. De manera que buscar fuentes comunes y mutuas influencias ayuda en parte a entender el complejo proceso de formación y transmisión de una *tradición local*.

Las páginas que siguen son parte del esfuerzo por tratar de definir los elementos formativos de esa tradición.

## 2. LA PINTURA EN LA PENÍNSULA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Es difícil evitar la tentación, al tratar un tema de pintura novohispana, de hacer una referencia breve, como en este caso, a la especial influencia de la escuela sevillana, especialmente si se considera que adopté la perspectiva de centro-periferia para caracterizar estas relaciones —aunque debo aclarar que también haré referencia a Castilla y a Valencia como centros de producción plástica que generaron líneas que se entrecruzaron con la tradición sevillana y novohispana.

Desde los inicios del siglo xvi aparecen en la pintura sevillana nuevos conceptos pictóricos impulsados por ideas procedentes de Italia y Flandes que penetraron en la ciudad por medio de la actividad comercial del puerto del Guadalquivir. Esta intensa y fecunda renovación artística fue propiciada por el desarrollo económico de Sevilla, debido a su vez a los contactos mercantiles con América y el resto de Europa. Atraídos por la posibilidad de lograr buenos y bien remunerados contratos, a la ciudad llegaron muchos artistas que fundieron sus tendencias artísticas de origen con la tradición de la escuela local, creando una peculiar corriente creativa.<sup>24</sup> Este fenómeno es similar al que se producirá rápidamente en América: el lenguaje plástico que llegó con el bagaje cultural europeo generó una nueva tradición a partir del repertorio ultramarino. El manierismo hispano-flamenco con toques italianizantes que se había desarrollado en Sevilla, sacó credencial en México como estilo fundador de la nueva escuela.<sup>25</sup>





MARTÍN DE VOS, atribuido. *La anunciación*. Cat. 79

Como ciudad puente entre Europa y América, Sevilla fue lugar de tránsito de múltiples mercancías, entre las cuales hay que considerar a las artísticas, pues así las llamaban cuando se hacían los embarques para las Indias. Muchas de estas mercancías se quedaban en la ciudad y otras se reembarcaban hacia el mercado americano.<sup>26</sup> Entre estos productos llegaron a Sevilla gran cantidad de pinturas flamencas adquiridas o donadas para mansiones particulares, así como para iglesias y conventos. La causa de la llegada de estas pinturas radica en la presencia en los Países Bajos de sevillanos vinculados a la tarea de gobierno, quienes adquirieron allí obras de calidad para traerlas a sus residencias o para donarlas a edificios religiosos. Esto explica la presencia de este tipo de obras en la ciudad, que dan testimonio de las escuelas de Brujas, Amberes y Bruselas.<sup>27</sup> Por otra parte, desde esta época ya se perfila una característica de la clientela española: su desinterés por la producción local y la falta de aprecio por sus pintores. Este rasgo —promovido por cierto desde la monarquía, pues tanto Carlos V como Felipe II buscaron a sus pintores fuera de España— motivó, por ejemplo, que José de Ribera no quisiera volver nunca a su tierra natal.

Es interesante observar cómo, al hacer referencia a muchos de los que llaman “maestros menores” de la pintura flamenca, se insiste en el conocimiento que tenían de Italia y del arte italiano. No puedo menos que reflexionar respecto a este ambiente de Sevilla, con abundancia de pintura flamenca, de grabados de diversas procedencias, de pintores que conocían la pintura italiana y lo que significaría para cualquier pintor el paso por la Meca sevillana. Estas observaciones son particularmente importantes para dos pintores como Francisco Pacheco y Alonso Vázquez, especialmente para éste último, por su particular manera de plegar los paños angulosamente, iluminando las telas con líneas que no llegan a ser zigzagueantes pero que llevan la intención de lograr texturas sedosas.

En cuanto a las iconografías, es importante señalar el sentido de apacible intimismo doméstico de muchas de las pinturas religiosas de origen flamenco, que en México nunca se logró. En los modelos iconográficos novohispanos no abundan las expresiones amorosas o cotidianas, las relaciones tienden a ser hieráticas y aunque en muchos casos hay una extrema cercanía corporal, es decir, se llega a un mínimo espacio vital, cada personaje está dentro de sí mismo y hay pocos casos de auténtica y humana comunicación. Esta cercanía y ternura, en cambio, parece bastante frecuente en el caso de la pintura flamenca. Creo que la explicación podría encontrarse en que el desarrollo de la imagen de devoción y el impulso de la piedad de la *devotio moderna* tuvo más tiempo para “hacer tradición” en el norte de Europa.

Martín de Vos (Amberes, 1532-1604), después de pasar por el taller de Frans Floris (1516-1570), viajó a Italia en 1551, donde permaneció seis años, la mayor parte de ellos en Venecia. Para los artistas flamencos el viaje a Italia era de primera necesidad, pues allí veían, dibujaban, conocían y trabajaban con los artistas italianos y, en muchos casos, recibían un toque italianizante en su concepción plástica. A partir de 1558, De Vos estuvo trabajando en Amberes, donde pintó con características italianizantes, fundiendo las influencias venecianas y romanas con su propia tradición flamenca (cat. 79).

Como en una gran Babel, en esos agitados años confluían en Sevilla los pintores locales con los flamencos con influencia italianizante, más una gran cantidad de pinturas, grabados y objetos de diversas procedencias. Este fenómeno generó una serie de cambios importantes en la *tradición de pintura* en las distintas escuelas regionales. Pues así como es un error hablar de España en esta época, también lo es pensar en pintura española y no considerar a las escuelas regionales con sus diversas influencias.



Me pregunto: ¿cuál es la diferencia con el estado que guardaba la producción en la Nueva España? Hasta fines del siglo xvi no hay mucha diferencia en este sentido entre Madrid, Sevilla y México.

La diferencia se estableció en la metrópoli a partir de la actividad como coleccionista y extraordinario mecenas de Felipe II, quien logró llevar a la corte a artistas y obras de Flandes y de Italia, lo cual generó un ambiente de creación que explica la forja de la edad de oro de la pintura en España: el siglo xvii —aunque sería ingrato dejar de mencionar que fue Carlos V quien, después de conocer a Tiziano, comenzó con él una relación artística que resultó de gran trascendencia para el arte español y por supuesto para la Nueva España, donde sus obras grabadas seguramente fueron bien conocidas.

Las habitaciones de Carlos V en Yuste estaban revestidas con obras de Tiziano y una biblioteca poblada de libros erasmistas, pues su confesor fue el viejo erasmista Bartolomé de Carranza, arzobispo de Toledo y primado de toda España (quien tiempo después iba a desaparecer durante 17 años en las cárceles de la Inquisición).<sup>28</sup>

Durante un tiempo estuve convencida de que la transmisión de la influencia de Tiziano a la Nueva España fue por medio de Martín de Vos,<sup>29</sup> idea que no he desechado totalmente, pero que se complementa con la enorme difusión que tuvo su obra por medio de los grabados que hicieron tanto su principal grabador Cornelis Cort, como Bertelli. Además, claro está, del conocimiento directo de su obra de caballete conservada en la colección real, que algunos artistas tuvieron la posibilidad de frecuentar.

Estos cambios generados a partir del coleccionismo y el mecenazgo —del rey y de la aristocracia— van a producir el modelo de crecimiento arrítmico del que habla Jonathan Brown. Agregaría además algo que Brown deja pasar: el fenómeno de la circulación de los objetos artísticos y el coleccionismo menor. Este mismo autor reseña minuciosamente la manera en que algunas obras de gran importancia —un buen ejemplo sería *La Perla* de Rafael— viajaron por diversas partes de Europa, permaneciendo en distintas colecciones en diferentes países y momentos. ¿Qué repercusión pudo haber tenido cada una en el medio de los pintores? ¿Quién la vio? ¿Quién la dibujó? Por otra parte, existía una burocracia menor establecida en los Países Bajos y en los virreinos italianos que iba y volvía con sus pequeñas cortes y sus ajuares, de los cuales formaban parte los objetos artísticos. Agregaría, pues, a esa arritmia marcada por el mecenazgo y el coleccionismo reales, estas inquietantes preguntas que evidentemente son muy difíciles de resolver por el momento.

La circulación de objetos artísticos relevantes y de pintores importantes marca también una diferencia entre el centro y la periferia: entre Madrid y Sevilla y entre Sevilla y México. Después de instalada la corte definitivamente en Madrid en 1561 y el inicio de la construcción de El Escorial en 1563, la distancia entre Sevilla y Madrid comenzó a hacerse mayor. En Sevilla se consolidó el estilo hispano-flamenco, con la presencia de algunos pintores de formación nórdica, es decir, un medio arcaizante apegado al mundo formal de las estampas de origen italiano.<sup>30</sup> En Madrid, la llegada del grupo de pintores italianos dedicados a la decoración de El Escorial, modificaría el panorama plástico con la introducción de un estilo seco y claramente didáctico: el manierismo reformado.

A México llegaron algunos pintores en los cortejos de virreyes, arzobispos y obispos; o alguna vez alguien que, solo, decide desplazarse fuera de la manada (como lo hiciera Baltasar de Echave Orio e intentó hacerlo Murillo). Pero aunque la repercusión en la tradición local parece haber sido fuerte, la falta de obras, en algunos casos (los incendios del palacio acabaron con algunas

piezas ilustres que podrían haber servido de modelo e inspiración a los pintores locales), y lo corto de su presencia en este medio, en otros (Alonso Vázquez sólo vivió cinco años en México y Arteaga doce), impiden medir el alcance que tuvo.

En la segunda mitad del siglo xvi destacaron en Sevilla algunos pintores locales formados en Italia, como Luis de Vargas (*ca.* 1505-1568). Me interesa especialmente insistir en este aspecto, pues es la variante regional de un manierismo suavizado<sup>31</sup> que, en términos generales, tuvo esa característica, posiblemente porque la acción de la Iglesia en España estuvo controlando los excesos en la expresión artística desde principios del siglo xvi y porque la espiritualidad española, imbuida de erasmismo primero y de misticismo después, necesitaba encontrar otras vías de expresión.

El espíritu de aventura que rondaba en Sevilla, como puerta de entrada a las Indias, tocó también a los pintores, a quienes alentaba a emprender el viaje al Nuevo Mundo, como criados en los séquitos de algún virrey o arzobispo. Parece necesario repetir la conocida cita según la cual ser sirviente de un virrey en América era como ser noble en el reino. Baste mencionar que en 1566 el virrey Gastón de Peralta, marqués de Falces, trajo consigo al flamenco Simón Pereyus; en 1603 el marqués de Montesclaros haría lo propio con Alonso Vázquez; el obispo Palafox otro tanto en 1640 con Pedro García Ferrer y Diego de Borgraf, y, el mismo año, el marqués de Villena con Sebastián López de Arteaga.<sup>32</sup>

Se hace más que evidente que resulta imposible hablar de los Juárez —pues estoy aceptando cierta influencia de Alonso Vázquez sobre Luis Juárez y, a la vez, la formación de José Juárez con su padre— sin hacer referencia a Alonso Vázquez, quien forma parte de la última generación de pintores sevillanos del siglo xvi.

#### *Alonso Vázquez*

Especialistas en la pintura sevillana de esta época suponen que Alonso Vázquez nació alrededor de 1540 y no se sabe aún con quién realizó su formación, aunque posiblemente su maestro haya sido Antonio de Arfán. Según Juan Miguel Serrera, en 1582 ya hay evidencias de la presencia del pintor en Sevilla.<sup>33</sup> Desde ese año hasta 1603, en que termina su etapa sevillana, Vázquez desarrolló una intensa actividad, pintando al servicio de la mayoría de las órdenes religiosas y de los hospitales del arzobispado sevillano y de gran número de mercaderes y nobles de la ciudad. En 1603 viajó a México en el séquito del marqués de Montesclaros y allí comenzó su etapa novohispana, que concluyó con su muerte en 1607. Su presencia en la Nueva España —a pesar de los escasos cinco años de trabajo— se ha visto como definitiva y algunas de las características plásticas de Luis Juárez se consideraron aprendidas de Vázquez. A este pintor, de quien no se conserva en México ninguna obra debidamente identificada, se le tiene también como responsable de ciertos elementos venecianos presentes en la pintura novohispana de comienzos del siglo xvii. En el estudio que le dedicara al pintor Luis Juárez, Rogelio Ruiz Gomar apuntó

una sugerente observación hecha por el profesor Jorge Alberto Manrique, en torno a la fuerte presencia de la pintura veneciana en la producción pictórica de la Nueva España de principios del siglo xvii. Presencia que se deja ver, entre otras cosas, en la tipología —especialmente de la Virgen—, en el manejo de la luz, en el rico colorido y el uso de brillos zigzagueantes en los paños, y en el tratamiento del paisaje. [Según Manrique] ese venecianismo proviene en buena parte precisamente de Alonso Vázquez, artista que tuvo oportunidad de admirar obras de Tiziano, y cuya producción en ocasiones tiene nexos con la de Tintoretto, y aún con la de





ANÓNIMO NOVOHISPANO. *Inmaculada Concepción*, siglo xvii. Cat. 3



los Bassano. No obstante [continúa atinadamente Ruiz Gomar], sigo viendo cierta sequedad en su dibujo que no está en conformidad con lo aquí expuesto.<sup>34</sup>

Es difícil sintetizar algunas observaciones sobre el tema, pero intentaré hacerlo. Por una parte, dije que en México no se conserva ninguna obra identificada de Alonso Vázquez. Y eso es parcialmente cierto, porque hay una obra debidamente identificada en una colección particular (cat. 76) y una atribución que todavía merece ser discutida (cat. 77). En cuanto a la *Inmaculada* del Hospital de Jesús (cat. 3), a la que Juan Miguel Serrera le dedicó un libro en 1991,<sup>35</sup> es una atribución que no comparto. Pretendo demostrar que esta obra es posterior a la década de 1640 y que está más cercana a mediados del siglo xvii y por lo tanto a Arteaga y a José Juárez.

Juan Miguel Serrera fue un estudioso de la pintura sevillana y gran conocedor de la obra de Vázquez en España. Dicha publicación tuvo la finalidad de atribuir a Vázquez la *Inmaculada* que se encuentra en el Hospital de Jesús de la ciudad de México, que según el autor es la primera obra documentada que se ha localizado. La documentación de la que habla Serrera ya había sido dada a conocer por Eduardo Báez en el estudio que dedicara al Hospital de Jesús.<sup>36</sup>

La primera obra de la que se hizo cargo Alonso Vázquez en México fue el retablo de Huichapan, obra que había sido encomendada al pintor colimense Juan de Arrúe (1565-1637) pero que el sevillano tomó a su cargo en 1604. No va a ser la única vez que se produzca un encuentro semejante. En 1605 Vázquez recibió mil pesos para comenzar el retablo mayor de la capilla del Hospital de Jesús. En febrero de 1607 pidió mil pesos más para pagar a los oficiales que estaban terminando de hacer dicho retablo. Como la capilla no fue concluida, parte del retablo se colocó en la capilla de la enfermería y el Hospital empeñó tres de las pinturas: *Nuestra Señora de la Limpia Concepción*, *San Juan Bautista* y el *Martirio de san Hipólito*, que fueron desempeñadas en 1615. Hasta aquí la documentación que presenta Báez y que sigue Serrera en su estudio.<sup>37</sup> Sin embargo, como la capilla no fue cerrada en forma definitiva sino hasta 1684, no se puede saber si las pinturas de Vázquez se conservaron hasta entonces, aunque se mencionen en el inventario de 1657. Mientras tanto, en 1623, se produjo un interesante contrato entre Juan de Arrúe y el Hospital de Jesús. La importancia del documento me obliga a transcribirlo.

Digo Juan de Arrúe, pintor y vecino de esta ciudad, que recibí del señor capitán Francisco Álvarez de Ocampo veinte y un pesos que me dio en reales para en cuenta y parte de pago de un lienzo de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, que ha de ser para el altar en que se dice la misa arriba en la enfermería, que ha de coger todo el altar de ancho y el alto ha de tapar a las vigas, y el dicho lienzo ha de ser pintado al óleo y ha de ser a tasación y pagado por lo que se tasare que valiere y se ha de poner en el altar para el día de la Candelaria que a dos de febrero del año que viene de seiscientos y veinte y cuatro y por verdad lo firmo de mi nombre. Testigos, Jerónimo de Ollua [¿?] y Pedro de Aranguren. Jhoan de Arue [rúbrica].<sup>38</sup>

¿Terminó Arrúe el encargo? ¿Fue puesto en la capilla de la enfermería? ¿Pudo el mayordomo de obras del Hospital, Francisco Álvarez de Ocampo, terminar el contrato que comprometía a Juan de Arrúe? Si insisto en esto es porque en realidad no se puede saber exactamente a qué obra se refieren cuando hablan de la pintura de la Limpia Concepción y en definitiva tampoco se puede saber, mediante documentos, si ésta es efectivamente obra de Alonso Vázquez.

Serrera intentó dar un paso más adelante, obteniendo lo que considero un resultado inusitado para alguien que conocía tan bien la obra de Vázquez en Sevilla. Creo que el nudo del problema



radica en que la pintura sobre la que basa gran parte de su atribución, es una *Inmaculada* que está en Sevilla y que no es de la autoría de Vázquez.<sup>39</sup>

Quizá exista una cierta ligereza en la atribución, especialmente si se compara con la obra que había hecho Vázquez en Sevilla, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del cuerpo y de la imagen femenina, al dibujo, al movimiento zigzagueante de los paños de raigambre flamenca con color e iluminación veneciana, a la imposta de la figura y a las relaciones de los personajes entre sí y en el espacio. Tampoco creo que el grabado que sirvió como fuente sea el de Wierix que localizó Serrera, sino otro, cercano a Cort por el tipo de ángeles que dependen de Durero. Además, la interpretación que se hizo del grabado es de un autor distinto a Vázquez y de una fecha más cercana a 1640. Ahí es donde el tema de la tradición artística local se pone interesante, pues hay de por medio un grabado utilizado con 30 años de diferencia. Si bien la forma de concebir el rostro de la Virgen María —ovalado, bien delineado y con los rasgos muy marcados— se instala en la tradición hispano-flamenca sevillana del siglo xvi, el tratamiento de las telas, más dinámico, y la intensidad de luces y sombras muestran una clara diferencia con la época de trabajo de Alonso Vázquez.

En cuanto a la inscripción que aparece en el borde inferior de la tela: “A devoción del B. Alonso / Carvajal capellan de este Hosptl.”, debo decir que Serrera casi la ignoró y resolvió el problema de las fechas —insostenibles porque Carvajal fue capellán hacia 1654— arguyendo que la inscripción está sobrepuesta, pero sin aclarar a qué clase de exámenes fue sometida la pintura, y, recurriendo al expediente de la *autoritas*, nos deja mudos citando a Sigüenza y Góngora, pero como no queda claro a qué se refiere, hace aparecer a Sigüenza fechando el marco a mediados del siglo xvii.

¿Por qué tanto revuelo con esta obra? Porque creo que es una atribución errónea que puede producir muchas equivocaciones posteriores. Porque no resuelve el problema fundamental, que es la introducción de algunos elementos venecianos en la pintura del primer tercio del siglo xvii. Porque en una pintura que publicara Guillermo Tovar de Teresa —*El entierro de Cristo*, fechada en 1602, firmada por Pedro Báez Cabral (discípulo de Juan de Arrúe)



ALONSO VÁZQUEZ, atribuido. *Virgen de las Uvas*. Cat. 77



y localizada en la sacristía de Meztlán (cat. 9)— se ve con gran claridad la utilización del recurso de la iluminación zigzagueante que luego caracterizara a Luis Juárez. Si no se conserva obra de Arrúe, ¿cómo afirmar que Juárez fue discípulo del sevillano Vázquez, cuyas obras en México aún están en proceso de discusión? Si Arrúe nació en Colima hijo de un artesano de la catedral de Sevilla, ¿por qué no se puede pensar que se fue a Sevilla a formarse y que por eso no hay registros documentales de él hasta los 22 años, cuando se avecinda en la ciudad de México? Nada de esto puede probarse todavía, pero tampoco se puede afirmar que la *Inmaculada Concepción* del Hospital de Jesús sea una obra de Alonso Vázquez.

En cambio, en la catedral de México se conserva una tabla, la *Virgen de las Uvas* (cat. 77), que tiene todo el tipo de las Vírgenes de Vázquez, atribución que sostengo desde hace años, pero que pongo por escrito por primera vez, después de haber revisado con cuidado la *Virgen del Valle o del Pozo Santo* de la catedral de Sevilla atribuida a Alonso Vázquez.<sup>40</sup> La tradición del óvalo de la cara, así como el dibujo de los rasgos y especialmente el tipo físico del Niño, coinciden con la obra del sevillano. Además, en la pintura de la catedral de México —algo inusitado en la pintura novohispana— el pecho de María se marca con claridad bajo la ropa, acentuando su maternidad, de la misma manera que se expone la genitalidad de los angelitos.

Juan Miguel Serrera fue un gran conocedor de la obra de Vázquez en Sevilla. Es más, como dice Ruiz Gomar, fue *el descubridor* de Alonso Vázquez. Por otra parte, sus atribuciones fueron compartidas por otro gran conocedor de la pintura española, y particularmente de la sevillana, de ese periodo, Enrique Valdivieso. Asumo el riesgo y no oculto que Ruiz Gomar me comunicó verbalmente que Serrera vio la obra de la catedral de México y desechó una posible atribución a Alonso Vázquez.

Lo que parece más claro —y en esto insisto— es que las influencias venecianas que se perciben en la pintura novohispana pueden también haber llegado vía Martín de Vos, como señalara De la Maza y con lo que también concuerda el mismo Serrera. Posteriormente Tiziano volverá a través de Rubens, quien también realizó muchas copias del pintor veneciano en uno de sus viajes a Madrid (1628-1629).

En muchas otras cosas hay un gran acuerdo con Serrera, como cuando dice que no hay mucha diferencia entre la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo xvi y lo que se hacía en la Nueva España. La actitud que Baltasar de Echave Orio tenía hacia la cultura, por ejemplo, lo hace comparable a Vasco de Pereira, totalmente incorporado a la escuela sevillana desde 1561 hasta su muerte en 1609. Pereira tuvo una gran biblioteca así como una gran colección de grabados (en su testamento se mencionan 2 045),<sup>41</sup> lo que no podemos decir de Echave porque lamentablemente hasta el momento, a diferencia de España, no ha sido localizado un testamento de ningún pintor en el que se registrara el legado de sus grabados. Éstos estaban incorporados al taller como parte de su infraestructura y posiblemente las carpetas de dibujos y grabados pasaban a los oficiales o a quienes heredaran el taller. Por lo menos ése era el procedimiento habitual en el ámbito de la pintura flamenca de los siglos xv y xvi. “Los modelos eran transmitidos por el padre a los hijos o por un maestro sin hijos a un discípulo”, lo que aseguraba la continuidad de las formas.<sup>42</sup>

De cualquier modo, creo que en el museo sevillano hay un conjunto de obras consideradas anónimas que —junto con la *Inmaculada* que pudiera ser de Luis Juárez— son piezas importantes en la construcción de la historia de la pintura novohispana y su relación con la sevillana.<sup>43</sup>

Jonathan Brown hace una interesante observación en su trabajo sobre el Siglo de Oro:



Así, en un momento determinado, y como consecuencia de un ritmo desigual en la difusión y absorción de fuerzas artísticas externas, era posible encontrar una variedad sorprendente de formas estilísticas en diversos centros de la Península. Esto fue cierto sobre todo durante el siglo xvi, para el que tiene más sentido hablar de una pintura andaluza, valenciana, castellana o catalana que de una pintura española. Incluso dentro de una única región, el *eclecticismo* prevaleció sobre la uniformidad hasta alrededor de 1600.<sup>44</sup>

Luz roja. El vituperado eclecticismo, que fue una lápida que la historiografía arrojó sobre la pintura novohispana, es una característica de la producción plástica de las escuelas regionales españolas del siglo xvi. Va a resultar que el eclecticismo también fue una conducta heredada. ¿Y por qué no? ¿Por qué, según Brown, esta situación se modifica alrededor de 1600? ¿Qué pasa en España que genera este cambio? ¿Se puede ver también un cambio que signifique una cierta consolidación de una escuela regional en la Nueva España? ¿Varió la relación centro-periferia? ¿Cambió la intensidad del impacto de las novedades que llegaban de la península?

Es evidente que Brown atiende el estudio del mecenazgo y, por lo tanto, de los factores externos que modifican, fomentan o conducen la producción artística. Esto es más que obvio cuando organiza las tres grandes fases estilísticas de la pintura española desde 1474 hasta 1700 a partir del advenimiento al trono de los distintos monarcas de la dinastía de los Habsburgo hasta su



PEDRO BÁEZ CABRAL. *El entierro de Cristo*, 1602. Cat. 9





FRANCISCO PACHECO. *Desposorios místicos de santa Inés*, 1628. Cat. 65



reemplazo por los Borbones. Los cambios artísticos se deben al mayor énfasis de parte de estos mecenas y coleccionistas reales por impulsar el conocimiento de otras formas de arte y también a un proceso de centralización y control.

Otros autores, como Enrique Valdivieso, ven en la intensificación de la actividad religiosa del siglo xvii la causa de una mayor demanda artística a los pintores, quienes, según su calidad y jerarquía, satisficieron las peticiones de obras religiosas efectuadas en esta época por parte del estamento clerical directamente o por parte de la nobleza, que pagaba las obras de arte para luego donarlas a iglesias y conventos.<sup>45</sup>

Y aquí volvemos a algunos aspectos apuntados en el capítulo anterior: el siglo xvi conoció a una España abierta, que recibía múltiples influencias, renovaba su clero y fortalecía sus posiciones, sus pintores viajaban y los estudiantes iban a otras universidades. Durante el primer tercio de ese siglo, España comienza a encerrarse y, al parecer, volcarse sobre sí misma le dio la posibilidad de advertir sus recursos, procesarlos y comenzar así a generar cambios. Para ser coherente con los conceptos que estoy utilizando, diría que es el momento de consolidación de la tradición, cuando se fija y entra en una fase de posesión estable y comienza nuevamente la transmisión y se generan nuevos cambios sobre ese patrimonio original.

En el terreno de las ideas, en el siglo xvii hay un discurso contrarreformista que va a reemplazar al reformismo católico del siglo xvi: una de las líneas de ese discurso reclamaba un mayor naturalismo. Es el momento de triunfo de artistas como Juan de Roelas, quienes tuvieron la preferencia de una clientela que rechazó el hasta entonces dominio del manierismo hispano-flamenco, para patrocinar un arte renovador, directo y narrativo que eludía el rigor expresivo y el marcado convencionalismo que la generación anterior, encabezada por Francisco Pacheco, venía manteniendo. Éste es el impulso moderno, que combate en cierta desigualdad de condiciones con el gusto local, que continuaba la inercia del siglo anterior. Este gusto estaba conformado particularmente por una clientela eclesiástica perfilada por un clero provincial que, como observó Brown, resultaba conservadora e imitativa en gustos artísticos, además de ser “fieles guardianes del dogma”, más preocupados por el contenido que por la forma.

Me estoy extendiendo un poco en esto porque la Iglesia, si bien tuvo que realizar adaptaciones regionales, como transnacional de la fe tuvo problemas similares, especialmente en el mundo hispánico, y por lo tanto considero que el panorama que describo funciona tanto para Sevilla como para la Nueva España. Repito para reafirmar y para convencer: hay una parte del clero que impulsa un discurso plástico moderno, pero hay otra parte que se aferra a la tradición plástica conocida no porque le guste más, sino porque tiene “fe en la fórmula”. Si ya hay una serie de fórmulas icónico-teológicas cuya ortodoxia está probada y vigente, ¿por qué reemplazarlas?

Esta tradición plástica se expresa en ese manierismo suavizado por la reforma católica al que me he referido, estilo que Alfonso Pérez Sánchez llama *reformado*;<sup>46</sup> Jonathan Brown, *estilo reformista llano*,<sup>47</sup> y Marcus Burke, de la *reforma prosaica*<sup>48</sup> —aunque creo que por una mala traducción, pues por llano se puede entender simple, natural, informal, sin ceremonia, y en cambio, prosaico se asimila con vulgar, con algo que carece de nobleza o elevación.

Visto desde esta perspectiva, qué fácil parece el eclecticismo de José Juárez. Para complicarlo un poco hay que agregarle un ingrediente: el “zurbaranismo”. Espero que esto no parezca una mala comida, en la que uno ansía llegar al postre, para ver si mejora o para que ya termine la agonía. Pero necesito escribir unas líneas sobre esta generación sevillana —que se debate entre *la tradición* (el contramanierismo o reformismo llano) y *la modernidad* (el barroco de la Contrarreforma)— anterior a Zurbarán, que me ayudarán a explicarlo y a entender su relación con José Juárez.

### *Zurbarán*

Necesariamente tengo que comenzar por Francisco Pacheco, más famoso por haber sido maestro de maestros, suegro de Velázquez y autor de un importante tratado. Pacheco fue formado en esa tradición manierista imperante en Sevilla en la segunda mitad del siglo xvi, comenzó su actividad como pintor en 1585 y alcanzó con rapidez un gran prestigio. En 1611 realizó un viaje a Madrid, conoció a otros artistas, estudió colecciones de pinturas (cat. 65) y se sabe que estuvo en El Escorial y en Toledo. En este momento en la corte de Felipe III en Madrid ya había triunfado el estilo reformista llano, cuya característica fundamental parece ser, en términos formales, una concepción escultórica de la figura humana, expresada por medio de un realismo suavizado por el decoro, con una exposición narrativa más normativa y clara.<sup>49</sup>



VICENTE CARDUCHO. *San Juan de Mata renuncia al doctorado y lo acepta luego por inspiración divina*. Cat. 11





JUAN DE ROELAS. *Martirio de san Andrés*, ca. 1610. Il. 4

Aunque nunca alcanzó los vuelos de un Bartolomé Carducho, a partir de 1615 llegó a su plenitud creativa, siendo durante años el pintor más famoso de Sevilla. En 1624 viajó de nuevo a Madrid en busca del título de pintor del rey, que pensaba obtener con la ayuda de su yerno, Velázquez, quien radicaba en esa ciudad desde 1623, pero tuvo que volver sin ver cumplidos sus deseos. Cuando murió, su arte había sido totalmente superado por el de artistas como Zurbarán y Herrera el Viejo, quienes practicaron una pintura lejana al arte frío y poco imaginativo de Pacheco, de dibujo seco y rígido. Un buen ejemplo de cómo era vista la pintura de Pacheco son las coplas que un ingenioso anónimo puso a los pies de un Cristo, coplas que cita Palomino:

¿Quién os puso así, Señor,  
Tan desabrido y tan seco?  
Vos me diréis que el amor,  
Más yo digo que Pacheco.<sup>50</sup>

La figura de Pacheco como defensor de fórmulas convencionales cobra sentido en la comparación con Juan de Roelas, quien introdujo en la pintura la observación de la naturaleza y el sentimiento emotivo. Este artista desempeñó un papel fundamental en la pintura sevillana y española del primer cuarto del siglo xvii. Roelas (Sevilla, ca. 1558-1625) tuvo el título de licenciado y fue sacerdote, condiciones ambas que le permitieron forjarse una sólida formación humanística. Desde 1604 ocupó el cargo de capellán del Salvador en Sevilla y realizó a partir de entonces una copiosa producción pictórica. En 1616 fue a Madrid a tratar de conseguir el cargo de pintor del rey, pero tampoco lo obtuvo y volvió a Sevilla en 1621, donde murió.

La obra de Roelas es innovadora en el panorama de la pintura sevillana. La diferencia tiene una justificación: antes de llegar a Sevilla, Roelas perteneció al clero de Valladolid en momentos en que la corte se trasladó a esta ciudad por unos años. Allí se dio su contacto con los hermanos Bartolomé y Vicente Carducho y su acercamiento a lo que se conoce como el naturalismo español. En *El martirio de san Andrés* (il. 4), Roelas acusa la influencia de los pintores reformados de la Toscana, conocidos también como contramanieristas, responsables de la ola de naturalismo que llegó desde la Italia central de la mano de los pintores contratados para trabajar en la corte de Felipe II. Estos pintores italianos habían incorporado a su manera monumental —característica de la plástica de la época en el centro de Italia— el manejo de luz y color que aprendieron en los talleres venecianos, círculo que incluía a los Carducho. La característica fundamental de este estilo fue suavizar el manierismo, promoviendo una devoción íntima que se apoyaba en la estricta ortodoxia, daba ejemplos de piedad por medio de una narración clara y procuraba una intensa relación emocional entre el tema y el espectador de la obra.<sup>51</sup> Después de todo, ésa era la filosofía de Felipe II: “*Stare super antiquas vias*, mantenerse firmes en la defensa de los valores antiguos, la antigua austeridad, la simplicidad romana”;<sup>52</sup> motivo por el que Navarrete el Mudo se convirtió en su artista preferido hasta la llegada de la segunda oleada de italianos. Según el cronista Sigüenza, Felipe II vio en Navarrete el Mudo, “una peculiar gracia en la preservación de la gravedad y el decoro”. Las leyes de la razón y de la naturaleza debían regir al verdadero arte, que además debía estimular la oración —características ausentes en la obra de El Greco, que provocó el rechazo real.<sup>53</sup>

España, la nación más poderosa y entusiasta de la ortodoxia católica —la patria de contrarreformistas como Ignacio de Loyola— inmediatamente acogió el nuevo estilo prosaico. La



imagería tridentina y la reforma prosaica dominaron a la producción artística, primero en El Escorial bajo el mando de Felipe II en 1580 y luego en las escuelas de Madrid y Sevilla con artistas como Vicente Carducho y Francisco Pacheco.<sup>54</sup>

La segunda generación de artistas sevillanos del xvii fue encabezada por Diego de Silva Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) mientras permaneció pintando en su ciudad natal, antes de partir en 1623 a Madrid para convertirse en el pintor del rey Felipe IV. Su aprendizaje con Pacheco, taller en el que coincidió con Alonso Cano, se cumplió entre 1610 y 1618. La pintura de



DIEGO VELÁZQUEZ. *Adoración de los magos*, 1619. Il. 5

la etapa sevillana de Velázquez, tanto la de carácter religioso como la de temas profanos, se caracteriza por los fuertes contrastes de luces y sombras. Pero lo que más me interesa para el desarrollo de esta argumentación, es el intenso naturalismo de las obras de esa época: los ambientes, las situaciones, los rostros y las manos.

La *Adoración de los magos* (il. 5) que realizó en 1619 guarda una estrecha relación como motivo iconográfico con la que José Juárez pintara en México en 1655. Aunque las diferencias son evidentes, pues Velázquez construye los rostros con un “imponente realismo” mientras Juárez se apegó a las fórmulas de idealidad naturalista vigentes en la Nueva España, me interesa señalar algunas similitudes. La relación más evidente entre las dos obras es, por una parte, la falta de “espacio”, pues la monumentalidad de las figuras llena toda la composición, y, por otra, la composición en friso, superponiendo las figuras por registros.<sup>55</sup> Esta obra juvenil de Velázquez fue pintada para una capilla de los jesuitas del noviciado de San Luis y por lo tanto pudo haber sido adecuada para la realización de ejercicios espirituales. En este sentido, creo que las dos pinturas también tienen algo en común, pues una de las características de estas imágenes, decisivamente influidas por los libros de meditación y los ejercicios espirituales, es que “se renuncia a la construcción de un espacio perspectivo que en los segundos planos parece regirse por las reglas aperspectivas de la mente, semejando recuerdos o visiones que se suceden sin espacio ni tiempo, imponiéndonos el dramatismo de las figuras centrales”.<sup>56</sup>





FRANCISCO DE HERRERA, EL VIEJO. *Apoteosis de san Ignacio de Loyola*, ca. 1630. Cat. 24



Lamentablemente no encuentro mayor coincidencia entre la pintura de Velázquez y la de José Juárez. Pero al menos es evidente que la sensación de falta de espacio de algunas de las obras de la primera época del mexicano es un recurso para lograr cierto tipo de imágenes sin coordenadas espacio-temporales, destinadas a una devoción directa, sin complejidades que distraigan la atención.

Los dos pintores que dominaron la actividad artística sevillana durante el segundo tercio del siglo xvii, y con quienes José Juárez parece guardar mayor relación, fueron Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán. Francisco de Herrera (*ca.* 1590-Madrid, 1654) fue hijo de un pintor especializado en ilustraciones de libros y realizó su formación con Pacheco en la primera década del siglo xvii. En 1610, cuando Velázquez se convirtió en discípulo de Pacheco, Francisco de Herrera ya trabajaba y en 1614 había contratado una serie importante. Trabajó en Sevilla con la única competencia de Francisco de Zurbarán desde 1625 y en 1650 se trasladó a Madrid, donde murió en 1654 (cat. 24).

Al igual que otros pintores ya mencionados, la tendencia inicial de Herrera fue el manierismo, del que se alejó después de 1620, cuando su pintura se fue orientando hacia el naturalismo, siendo uno de los que más se esforzó en traducir una realidad de intensa expresión. Herrera es un pintor de la Contrarreforma y comparte con José Juárez un mismo tono triunfal en el discurso plástico —el mismo tono que José Juárez adoptó en las obras que pintó para la Compañía de Jesús.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) nació en Fuente de Cantos, Badajoz, y muy joven fue a Sevilla, donde hizo su aprendizaje con Pedro Díaz de Villanueva, pintor actualmente desconocido. Volvió a su tierra luego del periodo de aprendizaje, pero comenzó a recibir encargos desde Sevilla y en esta ciudad se instaló en 1626. Ya en 1634 su fama era muy grande y fue llamado a Madrid para pintar en el palacio del Buen Retiro para el rey Felipe IV. Volvió a Sevilla y siguió siendo considerado como el pintor más importante de la ciudad.<sup>57</sup>

Sin embargo, a partir de 1645 y coincidiendo con la actividad de Murillo en Sevilla, su estilo comenzó a quedarse anticuado y la clientela se dirigió por ello a otros pintores buscando un arte más dinámico y descriptivo. En 1658 volvió a intentar ser nombrado pintor del rey en Madrid, pero su momento de fama había pasado y murió en esa ciudad en 1664.

La pintura de Zurbarán desarrolló con maestría “el retorno a la verosimilitud y a la intimidad en una imaginería religiosa profundamente enraizada en el arte devocional de la Edad Media tardía y el redescubrimiento de un lenguaje expresivo basado en una realidad inmediata”.<sup>58</sup>

Pintó formas sólidas y estables que traducen la quietud del cuerpo y del alma, captando con asombroso realismo los aspectos exteriores de los objetos y las texturas y brillos de las telas. Zurbarán es pintor del silencio y de la vida interior, aspectos que dan siempre a sus personajes una potente trascendencia espiritual.<sup>59</sup>

Ésta parece ser la clave: por un lado, la exportación de obra zurbaranesca a América entre 1640 y 1650, y el uso de los mismos o muy similares repertorios de estampas, por lo cual, en el caso de Zurbarán, se acentúa la asimilación con el mundo visual novohispano. El mismo Brown señaló la preferencia de Zurbarán por los grabadores nórdicos del siglo xvi —aunque al morir dejó una carpeta con 50 estampas, eran pocas en número para las que parece haber usado.

“Su preferencia por fuentes más viejas sobre las contemporáneas, [...] indica una corriente conservadora en su gusto que a menudo aparece en sus pinturas.”<sup>60</sup> Estos gustos conservadores se mantuvieron especialmente en sus composiciones. Un buen ejemplo es la organización de la superficie pictórica en dos franjas ocupadas por cielo y tierra, con un agrupamiento de las figuras en el primer plano reduciendo la importancia del fondo. Esta forma de componer era común en Europa a fines del siglo xvi y principios del xvii, pero fue desapareciendo gradualmente.



FRANCISCO DE ZURBARÁN. *Anunciación*, 1638. Il. 6



### 3. EL ZURBARANISMO EN LA PINTURA NOVOHISPANA

Si no supiera que en esta parcela de la historia del arte hay que caminar con mucho cuidado, diría que es un contrasentido hablar de zurbaranismo sin Zurbarán o de un zurbaranismo anterior a Zurbarán. Pero como la sutileza es uno de los requisitos de la disciplina, quizá se pueda desenredar la maraña para hacer un nuevo nudo que, si bien nudo, sea nuevo.

Al parecer, en el debate de la noción de “lo zurbaranesco” en la pintura hispanoamericana, se ha alcanzado un consenso. Por un lado se acepta la dependencia de la presencia en América de obras del propio maestro y de su taller. La abundante literatura sobre el tema al alcance me libera de extenderme. Baste señalar, sin embargo, que tanto los archivos mexicanos como los españoles no han sido generosos en noticias que nos permitieran identificar obras del maestro en la Nueva España desde fechas tempranas, como sí ha sucedido para otras regiones hispanoamericanas. Sin embargo, se ha comprobado fehacientemente que Zurbarán se dedicó a la exportación de pinturas para el mercado americano en la década de 1640.

Desde 1647 hasta 1649, el pintor exportó más de cien telas a las Américas en cuatro transacciones separadas. [...] Zurbarán comprendió rápidamente el vasto potencial de este enorme mercado. La nueva información de que una de sus hijas estaba casada con un oficial de la Aduana Real en Sevilla es muy sugestiva al respecto.<sup>61</sup>

Sin embargo, el comercio se interrumpió luego de las sucesivas capturas de la flota española en 1656 y 1657: es la explicación que se ha dado a la reaparición de obras firmadas en 1658 y de obras preparadas para el mercado americano —por el tema— en Sevilla en 1659.

Pero no es frecuente encontrar estos nombres famosos en la exportación masiva de pinturas al Nuevo Mundo, pues:

desgraciadamente, relativamente de pocos artistas de primer rango se sabe que trabajaran para patronos del Nuevo Mundo: el carácter anónimo de la mayoría de los artistas que se involucraron con este comercio probablemente actuó para oscurecer la extensión e importancia del mismo.<sup>62</sup>

El investigador que realizó estas valiosas aportaciones documentales, Duncan Kinkead, dibujó el perfil de Juan de Luzón, de quien no se conoce obra firmada, pero que aparece en los documentos con un volumen de exportación impresionante a mediados del siglo xvii.<sup>63</sup> Juan de Luzón era contemporáneo de Zurbarán y de Arteaga. Hizo su examen de maestro en 1634, pero desde esa fecha hasta la década de 1650 se pierde su rastro. Se recupera luego documentalmente, cuando aparece inmerso en el comercio de pinturas y grabados en cantidades extraordinarias, tanto por su número como por el monto de lo comercializado. La valiosa aportación de Kinkead demuestra que entre 1647 y 1665 cruzaron el Atlántico mil quinientas nueve telas con distintos temas, desde emperadores romanos hasta reyes, santos y paisajes flamencos.<sup>64</sup>

Pero el consenso también abarca la existencia de ciertos elementos configuradores de esa pintura, de los que arrancan diversos tipos y modelos, en unos casos anteriores y en otros posteriores al propio Zurbarán.<sup>65</sup> Ya Xavier Moyssén señaló algo que retomó Juan Miguel Serrera y que forma parte de dicho consenso: el uso común de los grabados, pues los que circulaban en el mercado sevillano eran los mismos que llegaban a la Nueva España y que se usaban en los talleres.<sup>66</sup> Si bien me parece interesante señalar que el procedimiento visual era distinto en Europa y Nueva

España. Los pintores hacían grabar sus composiciones (los exitosos casos de Rafael, Rubens, Guido Reni, Tiziano, son algunos de los ejemplos más comunes), es decir, el vocabulario formal, táctil, plástico, se convertía en el blanco y negro de la incisión sobre la plancha de cobre. La transformación de volúmenes, luces, sombras y, sobre todo, de colores en grabados y el esfuerzo de los grabadores por lograr una exitosa traducción, se verifica en la difusión que tuvieron como modelos. En Nueva España, el procedimiento es inverso, de la lámina, del grabado, se pasa a la pintura: la traducción de valores va en sentidos absolutamente contrarios. Es una observación sencilla, pero, con todo, había que escribirla.

A esto agrega Serrera dos elementos configuradores más: por un lado, las copias de los grandes maestros italianos. Este autor se refiere por ejemplo a las copias de la *Crucifixión de san Pedro* de Caravaggio en el antiguo convento sevillano de san Alberto y en el convento mexicano de Xochimilco. El argumento no termina de convencerme, pues me parece que hace falta mucha investigación para saber qué obras italianas había en el siglo xvii en México a la vista de los pintores y qué repercusión pudieron haber tenido.<sup>67</sup>

Por último, Serrera señala las pinturas de los maestros sevillanos del primer tercio del siglo xvii. Dice que si influyeron en Cano, Murillo, Zurbarán y el joven Velázquez, ¿por qué no pudo suceder algo similar con los pintores novohispanos? Además de la probada presencia de Alonso Vázquez en México, que pudo influir directamente a pesar de su corta permanencia en el virreinato, los puntos en común con otros pintores del primer tercio del siglo xvii me parecen posibles por los antecedentes compartidos.

Lo que me parece peligroso de todas las observaciones hechas sobre el zurbaranismo y lo zurbaranesco, es que se lo reduzca a “los fuertes contrastes de luces y sombras” que se dan en la pintura de este periodo. Creo que lo zurbaranesco implica no solamente un determinado tratamiento de la luz —y en consecuencia de las sombras—, sino también una concepción monumental de la figura humana, un aislamiento psicológico de los personajes, un tratamiento excepcional de las telas —dando prioridad al lujo del detalle en las texturas, pintadas con un pincel meticuloso—, una concepción arcaizante del espacio —construido con la fórmula del friso o de la división cielo/tierra—, y una profundidad creada por medio de una pantalla arquitectónica, donde se evidencia el efecto dramático del uso de la luz.



SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA  
*La incredulidad de santo Tomás*, ca. 1643. Cat. 58



Como hemos visto, estas características se fueron mezclando a partir de diferentes aportaciones hasta conformarse en el germen de una modalidad que tiene algunas características comunes y, como consecuencia, en algunas obras José Juárez se acerca a Zurbarán.

Esto es muy claro en las dos obras de 1653, el *San Alejo* y los *Santos Justo y Pastor*, en las que funcionan algunos de estos elementos: la pantalla arquitectónica, la intensidad de luz y sombra, la monumentalidad de los personajes, que resultan incomunicados.

En la *Adoración de los reyes* de 1655, además de la dependencia de un grabado común —el mismo que usaran Velázquez y Juan del Castillo con toda la diferencia que puede haber entre ambos pintores—, se ve la intención naturalista en el dibujo de pelo, barbas, arrugas en la piel, y el afán por lograr ricas texturas, además de la construcción piramidal. Pero no se puede dejar de lado el tipo de la Virgen, con un rostro ovalado y finas cejas dibujadas, que apenas se separa de la vieja tradición hispano-flamenca.

En otras obras hay un claro arcaísmo, como en *La Virgen entrega al Niño a san Francisco*, que me permite relacionarlo más con Herrera el Viejo, así como en *La Sagrada Familia* (cat. 31), que depende de un grabado de Rubens, relación que también se puede establecer en los cuadros de los *Milagros del beato Salvador de Horta* y el *Milagro de san Francisco de Asís*.

En la vertiente del retrato se mantiene dentro de la línea conocida para el retrato oficial: puede compararse con cualquiera de los retratos que figuran en la catedral de México o los de la misma catedral de Durango. El retrato se congeló formalmente porque era más importante el prestigio del retratado que la pintura en sí misma. Ciertas habilidades y destrezas permiten disfrutar de esas diferencias que son un exquisito manjar para un ojo sensible.

Se ha hablado mucho de la relación de *El martirio de san Lorenzo* (cat. 41) con la obra de Juan de Roelas. Como hemos visto, Roelas es una pieza fundamental en el rompecabezas de la transmisión de la tradición castellana a Sevilla y se puede pensar que Arteaga —formado en Sevilla— pudo haber traído algo de esa impronta.

#### 4. SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA

Tanto se ha insistido en la influencia de López de Arteaga, que creo que ésta ya forma también parte de un consenso que es necesario poner en perspectiva.

La producción de Sebastián de Arteaga, desde su llegada a México alrededor de 1640 hasta su muerte en 1652, parece haber sido de gran importancia. Entre su arribo a la Nueva España y su violenta muerte, Sebastián López de Arteaga trabajó en 1642 en el arco triunfal que se levantó para el ingreso del virrey conde de Salvatierra; en 1643 en el crucifijo para la Inquisición, *La incredulidad de santo Tomás* (cat. 58) y el *Cristo*; en 1646 y 1647 para la catedral de Puebla, y en 1648 en los retratos del obispo Torres y Rueda; en 1649 su taller formado por: Diego Pérez, español, oficial de pintor; Bernabé Sánchez, español, oficial de pintor, 22 años, y Sebastián de Salazar, aprendiz; en 1650 pintó la *Estigmatización de san Francisco*, así como un retablo para el convento de Santa Clara de Puebla y quizá su última obra sea la que comenzó en 1651, el *Martirio de san Lorenzo* para la iglesia nueva de San Lorenzo en la ciudad de México, que no llegó a terminar, pues murió en 1652. La carrera de Arteaga (quien nació en 1610 y dio su examen de maestro en Sevilla el 19 de abril de 1630) desde que llegó a México es tan importante como sorprendente.<sup>68</sup> Arteaga, más que ecléctico, se muestra oportunista: su trabajo padece de la oscilación de un mero lico visual, de alguien que está buscando satisfacer al cliente —“que siempre tiene la razón”— sin la menor concesión hacia su propia personalidad. El desesperado afán que puso por ubicarse con el Santo Oficio muestra una faceta de esta modalidad, que tiene otra cara en una actividad que no



BALTASAR DE ECHAVE ORIO. *El martirio de san Ponciano*, 1605. Cat. 18



era nueva, la del comercio de cacao, pero que también dice algo sobre el personaje. Pero no puede extrañar después de haber leído lo que los tratadistas decían sobre las exigencias de las clientelas locales.

La confluencia que he venido analizando me resulta más interesante que la llegada de un solo artista español a estas tierras. La repercusión de Arteaga puede demostrar la intensidad y complejidad del proceso de gestación, adaptación y desarrollo de las formas en una identidad artística periférica como la de la Nueva España, quizá especialmente en esos años de cambio en el discurso plástico, cambio del que el mismo Arteaga puede ser un estupendo testimonio. Estoy de acuerdo con Serrera en que en una obra como *La incredulidad de santo Tomás*, la monumentalidad de las figuras y la forma de tratar los paños recuerdan a Herrera el Viejo; los tipos físicos de los apóstoles, al joven Velázquez, y el Cristo, a modelos italianos, en particular genoveses, especialmente en el empleo de la luz que lo vincula a los caravaggescos. ¿Cómo no estar de acuerdo si establecí, muchas páginas atrás, que este eclecticismo es tan propio de la pintura española como de la novohispana?

Entre el naturalismo de *La incredulidad...* y el arcaizante manierismo del *Cristo en la cruz* del Museo Nacional de Arte no existe una gran distancia temporal, dado que Arteaga solamente vivió doce años en México. Pero sí hay una intencionalidad diferente, que es la misma que aparece en la obra de José Juárez. Creo que *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* forma parte del repertorio piadoso tradicional, cercano al espíritu de *reforma* católica en el que se movían los franciscanos. *Santos Justo y Pastor* refleja el discurso *contrarreformista*, en el que el énfasis no está puesto en el martirio, sino en el triunfo de los mártires sobre el sufrimiento y de ahí el tono heroico general de la obra, en un discurso que considero moderno para la Nueva España. Quizá la pregunta obvia sería: ¿es que no había representaciones de martirios en la pintura hasta ese momento? Por supuesto que sí, en el mismo claustro de la iglesia de La Profesa, por ejemplo, estaba *El martirio de san Ponciano* de Baltasar de Echave Orio (cat. 18). ¿Cuál es la diferencia? La que estoy señalando: lo que predomina no es la idea del sufrimiento del mártir colocando su torturado cuerpo semidesnudo en el primer plano, sino el *triunfo de la Iglesia por medio de sus mártires*. De ahí también la diferencia con el otro gran martirio, el de san Lorenzo, que se enraíza con la tradición iconográfica del tema que se remonta un siglo atrás.

La segunda mitad del siglo xvii en Sevilla estuvo totalmente dominada por Murillo, que nació en 1617 y es en sentido estricto, completamente contemporáneo a José Juárez. Sin embargo, nada más lejano entre sí que ambos pintores: el sevillano creó un arte amable protagonizado por personajes celestiales que muestran hacia los humanos actitudes acogedoras y comprensibles. Su pintura se hizo muy pronto popular y tenía la finalidad de dar alivio y consuelo a los fieles en unos momentos en los que la ciudad pasó por grandes penalidades y sufrimientos materiales, pues además de la crisis económica, con la peste bubónica de 1649 Sevilla perdió a más de la mitad de su población.

Al lado de Murillo se perfiló la figura de Valdés Leal, poseedora de un arte vigoroso e intenso, de gran fuerza expresiva. Muchas veces se ha comparado a Valdés Leal con el mexicano Cristóbal de Villalpando. Efectivamente, creo que después de todo lo analizado, se puede concluir que existía la posibilidad de llegar a soluciones similares en ambas escuelas, debido a la cantidad de elementos comunes existentes entre ambas. La explicación de la pincelada abierta, suelta, ampulosa, que reparte una paleta colorida, hay que buscarla seguramente en la presencia en Sevilla de Francisco de Herrera el Joven (Sevilla, 1627-Madrid, 1685).



*Prostratus fuit Apostolus Solymis Jacobus amate,  
Fundamenta iussit hinc, et dum vivere natum*

6.

*Esse docet Christum, et mysteria sacra revolvit.  
Fugitque occisus, vitam cum sanguine patit.*



*Prostratus fuit Apostolus Solymis Jacobus amate,  
Fundamenta iussit hinc, et dum vivere natum*

1.

*Servatum affuso sanguine sanguine Christi,  
Martinum hinc, et dum vivere natum*

##### 5. OTRO INGREDIENTE EN LA FORJA DE LA TRADICIÓN: EL USO DE LOS GRABADOS

El ambiente de ecos lejanos tanto de la pintura nórdica como de la pintura italiana que se ve en las escuelas españolas del siglo XVI, dio lugar a lo que se ha llamado un conocimiento del Renacimiento de segunda mano, especialmente por la relación con Rafael y Miguel Ángel por medio de los grabados. Estos pintores no conocían —salvo algunas excepciones— los originales cuyos grabados utilizaban como modelos que traducían al lenguaje plástico de la tradición local.

Si bien se ha visto que la práctica del uso del grabado por parte de los pintores era común desde el siglo XVI, los tratadistas del siglo XVII dan por supuesto la utilización de dibujos o estampas ajenas. En una obra sobre el grabado en España, uno de los autores dice que



Página anterior:  
MARTÍN DE VOS. *San Mateo*  
y *San Pedro*. Ils. 7 y 8

PEDRO PABLO RUBENS, dibujó,  
y SHELTE ADAMS BOLSWERT,  
grabó. *Adoración de los magos*.  
Cat. 93



las múltiples relaciones existentes entre el grabado y la pintura en el siglo xvii son, sin duda, algunas de las facetas que mayor interés presentan en la historia del grabado. Pues grabado y pintura se influyen mutuamente y hasta cierto punto son complementarios. El grabado proporciona *modelos* a los pintores.<sup>69</sup>

Así, en la primera obra publicada sobre el tema en el siglo xvii, los *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633) de Vicente Carducho (1576-1638), este autor considera que el pintor que compone por la copia de estampas sólo llega al estadio de “pintor práctico”.<sup>70</sup>

En el famoso tratado de Francisco Pacheco, terminado en 1638, pero publicado de manera póstuma en 1649, *Arte de la pintura*, el viejo maestro intenta persuadir a los pintores de que se les

ofrecerán más ocasiones de componer alguna historia “teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampas como de mano” y así pudorosamente aconseja, a la hora de pintar desnudos femeninos, que aparte del rostro “de las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano”.<sup>71</sup> Jusepe Martínez (1601-1682), en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, escrito hacia 1673, pero que no fue publicado sino hasta 1853 (aunque era conocido y consultado el manuscrito), no deja de ponderar la utilidad de las estampas:

Para aviso y ejemplar de esta doctrina [la unidad de composición], valdrase nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos tales le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorante de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos.<sup>72</sup>

En las postrimerías del Siglo de Oro, Antonio Palomino (1655-1725) publicó *El museo pictórico y escala óptica* (en 1715 y 1724), en el que realiza un pormenorizado inventario de los logros de la cultura artística durante ese pasado periodo. Palomino no solamente trata sobre teoría de la pintura, sino también sobre historia del arte español por medio de las biografías de los artistas. De Palomino es el siguiente texto que ejemplifica la utilización de las estampas por parte de los pintores:

“Muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran éxito y estima; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto y Veronés; y les fue tan aficionado que aun lo que inventaba suyo, se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal, como por afición a aquellos autores [...] y mucho más hizo Don Juan de Alfaro.” De fray Juan de Sacramento dice “que no era melindroso en el uso de estampas de varios autores”.<sup>73</sup>

Uno de los comentarios más sabrosos de Palomino sobre el uso de las estampas es el que se refiere a Alonso Cano y a la crítica que se le hacía por utilizar este procedimiento a la hora de componer:

No era melindroso en servirse de estampillas, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: “Hagan ellos otro tanto que yo los perdono.” Y tenía razón; porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión, pues por último, lo que él hacía ya no era lo que había visto.<sup>74</sup>

Ceán Bermúdez (1749-1829) llegó a coleccionar algunas estampas que por “su antigüedad, ciertas señales, cifras y aún firmas de sus poseedores pudieron haber pertenecido a Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano o Murillo”.<sup>75</sup>

En España se han localizado documentos —inventarios de bienes, testamentos— que permiten conocer con mayor precisión el uso y circulación que tuvieron las estampas entre pintores y escultores. Por ejemplo, se sabe que Nicolás Granelo (1603), “pintor que fue del Rey”, a su muerte “dejó 300 estampas para el arte de pintar” y otras 315 el pintor Juan Bautista García (1615), y no menos tenían otros pintores más destacados: Francisco Rizzi las legó a Arredondo;



Bergamasco, arquitecto y pintor, era propietario, entre otras, de dos libros de pinturas de estampas con temas de paisajes; Luis de Carvajal poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot; entre los bienes de Carducho figuraban el *Apocalipsis* y la *Pasión* de Durero, 106 estampas de Tempesta y las que reproducían *El Juicio Final*, de Miguel Ángel —de estas estampas, las de Durero las adquirió su discípulo Félix Castelo, y otras pasaron al poder de Mazo, Antonio de Pereda, Alonso Cano, Antonio Puga y algunas de ellas, por orden del Conde-Duque, “para aprender el príncipe”—, y Antonio Puga llegó a reunir 1 670 “estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pinturas grandes y pequeñas de distintos autores” que, a su muerte, serían propiedad de, entre otros, Francisco Solís, Alonso Cano, Carreño, Bartolomé González y José Gallego.

El número de las que reunió Velázquez no fue muy grande: “un libro pequeño de estampas” y “un libro de dibujo y estampas”. Mientras que el pintor Valentín Díaz llegó a ser uno de los mayores coleccionistas, pues a su muerte quedaron ciento cincuenta libros de estampas. Francisco de Zurbarán, a pesar del gran uso que hizo de ellas en sus pinturas, sólo dejó “12 retratos de reyes en estampa” y “50 estampas que están en un libro”.

La mayoría de las estampas son de autores extranjeros, predominando las de Durero y Schongauer, los modelos más imitados desde el siglo xvi como ya se había observado, seguidas por las de los grabadores italianos y flamencos del siglo xvi: Antonio Tempesta, Sadeler, Spranger, Frans Floris, Cornelis Cort y Goltzius. Otros autores, aunque recurridos con menor profusión, son Beham, Philippe Gallé, Callot y los Carraci.<sup>76</sup>

Pero, ¿cuáles eran estos grabados? ¿Dónde se hacían? ¿A qué pintores se grababa? ¿De qué manera se relacionaban? El proceso mediante el cual se acuñaba un motivo iconográfico es complejo y depende de muchos factores. Uno de ellos está compuesto por las dinámicas relaciones que se establecieron entre dibujantes, grabadores e impresores en el siglo xvi. Otro ingrediente es la difusión de las obras de Tiziano mediante grabados, y la concentración de sus originales en una corte como Madrid, donde estuvieron al alcance de los pintores y coleccionistas que llegaban atraídos por la fama de las obras del que fuera pintor de Carlos V y luego de su hijo Felipe II. Hay que considerar además algunos elementos que facilitaron la dispersión de convenciones plásticas, y que pueden parecer menos contundentes, como los viajes, el conocimiento entre pintores o la llegada de alguna obra considerada importante. Sin descartar éstos o posiblemente más elementos a tomar en consideración, el papel de grabado es, sin duda, de gran relevancia.

La península estaba inundada por grabados romanos, venecianos, flamencos y franceses. En cambio, las imprentas peninsulares estaban muy lejos de alcanzar un desarrollo semejante al de las de Amberes, París, Lyon o Venecia y, además, sufrían una aguda escasez de grabadores. El caso de El Greco, que hizo que algunas de sus pinturas fueran grabadas por Diego de Astor, no se vuelve a producir, al igual que será excepcional el que obras de pintores españoles sean reproducidas en el extranjero, como el autorretrato de Murillo, grabado el mismo año de su muerte, 1682, en Bruselas por Richard Collin.<sup>77</sup>

En 1675, Jusepe Martínez se quejaba de que España no había grabado sus obras de escultura, pintura y arquitectura y, a pesar de que existía el título de grabador de cámara del rey, no hubo al parecer ninguna iniciativa de parte de la Corona ni de la nobleza por hacer grabar sus colecciones.

A pesar de la falta de iniciativa y de ambiente propicio para el grabado, no faltan algunos ejemplos de grabadores: Cornelio de Beer editó en 1629 cuatro estampas de Juan de Noort (conocido

por haber grabado el retablo de la catedral de Puebla para Palafox), que representaban las estaciones según pinturas de Bassano. Del grabador madrileño Pedro Rodríguez se conocen dos estampas, fechadas en 1638: una es una copia con algunas alteraciones de la estampa de *San Bartolomé* de José de Ribera; la otra, que representa el *Martirio de san Lorenzo*, sigue el modelo de Rubens.

En Flandes y en Italia fue bastante común que los pintores ensayaran o se dedicaran al aguafuerte, pero en España fueron muy escasos los pintores que prestaron su atención a esta práctica. Quizá haya que buscar la explicación del corto número de estampas producidas entonces en la peculiar estructura económico-social en que aparecen, pues estas estampas tenían su mercado natural en la clase burguesa acomodada, poco desarrollada en España, por lo que era limitado el número de posibles compradores, que además tendían a imitar a la aristocracia en sus gustos, por lo que preferían una torpe pintura a una estampa de calidad.

No obstante esta negativa situación y esta falta de estímulos, existe en la historia del grabado español un importante conjunto de estampas realizadas directamente por los pintores, quienes se acercaron esporádicamente al grabado, en la variedad técnica del aguafuerte. Se puede considerar a un representativo grupo de pintores en los focos de Valencia, Sevilla y Madrid, más aquellos que realizaron en Italia su principal producción, como José de Ribera o Jusepe Martínez.

Durante el siglo xvii coincidieron en Sevilla pintores que practicaron el grabado junto con grabadores profesionales herederos de los grabadores del siglo xvi que poco a poco iban abandonando la técnica, como Juan de Roelas, Francisco de Herrera el Viejo, Francisco Heylan y el hasta hoy bastante poco conocido Juan Méndez, todos ellos activos en la primera mitad del siglo. Posteriormente, otro núcleo se desarrolló en torno a la Academia de dibujo creada en 1660 alrededor de Murillo y cuyas figuras principales fueron Cornelio Schutz y Matías Arteaga.

Diego Angulo Íñiguez observó que en la pintura novohispana del siglo xvi la influencia de Durero es más frecuente que la de Schongauer. El primer pintor famoso que se muestra tributario de Durero es Simón Pereyus. En el retablo de Huejotzingo usó para *La circuncisión* un modelo de Durero y, aunque algo vaga, en la tabla de *La presentación en el templo* también se ve la huella de la estampa correspondiente de Durero. Juan Gerson, a su vez, utilizó estampas de Durero para realizar sus pinturas en Tecamachalco en 1562 y que se basan en la escena de *Los cuatro jinetes* que Durero firmó en 1498. Asimismo, se usaron modelos durerianos en Actopan, para la escena de la *Caída camino del Calvario*.<sup>78</sup>

El hecho de que en diferentes estudios se hayan ido detectando las fuentes grabadas utilizadas por algunos pintores novohispanos hasta llegar a José Juárez, hace tediosa la tarea de su enumeración. Además creo que sería innecesaria pues, tanto desde el punto de vista de los teóricos como en la práctica, ya se sabe cómo “funcionaban” los grabados —a veces usados de manera total y otras parcial, a veces como fuente única y en otras se ve una pluralidad de estampas seleccionadas eclécticamente.

En el caso de José Juárez, después de haber recorrido bibliotecas, repertorios iconográficos y centros especializados, logré detectar sólo algunos grabados, distintos a los ya conocidos, también usados total o parcialmente por Juárez. La relación visual establecida entre algunos motivos iconográficos utilizados por Juárez, con fuentes grabadas, la estudio en el “Catálogo razonado”, donde además hago algunas consideraciones sobre el análisis de los recursos plásticos de este pintor y las distintas formas que adoptó para articularlo.



<sup>1</sup> Valga como mera referencia el estupendo libro de Marc Bloch *Los reyes taumaturgos*, que explicaba el tipo de monarquía y de rey medieval a partir de la experiencia francesa. Existe reedición en español, del Fondo de Cultura Económica (1988), sin la introducción de Jacques Le Goff.

<sup>2</sup> John H. Elliott, *La España imperial, 1469-1716* [1a. ed.: 1963], Barcelona, Vicens-Vives, 1993, y *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

<sup>3</sup> Tom Henry, "Centro e Periferia: Guillaume de Marcillat and the Modernization of Taste in the Cathedral of Arezzo", en *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, Cracovia, Irsa S.C., núm. 29, 1994, pp. 55-85.

<sup>4</sup> *Ibid.* El autor del artículo, Tom Henry, intenta demostrar que la tesis de Castelnovo-Guinsburg no puede aplicarse a Arezzo en el periodo 1516-1529, cuando se contrató a Marcillat para trabajar en la catedral. En vez de mantener una "fe en la fórmula" y de apoyarse en "dinastías locales", los patronos de Marcillat en Arezzo hicieron a un lado la tradición en favor de la innovación, y aunque Marcillat estuvo sujeto a cláusulas de "modo y forma", no se le pidió imitar el estilo retardatario, sino el más moderno en Italia. Lejos de tolerar a un individuo pasado de moda que no podía tener éxito en el centro, los patronos de Arezzo hicieron un esfuerzo extraordinario para atraer desde la corte papal a un artista que exportaba el arte de la Roma leonina a la periferia. Según Henry, el modelo es inútil porque no se puede considerar a Arezzo como un centro artístico en sí mismo.

<sup>5</sup> Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990 (1a. ed. en inglés: 1990). La publicación de esta obra marca un cambio fundamental en las políticas editoriales, pues ambas versiones, la inglesa y la española, aparecieron simultáneamente.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. vii.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. viii.

<sup>8</sup> Véase *supra* n. 4.

<sup>9</sup> Elliott, *La España imperial...*, *op. cit.*, pp. 378-379.

<sup>10</sup> Pierre Grelot, *Qu'est-ce que la tradition?*, París, Vie Chrétienne, [ca. 1989], p. 5.

<sup>11</sup> Véase Edward Shils, *Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 7ss.

<sup>12</sup> Como ha escrito Jan Bialostocki: "El rechazar la idea de estilo, concebido como una unidad coherente y necesaria de todos los productos y expresiones de una época, no nos obliga a dejar la búsqueda de conjuntos de objetos similares, ni de aquellas características que los hacen partícipes del mismo conjunto, ni tampoco de asociarlos con las teorías que los sitúan en determinado contexto." Véase "Maniera y antimaniera", en *La dispersión del manierismo*, México, IIE, UNAM, 1980, pp. 13-31; p. 18.

<sup>13</sup> Carlos Herrejón Peredo, *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*, manuscrito inédito, 1994.

<sup>14</sup> Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs*, Madrid, Nerea, 1995 (ed. esp.: *El triunfo de la pintura*, Madrid, Nerea, 1996).

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, pp. 351-352.

<sup>16</sup> Véase "Eclecticism" por Enrico Crispolti en *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1973, t. 7, pp. 537-550.

<sup>17</sup> He tratado este tema con los carros triunfales que Rubens diseñó para la tapicería de las Descalzas Reales de Madrid y que

en la Nueva España fue utilizado en dos vertientes: en los muros de las sacristías catedrales y por las órdenes religiosas. Véase Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana", en Herón Pérez Martínez (comp.), *Lenguaje y tradición en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1989, pp. 315-373.

<sup>18</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [ca. 1673; 1a. ed.: Zaragoza, 1853], Madrid, 1988, p. 221, citado en Jesús Urrea, "La pintura española en el reinado de Felipe III", en *Pintores del reinado de Felipe III*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 29.

<sup>19</sup> El intenso movimiento de estos pintores permite que se los califique de trashumantes aunque radicarán durante algún tiempo en la ciudad de México.

<sup>20</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición, advertencia y notas de Xavier Moyssén, 2a. ed., México, IIE, UNAM, 1982, p. 34.

<sup>21</sup> Véase la "Introducción", pp. 25-26.

<sup>22</sup> Nelly Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", en *Historias*, México, INAH, núm. 37, 1997, pp. 137-151.

<sup>23</sup> Estos extraordinarios documentos del Archivo General de Indias (AGI), fueron publicados por Mina Ramírez Montes en "Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. xv, núm. 60, 1989, pp. 203-209.

<sup>24</sup> Enrique Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Gever, 1989, p. 46.

<sup>25</sup> Algunos autores diferencian distintas fases temporales: *manera temprana*, limitando el periodo a Italia, de 1520 a mediados de la década de 1530; *alto manierismo*, a mediados del siglo XVI en Italia, Francia y los Países Bajos, y *manierismo tardío*, durante el último cuarto de ese mismo siglo en toda Europa. Este estilo puede ser llamado internacional y considerado el primero pan-europeo desde el gótico internacional en el 1400. El componente más importante en las manifestaciones del manierismo internacional fue la familiaridad y simpatía con el arte italiano.

<sup>26</sup> Para el siglo XVI es claro el ejemplo que brinda José Torre Revello, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, vol. 1, 1948, así como las más recientes aportaciones de Duncan T. Kinkead, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", en *The Art Bulletin*, Nueva York, vol. LXVI, núm. 2, junio de 1984, pp. 303-310, y Duncan T. Kinkead, "Artistic Trade Between Seville and the New World in the Mid-Seventeenth Century", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, núm. 25, 1983, pp. 73-101.

<sup>27</sup> Valdivieso, *op. cit.*, p. 78.

<sup>28</sup> Hugh Trevor-Roper, *Príncipes y artistas. Mecenazgo e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo. 1517-1623*, Madrid, Celes-te Ediciones, 1992, pp. 54-56.

<sup>29</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, IIE, UNAM, 1971 (Estudios y fuentes del arte en México, XXIX), pp. 8-10.

<sup>30</sup> Juan Miguel Serrera Contreras, *Hernando de Esturmio*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1983 (Arte hispalense), p. 16.

<sup>31</sup> Véase Valdivieso, *op. cit.*, p. 54.

<sup>32</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. XIV, núm. 53, 1983, pp. 65-73; p. 66.

<sup>33</sup> Juan Miguel Serrera Contreras, *Alonso Vázquez en México*, prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, CNCA, 1991, p. 11.

<sup>34</sup> Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, IIE, UNAM, 1987 (Monografías de arte, xv), pp. 102-103. Observación que Jorge Alberto Manrique repite en su "Introducción" al libro de Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Azabache, 1992.

<sup>35</sup> Serrera Contreras, *El pintor Alonso Vázquez en México*, op. cit.

<sup>36</sup> Eduardo Báez Macías, *El Hospital de Jesús*, México, IIE, UNAM, 1982.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 31-47 y 122-123.

<sup>38</sup> AGN, *Hospital de Jesús*, leg. 72, exp. 6, f. 39r: Cuentas del Hospital de N. Sa. Limpia Concepción; México, año de 1623.

<sup>39</sup> Según Rogelio Ruiz Gomar, la *Inmaculada* que está en Sevilla es de Luis Juárez, atribución que comparto plenamente.

<sup>40</sup> Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pp. 42-43, lám. xxxi (2). La pintura estuvo atribuida a Francisco Pacheco y a Pablo de Céspedes y tanto Valdivieso como Serrera coinciden en atribuirla a Alonso Vázquez.

<sup>41</sup> Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, op. cit., p. 64.

<sup>42</sup> Lorne Campbell, "L'organisation de l'atelier", en Brigitte de Patoul y Roger van Schoute (dirs.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bélgica, La Renaissance du Livre, 1994, p. 99.

<sup>43</sup> De todas maneras la pintura novohispana del periodo se confundió rápidamente con la española. En las ventas de pintura española realizadas en Francia en el siglo XVIII, entre Coello, Murillo, Cano, aparece un sospechoso Rodríguez Juárez. Suceso nada extraño cuando la escuela que se considera "propia y nacional" es la ecléctica. Véase María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Forma, 1991, pp. 22-23.

<sup>44</sup> Brown, *La edad de oro...*, op. cit., p. 3.

<sup>45</sup> Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, op. cit., p. 106.

<sup>46</sup> Alfonso Pérez Sánchez, "Los pintores manieristas italianos de El Escorial", en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 14. Este artículo fue publicado por primera vez en 1963.

<sup>47</sup> Brown, *La edad de oro...*, op. cit., pp. 58-64.

<sup>48</sup> Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, México, Azabache, 1992, p. 29.

<sup>49</sup> Jonathan Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 4-6.

<sup>50</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* [3 tomos, Madrid, 1715 y 1724], Madrid, Aguilar, 1947, p. 873, citado por Bonaventura Bassegoda i Hugas en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* [Sevilla, Simón Faxardo, 1649], edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 11.

<sup>51</sup> Burke, op. cit., p. 29.

<sup>52</sup> Trevor-Roper, op. cit., pp. 72-73.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 80-89. Parece que las preferencias estéticas de Felipe II se expresaban por medio de un discurso visual público y uno privado, pues si las normas de decoro y sobriedad de las

que se habla formaban parte de lo público, en sus habitaciones privadas había una impresionante colección de obras de El Bosco, pinturas llenas de un extraño y fantástico simbolismo. El caso de la relación de El Greco con Felipe II ha sido muy discutido y escapa a los límites de este trabajo.

<sup>54</sup> Burke, op. cit., p. 29.

<sup>55</sup> Brown, *Velázquez...*, op. cit., pp. 21-24.

<sup>56</sup> Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 168.

<sup>57</sup> La bibliografía sobre Francisco de Zurbarán es muy extensa y no es mi intención agotar el tema. Véase Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1991; Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987.

<sup>58</sup> Alfonso Pérez Sánchez, "El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII", en Baticle (dir.), op. cit.

<sup>59</sup> Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, op. cit., p. 148.

<sup>60</sup> Brown, *Francisco de Zurbarán*, op. cit., p. 8.

<sup>61</sup> Duncan T. Kinead, "The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán", en *The Art Bulletin*, Nueva York, vol. LXV, núm. 2, junio de 1983, pp. 306-307.

<sup>62</sup> Kinead, "Artistic Trade...", loc. cit., p. 73.

<sup>63</sup> Kinead, "Juan de Luzón...", loc. cit.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 305. Es posible que este intenso tráfico marítimo justifique las opiniones que se tenían de la pintura novohispana en España y que se despliegan con claridad en el pleito entre el conde de Baños y la viuda de José Juárez. Habría que considerar esta cantidad como tentativa, pues hay documentación que se refiere a "cajas con pinturas" sin especificar el número. De todos modos, el número es muy alto.

<sup>65</sup> Juan Miguel Serrera Contreras, "Zurbarán y América", en Alfonso Pérez Sánchez et al., *Zurbarán*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 74.

<sup>66</sup> Xavier Moyssén, "Zurbarán en la Nueva España", en Juan A. Ortega y Medina (comp.), *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman*, presentación de Arturo Arnáiz y Freig, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1968, pp. 221-235.

<sup>67</sup> Serrera Contreras, "Zurbarán y América", loc. cit., pp. 63-83.

<sup>68</sup> Xavier Moyssén, "Sebastián de Arteaga (1610-1652)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. xv, núm. 59, 1988, pp. 17-34; p. 18. Hasta el momento es el trabajo más completo que se ha publicado sobre este pintor sevillano.

<sup>69</sup> Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España (siglos XI-XVIII)*, vol. xxxi de *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 321.

<sup>70</sup> Antes del tratado de Carducho, se escribieron en el siglo XVII los de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600), Pablo de Céspedes (1604), fray José de Sigüenza (1605), Juan de Jáuregui (1618), un anónimo de ca. 1619, Francisco Pacheco (1622-1638), Juan de Butrón (1626) y Francisco Cornejo y otros (1632). Sin embargo, el de Vicente Carducho fue el primero en ser publicado. Véase Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1991 (Arte. Grandes temas), p. 35.



<sup>71</sup> Pacheco, *op. cit.*, cap. xii, pp. 265-276, y Jonathan Brown, "Arte y teoría en la Academia de Pacheco", en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 31-112.

<sup>72</sup> Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", en Carrete Parrondo, Checa Cremades y Bozal, *op. cit.*, pp. 321-391; p. 337.

<sup>73</sup> Citado en *ibid.*

<sup>74</sup> Citado en Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores...*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>75</sup> Carrete Parrondo, *loc. cit.*, p. 337.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 337-338.

<sup>77</sup> Véase Fernando Checa Cremades, "La imagen impresa en el Renacimiento y el manierismo", en Carrete Parrondo, Checa Cremades y Bozal, *op. cit.*, pp. 163-165, y Carrete Parrondo, *loc. cit.*

<sup>78</sup> Diego Angulo Íñiguez, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 72, noviembre-diciembre de 1945





# Catálogo razonado

LA elaboración del Catálogo de la obra de José Juárez fue fundamental para el desarrollo de este estudio. Se convirtió en la herramienta más importante para el conocimiento de la obra del artista, así como para su análisis pormenorizado.

El criterio de trabajo fue localizar documentación en los acervos nacionales e internacionales, y tratar de lograr un acercamiento a la obra a pesar de su desaparición física. Si la obra se conserva, tuve en cuenta su materialidad: la técnica y el tipo de soporte, las medidas, el lugar donde se localiza y la firma, así como el registro de las inscripciones que se encuentran en algunos casos.

Luego sigue un apartado que considero importante: las referencias, donde consigné toda la bibliografía existente sobre la obra, organizada por el apellido del autor, entre paréntesis la fecha de edición de la obra e inmediatamente después las páginas donde se encuentra la cita. Le sigue una descripción de la obra, más o menos escueta según el caso o la importancia de la pintura, y luego un comentario donde se reúnen observaciones personales, producto del análisis que realicé *in situ*, generalmente en varias oportunidades, para corroborar o corregir mis observaciones, más algunas líneas que permiten el conocimiento y la interpretación del tema. Consigné también una revisión historiográfica para cada pieza que permite entender cómo varió o no su apreciación en distintos momentos y por diversos autores.

El análisis de los recursos plásticos utilizados por José Juárez y las características más sobresalientes de su pintura me enfrentaron con la polaridad que formulé como *el conflicto entre la tradición y la modernidad*. En otro capítulo analicé los componentes de la tradición novohispana y los de la modernidad, tratando de superar la simplificación que resulta de aplicar el nombre de un estilo o un adjetivo calificativo como ecléctico, híbrido, etcétera.

Es muy difícil separar “los aspectos *estilísticos*, que tocan a los modos de componer, de colorear, de manejar el pincel y entender las relaciones espaciales, ambientales y dinámicas, de los *iconográficos*, es decir, lo que se refiere a convenciones de representación, y al uso de actitudes y atributos”.<sup>1</sup> En este Catálogo se tratarán los aspectos íntimamente relacionados con las cuestiones de estilo, a los que he denominado los recursos del pintor, a la par de un análisis pormenorizado de los aspectos iconográficos, en acuerdo implícito de que, en las artes plásticas, los recursos y discursos del arte de pintar forman una totalidad imposible de separar.

Por medio del estudio de las obras de Juárez trataré de mostrar la manera en que ambas vertientes —tradición y modernidad— confluyen y conforman el mundo de representación de José Juárez. Según la hipótesis con la que estoy trabajando, ambas vertientes coinciden hacia 1640 y el pintor asume una u otra vía y toma elementos de una u otra modalidad y los mezcla, resultando así la preeminencia de elementos tradicionales o modernos.

Intento establecer una cronología de la obra de Juárez, englobándola en dos décadas de trabajo. La repercusión del conflicto entre los recursos tradicionales y los modernos se expresa en ciertos aspectos del “oficio de pintor”, como la construcción del espacio o la utilización de la luz, mientras otros, como el dibujo, la fijación de ciertos “tipos físicos” y el uso del color, forman parte de la tradición en la que se ha formado. A esto habría que agregar factores difíciles de valorar, como la devoción particular, parte de esta continuidad que influye de manera poderosa en la formación del modo de representación y, en fin, las posibilidades del pintor cristiano de crear imágenes que logren persuadir o, dicho a la manera de Trento, de provocar movimientos positivos del alma.

La propuesta de analizar la obra de Juárez en dos décadas se relaciona con dos acontecimientos que marcaron por sí mismos la periodicidad de esta cronología. Por una parte, y como ya se ha dicho, la muerte de Luis Juárez en 1639 seguramente determinó que su hijo se hiciera cargo del taller y, por la otra, el conocimiento de obras firmadas, fechadas o documentadas, a partir de 1640. Ambas circunstancias señalan el punto de partida de la carrera de José Juárez como maestro del arte de pintor.

En 1650 se producen dos cambios importantes que dan origen a lo que considero el segundo periodo o década de trabajo. Uno tiene que ver con el tamaño de sus telas, ya que en esta época predominan las obras de gran formato. Este punto, que pudiera parecer una banalidad, tiene un profundo significado: el pintor tiene un mayor dominio del espacio plástico, de la composición, es decir, del esquema interno que organiza a las figuras en ese espacio, y de los recursos técnicos, elementos que, sumados, tienen como consecuencia el fortalecimiento de un discurso plástico más personal y grandilocuente.

En la primera década de trabajo los intentos de crear un espacio plástico mostraban cierta debilidad constructiva que Juárez disimuló hábilmente con el recurso de perforar el espacio hacia atrás o hacia arriba con un rompimiento de gloria.

Una de las características más notorias de la plástica de José Juárez en este periodo es la gestualidad, recurso mediante el cual el pintor intentaba interrelacionar a los personajes. El uso expresivo del gesto es fundamental para lograr romper el aislamiento de las figuras, encerradas en sí mismas y entrampadas en el tono heroico del discurso plástico de Juárez. Por otra parte, la gestualidad utilizada en las obras desarrolladas compositivamente en registros, logra comunicar una sensación de gran dinamismo a la superficie pictórica. José utiliza múltiples focos de luz que actúan intensamente sobre las formas y los colores, logrando efectos de gran dramatismo que de alguna manera se contraponen con el tono amable y convencional de sus pinturas. La masividad de sus figuras, que se recortan contra una pantalla arquitectónica o un vacío que favorece su calidad escultórica, es característica del zurbaranismo, corriente en la que se inscribe la plástica de José Juárez. A pesar de un dibujo que mostraba algunas deficiencias, especialmente en el conocimiento de la anatomía humana, el conjunto de la obra de Juárez resulta armonioso.

En el segundo periodo de trabajo, Juárez ganó en habilidad y audacia compositivas, en el conocimiento de la escala y el emplazamiento de las figuras en la bidimensión. En este segundo periodo acentúa el uso de una paleta sabia pero restringida, organizada con base en la combinación de los colores primarios con sus complementarios. Un inteligente uso de la luz y por lo tanto de los mismos colores con alta y baja saturación le permiten dar una impresión de gran colorido. Combina con gran habilidad el dibujo cerrado de los personajes centrales con la calidad de boceto y apunte ligero de algunas partes de sus obras. Tiene una gran preocupación por las texturas, en las que pone especial atención por medio de la materia y de la luz. Pero además usa distintos



tipos de líneas para crear la sensación de peso de las telas o de riqueza en los adornos de oro, perlas o piedras. Utiliza con abundancia el recurso de la división de cielo y tierra, espacios a los que relaciona mediante la acción de intermediarios, como angelitos o *putti*, y elementos como flores y guirnaldas, todos ellos características propias del vocabulario renacentista difundido por medio del grabado. Esto no le quita seriedad a la escena ni dignidad a los personajes, solamente le da un poco de alegría a pinturas que en general tienen un tono sobrio y conservador. La devoción familiar y personal a san Francisco le daba una humanidad diferente a sus obras de temas franciscanos, con las que el autor se veía involucrado sentimentalmente. Hay una cierta ternura en el tratamiento del tema y una mayor comunicación entre los personajes.

En muchas oportunidades se ven líneas, continuidades e influencias que no tienen una clara explicación, como sería el hallazgo del grabado que pudo ser utilizado parcial o completamente como inspiración para una determinada composición. Sin embargo, cuando se encuentran estas relaciones que permiten ver a Rafael inspirándose en el arte de la antigua Roma y a Rubens dibujando a Rafael y a un pintor novohispano citando —quizá sin saberlo— a Rafael pasado por la particular visión del holandés, se ve que la riqueza y complejidad del arte no se da solamente en los contenidos, sino en las formas de consolidarse como lenguaje. El arte está lleno de préstamos, como dirían los lingüistas, palabras tomadas de distintos idiomas que se incorporan de manera tal que al tiempo parecen propias. El lenguaje de la plástica novohispana es como el castellano que se habla en América Latina: está lleno de modalidades regionales, enriquecido y a veces envilecido, pero con una fuerte identidad que lo define.

#### NOTA

<sup>1</sup> Alfonso Pérez Sánchez, "Murillo y sus fuentes", en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 130.

*Los desposorios*

Óleo sobre tela

133 × 152

Colección particular

REFERENCIAS: inédita

Catálogo 45

DESCRIPCIÓN

San José y la Virgen María extienden sus brazos y se toman de las manos con pudorosa modestia. De esta manera queda expuesto con claridad el gesto simbólico de la unión conyugal. Un grupo de testigos —hombres y mujeres a uno y otro lado de la pareja— asiste a la consagración de una ceremonia que lleva a cabo el sacerdote, quien se convierte en el eje central de la composición. La pareja es joven, y José conserva —como recuerdo del relato de las Escrituras— la vara que floreció cuando fue milagrosamente elegido para ser el marido de María. Ésta es una joven rubia, de cabello ondulado que le cae por la espalda, y va engalanada a la moda de la época, con traje de ricas telas y alhajas, que, sin embargo, no la hacen ver como una mujer mayor. Como en otras pinturas, José Juárez —a quien se atribuye este cuadro— recurrió al expediente de bajar la mirada, no permitir que el personaje tome contacto visual con el espectador y, de esta manera, aislarlo. Este recurso plástico le da a los actores de sus pinturas una solemnidad que surge del aislamiento físico —la falta de contacto visual es una herramienta poderosa— acentuado por un dibujo cerrado. Cada una de las figuras se diferencia claramente de las otras, incluso los personajes del fondo, gesticulantes y participantes así de la escena central. El Espíritu Santo en forma de paloma sobrevuela la cabeza del sacerdote, extiende sus alas en una curvatura y crea un arco virtual que protege a la pareja.

COMENTARIO

La escena no es canónica, sino que depende de los *Evangelios apócrifos*, en particular del Protoevangelio de Santiago, conocido con este nombre desde el siglo xvi, porque en él se informa de acontecimientos anteriores a la narración evangélica, tales como el nacimiento y la infancia de María.<sup>1</sup> El Evangelio de la Natividad de María recoge una versión similar a la anterior, ya que, según esta tradición, las vírgenes que habían sido educadas en el templo debían volver a su hogar y casarse al cumplir los 14 años. Según el mismo relato, María se negó a casarse —a diferencia de las demás jovencitas— porque sus padres la habían ofrendado a Dios y ella le había ofrecido su virginidad. Así como el primero de los mencionados evangelios apócrifos pone énfasis en la historia de Joaquín y Ana y, por lo tanto, en el acontecimiento milagroso del nacimiento de la Virgen María, el segundo se preocupa por las relaciones escriturales, es decir, por aquellos hechos que van marcando el cumplimiento de las profecías. Una de ellas, la de Isaías, había vaticinado el florecimiento de una vara del tronco de Isaí sobre el cual recaería el espíritu del Señor. Las vírgenes de la casa de David se reunieron junto con los viudos de la misma casa, quienes debían llevar una vara. José, a quien los apócrifos describen como un hombre de edad avanzada, primero la olvidó y luego la paloma se posó sobre ella, hecho que lo señaló como el elegido para casarse con María. Mucho se ha dicho sobre la manera en que estos escritos no canónicos completan la historia de las vidas de María y Jesús. No es casual que particularmente desde el siglo xvi, pero de manera especial durante el siglo xvii, la atención recayera sobre este tipo de historias que son





más que leyendas piadosas. Intentan explicar dogmas discutidos, algunos de ellos incluso de difícil aprehensión, como el de la doble naturaleza de Jesús, humana y divina, así como la concepción inmaculada de María. Estas historias familiares daban de algún modo explicaciones sencillas para la gente sencilla. La antigua idea de convertir a la imagen en la Biblia de los iletrados seguía en pie, y particularmente durante el auge de la Contrarreforma, cuando estuvo al servicio de un combate muy duro librado en múltiples y lejanas batallas. Considero que *Los desposorios*, de colección particular, puede ser una obra de la primera década de trabajo de Juárez, ya que algunas de las características de la obra, el dibujo de las caras y las manos entre ellas, todavía muestran un cierto apego a la pintura de su padre, Luis. La obra salió a remate en Nueva York en la casa Sotheby's y en el catálogo aparece como atribuida a José Juárez. Ya en México, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Ángeles la vieron en un taller de restauración y confirmaron la atribución. Vi el cuadro antes y después del proceso de restauración, y considero que también tiene relación con *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44) y *La Sagrada Familia* (cat. 31).

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Evangelios apócrifos*, trad. de Edmundo González Blanco, presentación, revisión y notas de Carlos Zesati Estrada, México, CNCA, 1995 (Cien del Mundo).







*La oración en el huerto, 1646*

Óleo sobre tela

326 × 233

Firmada y fechada en el ángulo inferior izquierdo: 1646

Capilla de las Reliquias de la Catedral de México, ciudad de México

INSCRIPCIÓN: A Devoción del Señor Doctor Don Juan Poblete, Chantre desta Catedral.

REFERENCIAS: Vences (1986), p. 349.

Catálogo 30

DESCRIPCIÓN

Cristo está en el centro de la composición, arrodillado frente al ángel que le ofrece el cáliz. En la cara lleva la expresión del sufrimiento propio de la escena: *Padre, si te es posible, aparta de mí este cáliz*. Una mano sobre la otra, las cejas levantadas y la mirada suplicante que dirige hacia el ángel subrayan el dolor humano de Jesús. Este ángel es como una firma de José Juárez: muy blanco, de mejillas sonrosadas y cabello rubio rizado, se arrodilla y ofrece a Jesús el cáliz con ambas manos. Está vestido con una túnica verde y un paño rojo ondea alrededor de su cuerpo, mientras asoma otra falda larga de color morado que apenas deja ver los dedos de un pie. La forma en que están pintados la túnica y el paño recuerda esas líneas de luz zigzagueantes propias de la mayor parte de las obras de Luis Juárez, jefe de la dinastía. Por otra parte, al igual que uno de los ángeles de *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* (cat. 32), éste tiene las alas multicolores, lo que, junto con el uso del color morado de la falda, afirma la aparición de José Juárez, pues el uso de ese tono y la forma de lograrlo (como se verá en el análisis de su paleta) es una de las novedades de su pintura.

Cristo está vestido con los colores tradicionales: rojo y azul, sangre y cielo, pasión y espíritu. A diferencia del *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* (cat. 28), donde hay varios focos lumínicos, en esta obra la luz proviene del rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo, desde un espacio dorado, limitado por nubes de trazo muy duro. Esta parte de *La oración...* puede asimilarse a la del mismo tema de Luis Juárez (il. 1).<sup>1</sup> Sin embargo, mientras que en esta última obra la luz juega en el interior de las figuras produciendo violentas modulaciones, en la de catedral la luz define volúmenes, los recorta y los separa, es decir, modela las figuras. En el ángulo superior derecho asoma la luna entre nubes, creando una luz natural muy discreta, comparable con la sabia iluminación de Echave Orio para su obra del mismo tema. Pero esa luz sirve para que José plasme de manera abocetada y suelta al grupo que llega a detener a Jesús conducido por Judas.

Otra diferencia importante en esta versión es que los apóstoles no están dormidos atrás o a un costado de Cristo, sino que ocupan el primer plano de la composición: parece evidente que el espectador debe reflexionar sobre ese sueño, su falta de solidaridad con la situación por la que está atravesando Jesús, su ignorancia y, por supuesto, la soledad y el sufrimiento de Cristo.

Hay un interesante juego de colores en los ropajes de los tres apóstoles: ya que el azul se contrapone con el amarillo, el verde con el rojo y el azul con el morado. Esta forma de relacionar los colores primarios con los complementarios será manejada por José cada vez con mayor eficacia, así como el efecto de la luz modelando las figuras contra un fondo sobre el que se recortan con contundente masividad. En todos los personajes hay una intervención dramática de la luz: de alguna manera, era la forma conocida y aceptada —*la tradición*— de representar el drama del huerto de los Olivos.







## COMENTARIO

El tema de *La oración en el huerto* puede separarse en tres episodios: el ruego de Jesús, Jesús reconfortado por un ángel y el sueño de los discípulos. Estos tres episodios generalmente se reúnen en una sola representación, como en este caso. El combate interior de Jesús en el huerto de los Olivos está narrado en los tres Evangelios sinópticos. La palabra agonía, con la que se describe, en griego significa lucha, y no tiene el sentido habitual de lucha física contra la muerte, sino de agonía moral. Los Evangelios de Mateo (26, 36-46), Marcos (14, 32-42) y Lucas (22, 39-46) concuerdan en lo esencial, aunque presentan algunas variantes que se reflejan en la iconografía. Según Lucas, Cristo estaba arrodillado, mientras que según Mateo y Marcos, estaba prosternado, con la cara contra la tierra. En el medio de la composición, arrodillado (siguiendo la versión de Lucas), aparece Jesús implorando ante el miedo al dolor físico y la muerte; librarse de ellos es una tentación finalmente más fuerte que el hambre, la ambición o la avaricia, con las que el diablo había tentado a Jesús en el desierto. En un ángulo aparece el ángel que le muestra a Jesús un cáliz, metáfora del sufrimiento que debe beber como una copa, hasta el final. San Lucas menciona la aparición de un ángel, que generalmente lleva una cruz, aunque luego se la reemplazó por un cáliz, como el que recibirá la sangre de Cristo en la cruz. Artistas como Mantegna y Durero sustituyeron el cáliz por instrumentos de la Pasión.<sup>2</sup>

Los discípulos preferidos de Jesús lo acompañaron en el huerto de los Olivos: Pedro, Santiago y Juan, que son los que aparecen durmiendo mientras Jesús rezaba.

Resulta muy interesante comparar esta pintura de Juárez con la que le sirvió de modelo, la obra del mismo tema de Baltasar de Echave Orio. En primer lugar, porque el modelo como tal no remite en este caso a una estampa, sino a otra pintura, y permite ver las similitudes y diferencias a partir de algunas modificaciones. Una muy evidente es que los apóstoles no están dormidos atrás o a un costado de Cristo, sino que ocupan, como se dijo, el primer plano.

Jesús es una figura bastante frágil y al parecer, en ese momento, expone toda la debilidad de su naturaleza humana. Hay que conceder que, frente al de la obra de Echave Orio, resulta asombrosamente débil. Desde esta perspectiva, Juárez cumple su cometido: mostrar la fragilidad humana de Jesús y sus discípulos, en tanto que en la obra de Echave Orio la intención estaba puesta en el dolor de Jesús, anticipación de la Pasión que le hizo transpirar sangre tiñendo su túnica de color rojo.

El patrono de la obra, tal como se asienta en la inscripción al lado de la firma, fue don Juan de Poblete, hijo de Francisco Millán y María Ana de Poblete, familia criolla de la ciudad de México. Don Juan de Poblete fue cura de Santa Catarina y luego inició su carrera capitular como canónigo de Valladolid el 24 de diciembre de 1638, donde fue chantre. Estaba destinado en la ciudad de México como agente de la catedral de Michoacán, cuando consiguió ser promovido a chantre del cabildo metropolitano en 1646, año en que patrocina la obra de José Juárez, que quizá pueda ser considerada como su primera obra de patronazgo capitular. Después de más de 34 años en el cabildo, murió en 1680 cuando ocupaba el cargo de deán, al que había accedido en 1657.<sup>3</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Según Rogelio Ruiz Gomar, ésta es la única obra en la que Luis Juárez hace a un lado las tonalidades claras y se abandona a un intenso claroscuro. Véase Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, IIE, UNAM, 1987 (Monografías de arte, xv), p. 113.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. II-1, pp. 427-430.

<sup>3</sup> Para su interesante y polémica trayectoria en Michoacán, véase Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 163ss. El deán y su hermana María protagonizaron el fenómeno conocido como el milagro de los panecillos de santa Teresa, que se trata en este catálogo en relación con el cuadro del *Encuentro de Jesús con las santas mujeres*, pp. 116-122.





*Encuentro de Jesús con las santas mujeres, ca. 1646-1647*

Óleo sobre tela

326 × 233

Firmado bajo la cartela, visible con fotografía infrarroja

Capilla de las Reliquias de la Catedral de México, ciudad de México

INSCRIPCIÓN [en el ángulo inferior derecho, en una cartela rematada por un sombrero con ínfulas]: A devoción del yllus<sup>mo</sup> / S.<sup>r</sup> D<sup>om</sup> Nicolas De / latore.

Obispo de / la Abana Dean que / fue desta S.<sup>ta</sup> y / glesia.

REFERENCIAS: Sandoval y Ordóñez (1943), p. 40; Vences (1986), p. 349.

Catálogo 28

## DESCRIPCIÓN

La figura de Cristo aparece en el centro de la composición, joven, monumental, sobrio y aislado, vestido de rojo y con manto azul. Eleva dos dedos de la mano derecha, gesto que puede estar en relación con su doble naturaleza, humana y divina. La mano izquierda, con los nudillos muy marcados, reposa sobre el manto. Cuatro mujeres están arrodilladas frente a la figura de Jesús: según el relato bíblico del cual parece depender la representación, las dos de adelante serían Marta y María, vestidas con túnicas rojas y mantos azules que les cubren la cabeza; las otras dos miran hacia afuera del cuadro y creo que son retratos de personajes vinculados a una circunstancia concreta que acontecía en torno a la catedral de México por esos años. Las mujeres arrodilladas que comparten el primer plano con la figura de Cristo forman un bloque separado, mientras el grupo de los apóstoles que se encuentra detrás de Jesús forma otro, que tiene una dinámica propia. Hay entre ellos una gran diferenciación de edades, tipos físicos, movimientos y gestos. El primero de la derecha es san Pedro, con sus característicos pelo y barba blancos, magnífico en su sobriedad; a su lado, se ve a otro discípulo, joven, con expresión suave y afligida. No hubo demasiada preocupación por individualizar a los demás hombres del grupo, con excepción de san Juan.

Hay una cierta ambigüedad espacial, ya que la escena transcurre en un interior, donde una ventana de medio punto y rejas rompe el bloque oscuro del fondo. Hacia el lado derecho se abre una gran ventana, por la que destacan un paisaje azulado y los edificios de una ciudad de perfiles claros y calidad abocetada, muy característica del trabajo de José, que parece citar algunas construcciones emblemáticas de Roma, como el *Tempietto* de San Pietro in Montorio, relacionado con el templo de Jano y con una profunda significación.

La tensión entre el uso tradicional de la luz como contraste, parte de la práctica adquirida, y la novedad —el empleo del claroscuro como recurso dramático— es una de las características de este periodo y se expresa claramente en las otras dos pinturas de la capilla de las Reliquias de la catedral de México: *El Rey de Burlas* (cat. 42) y *La oración en el huerto* (cat. 30).

En el *Encuentro de Jesús con las santas mujeres*, Cristo es el centro de la composición: su figura es monumental, impresión visual que se refuerza por la manera en que su perfil se recorta contra una columna que funciona como eje compositivo, además de separar interior y exterior. Este recurso divide además la zona de luz de la zona de sombra, así como a los dos grupos que acompañan a Cristo. Esta manera de organizar la composición se relaciona con las formas desarrolladas en la pintura madrileña por Vicente Carducho (1576-1638) y en la sevillana por Francisco de Herrera el Viejo (ca. 1590-1654) y Francisco de Zurbarán (1598-1664).

Cristo está con el grupo pero al mismo tiempo está aislado. Esto no es una sensación, es una

creación visual, lograda con el cerrado modelado de la figura. La relación con su contemporáneo Antonio de Pereda (1611-1678), activo en la escuela madrileña por los mismos años, remite por ejemplo al *Cristo de las Capuchinas* de Madrid, que evoca la influencia del Tiziano de *La cabeza del Salvador* del Museo del Prado, que Alonso Sánchez Coello citó textualmente en su *Noli me tangere* de El Escorial. Entre los dos grupos divididos por el *Cristo-columna*, el de las cuatro mujeres y el de los apóstoles, se establece una relación asimétrica en número y en tamaños. Cristo los separa, pero también los relaciona. Nuevamente el nexo es el gesto, la mano extendida, cuyo movimiento remite a uno de los significados más antiguos del sistema representativo cristiano: el que anuncia la doble naturaleza de Cristo —humana y divina—, que se hace patente en el acto de la Resurrección.

En la forma de hacer los párpados, los ojos y las cejas de María y de una de las mujeres que la acompaña, hay un eco fuerte, muy fuerte aún, de Luis Juárez, pero también de Echave Ibía. No es el José Juárez maduro de *San Alejo* (cat. 36), de los *Santos Justo y Pastor* (cat. 40) o de la *Adoración de los reyes* (cat. 26), de mediados de la década siguiente, aunque aquí ya hay mucho de lo que luego mostrará. En este cuadro se plantea con claridad una característica que va a perdurar durante la corta carrera de Juárez: *las figuras están encerradas en sí mismas y sólo interactúan a partir de la gestualidad*. Ésta es una de las características arcaicas de su pintura, que se puede relacionar con una línea establecida desde la escuela sevillana, como producto de la confluencia del arte flamenco con la tradición local. Creo que se relaciona con Francisco Pacheco y se continúa con Zurbarán, con un notable interregno, marcado por los avances naturalistas de Velázquez en sus primeros años sevillanos y la humanización de los personajes de Juan de Roelas.

Afirmaría que José Juárez se sintió más cómodo en el *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* y que hizo una concesión al oficio aprendido en *La oración en el huerto* (1646). En realidad, ninguna de las dos pinturas rompe con las convenciones de la plástica de su época. Pero si bien es posible suponer que en la primera se está frente a un planteamiento lumínico y espacial similar al que Zurbarán estaba utilizando contemporáneamente en Sevilla, es decir, que está inmerso en el zurbaranismo, en la segunda recurrió a un expediente utilizado por Luis Juárez, pero sobre todo por Baltasar de Echave Orio en la obra del mismo tema.

#### COMENTARIO

La escena puede interpretarse en su contexto, sin embargo, no es tan simple como podría parecer en un principio. Es el momento en que Jesús se encuentra con las hermanas de Lázaro, Marta y María, y ambas le cuentan lo que pasó con su hermano, muerto cuatro días antes. Es uno de los últimos momentos del ciclo de la vida pública de Cristo, pues poco tiempo después comenzará el ciclo de la Pasión. La relación con el tema lateral es evidente: cuando Jesús y los apóstoles iban en camino al monte de los Olivos, les anunció que esa noche se escandalizarían de Él, cumpliéndose las Escrituras: “Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas de la manada” (Zacarías 13, 7), pero de inmediato suavizó el anuncio, prometiéndoles su reencuentro después de la Resurrección.<sup>1</sup>

El Evangelio de Juan quizá sea el más explícito en el tema del encuentro de Jesús con Marta y María, el dolor de Jesús ante la muerte de Lázaro, su llanto inclusive y, finalmente, el gran momento de la Resurrección. Es importante destacar la decisión de no representar este último, sino el ruego de las mujeres que afirman su fe. Cuando Jesús le preguntó a Marta si creía que Lázaro iba a resucitar y la mujer le contestó que lo haría en el último día, Jesús entonces le dijo: “Yo soy la resurrección, el que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí no











morirá jamás. ¿Crees esto?” (Juan 11, 25-26). La otra hermana, María, cayó de rodillas frente a Jesús reprochándole su ausencia durante la enfermedad de su hermano. Jesús lloró, imploró a su Padre y Lázaro resucitó. La escena puede resultar un poco críptica pues Lázaro, que generalmente es el gran protagonista, está ausente. La intención, por lo tanto, está puesta en el momento anterior, cuando ambas mujeres declaran su fe y, mediante una oración implorante, reciben los beneficios del Señor.

Siempre queda la duda acerca de la selección del tema a representar y de la participación del pintor en el mismo. En este caso, la intervención del entonces deán del cabildo, Nicolás de la Torre, y de Juan de Poblete, debe de haber sido de gran importancia. De manera tal que incorporaron un discurso interno, un acontecimiento milagroso que implicaba ni más ni menos que a uno de estos donantes, el entonces chantre Juan de Poblete, patrono de *La oración en el huerto*. Este famoso suceso fue el de la renovación de los panecillos de santa Teresa, fenómeno que se daba con la intervención de dos mujeres, María de Poblete y sor Andrea de la Santísima Trinidad, monja del convento de Regina Coeli, quien desde 1648 le enviaba a la primera unos polvos de unos panecillos que se hacían en la comunidad y que no podían desecharse porque estaban benditos. Una vez que María de Poblete los molía y los ponía en agua, éstos se renovaban milagrosamente con la imagen de santa Teresa impresa en ellos. En 1648, Juan Pérez de Rivera, marido de María de Poblete, mandó llamar a un escribano para dar fe de esta renovación milagrosa. Muchos años después, cuando Diego de Malpartida fue chantre, pidió uno de estos panecillos que Poblete repartía como reliquias, para ponerlo en el retablo de Santa Teresa construido a su costa en la capilla de San Pedro de la misma catedral.<sup>2</sup> No es el lugar para discutir el desarrollo del milagro y de su explosivo éxito dentro y fuera de la Nueva España, la posterior intervención de fray Payo y de los carmelitas en 1674, cuando éstos postularon la causa del milagroso acontecimiento.<sup>3</sup> Mi hipótesis es que las dos misteriosas mujeres retratadas en el cuadro de catedral son justamente doña María de Poblete y sor Andrea de la Santísima Trinidad, las dos involucradas en el milagro de la renovación, que por otra parte tenía evidente relación con el misterio de la Resurrección. Además de ser indudables retratos, que se apartan de las idealizaciones restantes, se relacionan visualmente con el espectador y tienen algunos rasgos “familiares” en el estricto sentido de la palabra, pues la nariz, por ejemplo, denota esta relación. Creo además que en otro de los cuadros “problema” de José Juárez, relacionado también con la orden del Carmen y firmado en 1661 (del Museo de Davenport [cat. 39]) se encuentra la misma mujer, en el lado izquierdo del cuadro, mirando de frente y abstraída del resto de las monjas deslumbradas por la aparición de la Virgen.

La imagen de María está muy cuidada: el gesto de aflicción se refuerza con la forma en que se unen sus manos.

Suponía que ésta era una obra temprana. El joven maestro —Juárez tenía entonces 29 años— estaba un poco más libre de acercarse a las innovaciones que en esta década representaron los envíos del taller de Zurbarán y la llegada de las novedades sevillanas “en directo” por medio de Sebastián López de Arteaga. Esta permeabilidad hacia las novedades se evidencia en la monumentalidad de las figuras, su aislamiento psicológico y el uso de una pantalla arquitectónica, así como de un elemento estructural —la columna— para resaltar el contraste lumínico. Esta forma de construir el discurso plástico era “moderno” en la cuarta década del siglo xvii novohispano.

Cuando se bajaron las pinturas para ser restauradas, en diciembre de 2001, se pudo ver que en el ángulo aparece el nombre del patrono de la obra: don Nicolás de la Torre. Fue éste un criollo, natural de la ciudad de México, hijo de Baltasar de la Torre y de doña Antonia Muñoz. Quizá su relación con el deán don Alonso Muñoz influyó para que, después de recibir sus grados de licenciado

y maestro en Sagrada Teología el 30 de julio y el 26 de agosto de 1612,<sup>4</sup> fuera nombrado miembro del cabildo catedral. Este canónigo es el mismo que está retratado en la pintura de *Las lágrimas de san Pedro*, firmada por Baltasar de Echave Orio en 1618. En ese momento el donante tenía el cargo de racionero y fue quien en 1632 levantó el inventario que se registra en el libro 39 de Cabildos.<sup>5</sup> En los años de 1641 y 1642 fue mecenas de tesis en la Real y Pontificia Universidad, de la que fue rector en tres oportunidades. La carrera eclesiástica lo llevó a ocupar los cargos de canónigo magistral, dignidad y deán del cabildo. El 10 de septiembre de 1647 se le concedió la merced de la presentación del obispado de La Habana, aunque el aviso llegó en abril de 1648. Permaneció en México durante algunos años más, pues en 1649, como obispo electo, predicó en el auto de fe. Seguía siendo el deán de la metropolitana cuando murió el arzobispo Juan de Mañozca, en 1650, en cuyas exequias participó. Gil González Dávila asegura que mientras De la Torre fue visitador de los conventos de religiosas de México, fabricó tres iglesias conventuales en las que gastó cuatrocientos mil pesos. Falleció en Cuba el 3 de julio de 1653, adonde debe haber llegado ese mismo año, pues como deán seguramente ocupó la cabeza del cabildo hasta la llegada del nuevo arzobispo, López de Azcona, ocurrida también en 1653.<sup>6</sup> Si *La oración en el huerto* lleva la fecha de 1646, es posible que ésta sea de 1647 y que la inscripción fuera puesta más tarde, cuando el deán ya era obispo electo. Esta hipótesis se reforzó cuando se encontró debajo de la cartela unos rastros de la firma de José Juárez, así como de un escudo acuartelado, donde se ve una torre y restos de una inscripción.

Fotografía infrarroja del la cartela en proceso de restauración. Il. 9



#### NOTAS

<sup>1</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 185.

<sup>2</sup> Esto sucedió en 1672, según testimonio del mismo Diego de Malpartida. Véase Nelly Sigaut, "La capilla de San Pedro", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Fomento Cultural Banamex-Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, pp. 318-319.

<sup>3</sup> Por otra parte el tema ha sido tratado de manera minuciosa en fecha reciente por Antonio Rubial García y María de Jesús Díaz Nava, "La santa es una bellaca y nos hace muchas burlas. El caso de los panecitos de santa Teresa en la sociedad novohispana del siglo XVII", en *Estudios de Historia Novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, núm. 24, enero-junio de 2001, pp. 53-75.

<sup>4</sup> AGN, *Universidad*, tomo 361, citado en Guillermo Fernández de Recas, *Grados de licenciados, maestros y doctores en artes, leyes, teología y todas las facultades de la Real Pontificia Universidad de México*, México, Instituto Bibliográfico Mexicano, UNAM, 1963.

<sup>5</sup> Nelly Sigaut, "La capilla de la Purísima Concepción", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Fomento Cultural Banamex-Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, p. 258.

<sup>6</sup> José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, UNAM-Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1980 (Biblioteca del Claustro, serie facsimilar, 1), vol. III, p. 187.



*La Virgen entrega al Niño a san Francisco*

Óleo sobre tela

264 × 286

Firmada: *Joseph Xuares Fat.*

Museo Nacional de Arte, INBA

INSCRIPCIÓN: A devossion / de mi Pa<sup>e</sup> / Alonso go / mes.

REFERENCIAS: Couto (1872), p. 65; Fernández Villa (1884), p. 35; Cosmes (1874), p. 280; Díez Barroso (1921), pp. 272-273; Carrillo y Gariel (1946), pp. 151 y 166; Toussaint (1948), p. 114; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Fernández (1953b), s.p.; De la Maza (1964), p. 4; Toussaint (1965), p. 105; Kelemen (1969), pp. 278-279; Carrillo y Gariel (1972), p. 69; Tovar (1981), p. 298; Burke (1992), p. 46.

Catálogo 32

DESCRIPCIÓN

Las nubes —esa forma teatral de visualizar lo sagrado— se abren para iluminar y dar paso a una escena milagrosa: la aparición de la Virgen María entronizada en un banco de querubines con Jesús Niño en sus brazos. María aparece como una mujer joven, rubia —como los ángeles y querubines— y esplendorosa, lujosamente ataviada con un manto que se sujeta con un rico broche de piedras preciosas. María no es la única que lleva joyas, pues también lo hacen los ángeles, quienes lucen broches en los cuellos, las mangas y las botas. El brillo del oro y de las piedras está hecho con pinceladas cortas cargadas con un amarillo suave. Esto pone énfasis en la diferencia del grupo divino con la humilde figura de san Francisco, cuyo pelo es negro, así como el bigote, la barba y las cejas, y cuyo hábito tiene además el borde de las mangas y la capucha raídas. El cordón que lo ciñe cae al suelo y se convierte en una flor más al lado de las que tiran los *putti* desde el cielo. Flor de obediencia, castidad y pobreza, brindada, como las otras, para el servicio y gloria de Dios.

El Niño ofrecido al santo está representado con un desnudo correcto, de dibujo cerrado y apenas cubierto con una pequeña sábana. La figura de san Francisco se presenta delgada y pálida, recorrida por un profundo claroscuro que destaca el gesto de las manos levantadas hacia el Niño —a quien va a recibir— y la humildad expresiva de la mirada y del rostro en general. El gesto de su entrega es claro, san Francisco, de rodillas frente a ellos, en una posición que podría describirse como insostenible, extiende sus brazos para recibirlo. La humildad del hábito franciscano está acorde con la imagen general del santo. Su rostro tiene los pómulos muy altos y marcados por la huella de la abstinencia y la penitencia. Nuevamente se ve el uso del recurso de la sombra ondulante recorriendo el rostro del santo. Los ojos, manchados de rojo, están rodeados por aureolas violeta y la mirada se eleva hacia la Virgen y el Niño con expresión de humildad. Toda la gestualidad del cuerpo refuerza esta impresión, porque está de rodillas y porque ambas manos se acercan al Niño, *pero no lo tocan*.

Para la tradición del relato figurativo occidental, el movimiento exterior se considera exclusivamente como el efecto de un movimiento interior, “los movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo” [...] Ahora bien, en la oración y en las prácticas de devoción, existe un ámbito donde el cuerpo se considera también instrumento capaz de actuar





sobre el interior. En este contexto, el problema de la funcionalidad del gesto se revela extremadamente complicado. La cuestión más importante es la siguiente: ¿se adopta tal o cual gesto porque la pasión del alma *obliga* al cuerpo a arrodillarse, a prosternarse o a juntar las manos bajo el dictado implacable de la teofanía, o bien, por el contrario, se hacen genuflexiones, se levantan las manos, se tuerce el cuello y se llora con el fin de ayudar a la teofanía a manifestarse?<sup>1</sup>

Frente a la tensión interna de san Francisco, la expresión de la Virgen, en cambio, es de gran tranquilidad y dulzura. La Madre que da a su Hijo con tanta confianza, que extiende sus brazos en entrega absoluta, no deja el mínimo margen para especular más acerca de la importancia del personaje arrodillado. San Francisco merece que María le entregue lo más preciado que existe para cualquier madre: el cuerpo pequeño y frágil de su hijo, cuya desnudez acentúa la idea de fragilidad. Esta relación entre el que da y el que recibe está creada visualmente por una elipse formada por los brazos extendidos (los de la Virgen y los de san Francisco). En medio de ella está el Niño, que ve con complacencia a quien lo espera con los brazos abiertos.

La expresión y la gestualidad de la corte de ángeles que rodea al grupo central es diferente: sus miradas y sonrisas ante el hecho milagroso, así como el juego de sus manos que lo señalan, refuerzan ese carácter: el milagro, la sorpresa, lo sobrenatural del hecho, aun cuando ellos también son seres sobrenaturales. Participan, acompañan, nos introducen, construyen un espacio dentro del espacio, pues al rodear a la Virgen, al Niño y al santo, crean un lugar sagrado, escenario del milagro: los pies del ángel que está de espaldas nos llevan hacia adentro, los pies del ángel de la derecha nos sacan de él.

Los nueve ángeles son de los más hermosos de la pintura de Juárez. Llenan el espacio de alegre sensualidad. Tienen grandes alas multicolores y están pintados con especial detenimiento, tanto en la diferencia de los colores para cada uno de sus brillantes vestidos, como por las posiciones de cabezas y manos. Son rubios, blancos, sonrosados, fuertes y hermosos. Están ataviados con túnicas enjoyadas, detalle que también es notorio en el calzado que cubre sus pies. Francisco de la Maza señaló la relación de estos ángeles con los de Martín de Vos. Solamente quiero agregar a esta observación, con la que estoy de acuerdo, que no hay que olvidar al gran Durero. Detrás de Martín de Vos están los grabados y dibujos de Durero y sus contemporáneos, que seguramente circulaban en los talleres de los pintores de la ciudad de México, aunque lamentablemente y, a diferencia del caso español, no se han detectado aún legados tan impresionantes de carpetas de grabados como en aquel país.

Los ángeles de José Juárez son monumentales, heroicos, pero al mismo tiempo alegres y sensuales, especialmente los dos primeros de cada lado, que al estar dispuestos de frente y espalda, abren y cierran la lectura de la escena milagrosa, a la manera de un biombo.

En brillante primer plano se van perdiendo hacia atrás en un contraste que recuerda algunas obras de su padre y, por supuesto, ciertas soluciones adoptadas por Francisco de Herrera el Viejo. Pero este efecto de contraste gradual se hace violento en las figuras de san Francisco —cuyo cuerpo se recorta sin ninguna debilidad contra el fondo— y los ángeles de izquierda a derecha, de espalda y de frente respectivamente, que repiten el mismo juego de contraste lumínico. También parece inevitable la referencia a los grabados de Bartolomeus Spranger que circulaban a través de la obra de Goltzius, en la que este recurso de contraste gradual —como a manchones— es muy evidente.

Las telas se sacuden por el viento sobrenatural de la aparición y se sostienen en caprichosas formas quebradas en múltiples pliegues. Líneas largas y profundas, cortas y superficiales, atrevidas diagonales, conforman un voluptuoso conjunto. Sensualidad que hubiera aumentado, sin ninguna duda, si los cuatro *putti* que, con aire juguetón y vuelo ligero, arrojan flores desde el cielo claro —azucenas y rosas relacionadas simbólicamente con María y Cristo, convirtiendo la escena como conjunto en un jardín de virtudes— hubieran estado completamente desnudos. Pero Juárez, artista de su tiempo al fin y al cabo, los cubrió púdicamente y sólo uno de ellos, el primero de la izquierda, muestra su trasero sin ningún pudor. Rojo, azul, amarillo, verde, mejillas sonrosadas y movimientos que se acercan a la gracia del juego, hacen de estos *putti* los más atractivos que pintara José Juárez. El dibujo de alguno de ellos es más feliz, como el del de verde, que llena el ángulo derecho de gran dinamismo.

Los querubines no son un elemento de ornamentación que pueda estar o no en el cuadro: su presencia tiene un sentido, que es el de crear un microespacio para acompañar a la Virgen. En la parte baja refuerzan el sentido de aparición, porque las siete cabecitas aladas forman un trono celestial que impide que la Virgen toque la tierra. En la parte superior, así como la aureola de la Virgen se remata con doce estrellas, otro círculo, de doce querubines, crea una aureola mayor. Una alternancia bien pensada acentúa la creación de este microespacio pero se cierra sólo de manera virtual.

Lo cierto es que desde este gran espacio luminoso en la parte superior salen rayos de luz que iluminan plenamente el cuerpo del angelito que vuela envuelto en un paño amarillo, así como la cara de María, pintada con ese color blanco perla que es característico en José Juárez. En esta obra se muestra nuevamente la forma en que este pintor colocaba fuentes arbitrarias de luz que logran dar un efecto espectacular sobre las telas. Emplea la luz como un recurso dramático, distinto de la realidad, pero intensificando su efecto.

Un elemento de gran importancia que no mencioné todavía es el espacio virtual que forman las alas de los ángeles, que, como agudas lanzas, recorren el fondo luminoso y marcan una dirección opuesta a la de la escena central, pero al mismo tiempo, señalan ese espacio sagrado. No deja de llamar la atención el azul intenso de las alas del quinto ángel de la izquierda, quien también está muy concentrado en la escena y esboza una suave sonrisa.

En esta obra el espacio está desarrollado en superficie, más que en profundidad. En todo caso, la profundidad se logra con luz y color. No hay ninguna referencia histórica en el entorno que pueda distraer la atención de la narración. La única referencia a la época contemporánea a la obra es el niño donante, sin embargo, éste le da la espalda a la escena milagrosa, resaltando aún más la sensación de *representación*, no participa en ella, está en otro plano de la representación y nos indica que la pintura fue hecha a devoción de su padre, Alonso Gómez. El niño está pintado con cuidado, la tela de su ropa es un rico *moiret* de seda con aplicaciones de perlas y encajes. El donante, Alonso Gómez, no aparece en el cuadro, sino su hijo, cuya ubicación no sigue los cánones establecidos. De alguna manera, como señala Vargaslugo, en las pinturas novohispanas en las que se representa a donantes conocidas hasta ahora, el espacio privilegiado es uno de los ángulos inferiores, derecho o izquierdo, donde el o la donante aparece de medio cuerpo.<sup>2</sup> Aquí el niño —en representación de su padre—, sentado de cuerpo completo, tiene un lugar preeminente. Habría que pensar si existe una relación entre el tema —la Virgen entregando al Niño a san Francisco— y el retrato del niño donante, al que quizá el padre también ponía bajo la protección directa del santo. De todos modos, su posición central habrá impedido a quienes veían diariamente la obra —los frailes del convento de San Francisco— olvidar que ésta era un regalo del generoso Alonso Gómez.



Aparentemente la separación entre cielo y tierra es muy clara: la parte baja, que correspondería a la tierra, está ocupada por la aparición milagrosa de la Virgen a San Francisco y por el grupo de ángeles que rodea la escena, así como la parte alta está destinada a albergar el rompimiento de gloria. Pero en realidad toda la escena es una gran visión, donde también es posible hablar de zonas claras y oscuras, de zonas luminosas como la superior, en la que el gran rompimiento de gloria señala el hecho milagroso y crea profundidad. Así, pueden diferenciarse dos zonas muy definidas: el primer plano y algo más de la mitad del cuadro ocupados por un vibrante juego de luz y sombra interior que genera una articulación entre las figuras, y un segundo plano en el que el rompimiento de gloria crea un espacio central iluminado plenamente y dos laterales oscuros. En la obra grabada flamenca del siglo XVI, que sabemos circulaba con gran liberalidad tanto en España como en América, es común la separación de cielo y tierra, así como la presencia de traviesos angelitos que establecen la relación entre ambos mundos.

La sensación de profundidad también está creada por la forma de disponer las figuras en el espacio, especialmente los ángeles: siete del lado izquierdo y dos del derecho. La articulación por medio de la luz se refuerza por la gestualidad que organiza un ritmo de comunicación, por el color y la definición del dibujo, además del tamaño.

Es posible que en el global de la obra de José, éste sea uno de los cuadros con mayor uso de color: frente a una tonalidad que gira entre el gris y el pardo, con combinaciones de rojo y verde, aquí podría hablarse incluso de una cierta audacia cromática. Combinación multicolor que resulta bastante extraña en el conjunto de la producción de José Juárez. Juego cromático que hace más atractiva esta pintura, aunque todavía conserva viejos recursos de iluminación: en el ángel del primer plano de la derecha el rosa está iluminado con amarillo, siguiendo las fórmulas manieristas de Echave Orio. Detrás de este ángel, otro viste de verde. Del lado izquierdo combina el amarillo-



naranja con verde, violeta y, atrás, con azul. Esta interesante relación de primarios y complementarios se verá cambiar en la década siguiente.

#### COMENTARIO

San Francisco de Asís, un místico y poeta, fue también el fundador de una orden mendicante que, junto con la establecida por santo Domingo, tuvo un papel importante en la reforma de la Iglesia durante el siglo XIII. Hijo de Pietro di Bernardone, un rico mercader de Asís, Francisco decidió a la edad de 25 años llevar una vida de pobreza al servicio de Dios. Fue mejor conocido como *il Poverello* y atrajo a un gran número de discípulos a los que dio una regla monástica en 1209, pero la esencia de lo que transmitió fue su profundo espíritu de caridad. Exhausto por su intensa actividad apostólica, y casi ciego, Francisco dedicó los últimos años de su vida a la meditación sobre los sufrimientos de Cristo en la cruz.

En 1224 fue el primer santo en recibir los estigmas de la Pasión, como doloroso reflejo de las heridas que recibió Cristo durante la Crucifixión. Francisco de Asís murió el 4 de octubre de 1226 a la edad de 45 años, dejando a cinco mil frailes franciscanos. Fue canonizado en 1228 por Gregorio IX. En 1585 el cardenal Cesare Baronius obtuvo el consentimiento del pontífice franciscano Sixto V para incluir el milagro de la estigmatización en el martirologio del santo. También en esta época su iconografía sufrió un cambio fundamental. La imagen del monje lampiño se convirtió en la ascética figura de un místico, más de acuerdo con el ideal postridentino y con la detallada descripción escrita por su primer biógrafo, Tomás de Celano: “era bajo [...] su cara ligeramente alargada [...] ojos regulares, marrones y simples [...] labios delgados, barba negra pero escasa [...] extremadamente delgado, [y] su ropa burda”.<sup>3</sup>

El tema de esta pintura forma parte del segundo ciclo iconográfico del santo, el tridentino. La Virgen confía al Niño a san Francisco, quien lo recibe como el viejo Simeón, privilegio que comparte con algunos otros santos, como Antonio de Padua.<sup>4</sup>

El pasaje depende de los *Annales* de Lucas Wadingo y tuvo gran éxito a partir de fines del siglo XVI. En esta imagen falta el fraile que fue testigo del hecho y que, a pesar de los ruegos del santo, no supo mantener el secreto.<sup>5</sup> Réau menciona las pinturas del mismo tema pintadas por Rubens que se encuentran en los museos de Lille y de Dijon. Las diferencias con las obras de Rubens son importantes, tanto en el tipo físico del santo (grande y fuerte) como en la relación con la Virgen, que aparece de pie entre nubes. Alguna similitud iconográfica se puede establecer en los querubines que rodean la cabeza de la Virgen en los cuadros del flamenco y del mexicano. Sin embargo, es evidente que, en el tipo iconográfico, Juárez prefirió la tradición española, derivada de la italiana tridentina. A partir de estas observaciones, he propuesto la modificación del título de la obra, conocida hasta ahora como *La aparición de la Virgen a san Francisco* y propongo reemplazarlo por el de *La Virgen entrega al Niño a san Francisco*, que no sólo me parece más correcto, sino que independiza al momento de cualquier otra aparición. Los ciclos aparicionistas son complejos, y creo que las “entregas” son pasajes especiales que pueden diferenciarse con claridad. Pero, además, significa un privilegio especial para san Francisco y por lo tanto un hito en su hagiografía.

En relación con los ángeles, fueron los franciscanos quienes “sembraron y cultivaron las semillas de su nuevo culto”.<sup>6</sup> Mújica restablece la profunda influencia que ejerció la obra de san Buenaventura en la mística hispana del Siglo de Oro y en la espiritualidad barroca, especialmente en relación con la humanidad de Cristo. En su *Leyenda mayor*, Buenaventura asegura que san Francisco es la “piedra angular” que ha sido “probada” por Dios y está destinada a colocarse en el edificio de la Jerusalén Celeste.<sup>7</sup> Por lo tanto, los ángeles que rodean a san Francisco, la Virgen y el



Niño, están allí porque fueron creados para glorificar a la Virgen y al Verbo Encarnado. Su función no es la de ser meros mensajeros, sino que anuncian la incommunicable sabiduría de Dios y al anunciarla también la revelan, porque al irradiar su belleza en el alma iluminan la conciencia del conocedor. El conocimiento y las virtudes angélicas transforman al corazón, transformación que se logra por medio de la belleza, ya que la naturaleza angélica representa la belleza de Dios.<sup>8</sup> Se entiende entonces la importancia que dieron los tratadistas a la representación de los ángeles. Por ejemplo, Vicente Carducho, sintetizó que se pintase “a los Ángeles y Arcángeles en forma de unos muy hermosos mancebos con alas”<sup>9</sup> y el sevillano Francisco Pacheco, a la vez veedor por parte de la Inquisición para el cuidado de la ortodoxia de las imágenes, recomendaba que los ángeles

débense pintar pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, como dice san Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba (como pintó nuestro poeta un hermoso joven: “Y el oro que en la frente relucía / la purpúrea mexilla aún no vestía”) de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser.<sup>10</sup>

La obra de Pacheco resumía las tradiciones iconográficas imperantes en el mundo hispánico. De ahí la relación entre ambos textos —el del tratadista español y el del pintor novohispano— que convierte al primero en una descripción del tipo angélico de Juárez. Francisco de la Maza llama la atención sobre la diferencia entre el rígido plegado de los paños de Echave Orio y de Luis Juárez y “los estofados mantos” o “las flexibles vestiduras de Vírgenes y ángeles” que utiliza José, “estos ángeles que llegan en él a su madurez pictórica, es decir, a su estabilidad típica de mancebos de rubias y rizadas cabelleras que desnudan francamente sus piernas y brazos para vestirse a la manera clásica, con sus peculiares túnicas levantadas como los de [...] *La visión de san Francisco*”.

Como modelo de “entrega” es interesante destacar la diferencia con la obra que pintara en 1713 Cristóbal de Villalpando, quien en la composición en general y la relación entre los personajes remite a *La aparición de la Virgen a san Antonio* (ca. 1645-1652) de Alonso Cano que se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich, mientras en la imagen de san Francisco sigue vigente el modelo de Juárez.

Recuerdo ahora lo que señala Elisa Vargaslugo con respecto al retrato de niños: parecen “niños agrandados”, son acartonados y artificiales, con rostros serios y trajes aseñorados.<sup>11</sup> Esta parte de la obra fue analizada con rayos X para comprobar que la figura del niño no había sido agregada en fechas posteriores a la realización de la obra. El resultado fue rotundo, no había ningún indicio de que el niño hubiera sido sobrepuesto a otra parte “original”.

Según Rogelio Ruiz Gomar, esta pintura estaba en la capilla de la Tercera Orden de San Francisco.<sup>12</sup> Carrillo y Gariel registró que el cuadro ingresó a la Academia cuando esta institución, el 8 de marzo de 1855, se dirigió a los encargados de los conventos, comunicándoles que había “dispuesto formar una galería con las mejores pinturas que existan en la República [y que] para tan grandioso proyecto se ha tenido en cuenta que los Religiosos son los poseedores de las mejores obras de esa clase”. Así, la Academia comunicó que deseaba adquirir

un cuadro que representa al Santo Patriarca en el acto de aparecersele el divino niño; fue pintado por el maestro José Juárez en los últimos años del siglo xvii y se halla colocado encima de la escalera que conduce a la habitación del M. R. P. Consiliario. Del expresado maestro no

tiene actualmente la Academia obra ninguna, al paso que hay en sus salas algún número de cuadros de otros de nuestros antiguos pintores justamente estimados. Si se dignase aceptar alguno o algunos de éstos por el cuadro de Juárez, dejaría muy obligada la gratitud de esta escuela.

Un conocedor de nuestra pintura colonial, Bernardo Couto, reivindicó a esta obra como de Juárez. Después de describir el tema, le hace decir a Pesado: “lástima que ese lienzo haya sufrido, o del tiempo, o de mano de los limpiadores. Sin embargo, ofrece rasgos que descubren un autor inteligente.” A pocos años de distancia, en 1884, la obra figuró entre las que fueron enviadas por la Academia de Bellas Artes a la Exposición Universal de Nueva Orleans y aparece en la lista con el número 3.<sup>13</sup>

Justino Fernández consideró que *La aparición de la Virgen a san Francisco* es el cuadro más característico de José Juárez, “en el que llevó a un límite todas sus posibilidades, puede decirse que es su obra maestra”. Fernández estudió la estructura de la obra y concluyó que le da a la misma cierta severidad, pero que el ritmo en la disposición de los personajes “sensualiza la rigidez geométrica”. En cuanto al color y la luz, vio al primero contrastado, “pero a la vez lleno de suavidades”, y a la segunda haciendo “vibrar todo el cuadro, resultando así como flamígero y dinámico”. Fernández concluye en que especialmente en esta obra puede verse cómo Juárez había asimilado de una manera muy personal, no solamente la manera barroca de López de Arteaga y Zurbarán, sino también la de Rubens.

La obra formó parte de la colección de la Pinacoteca Virreinal y en el año 2000 pasó al Museo Nacional de Arte.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 164-165.

<sup>2</sup> Véase Elisa Vargaslugo, “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana”, en Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, vol. III: *Cuerpo de documentos*, México, IIE, UNAM, 1991, p. 45. Tal es el caso de una pintura de la misma época, *La misa de san Gregorio*, firmada por Basilio de Salazar en 1645, en la que los cuatro niños donantes aparecen en los ángulos inferiores de la pintura.

<sup>3</sup> Tomás de Celano, citado en Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, pp. 271-272. Celano (murió hacia 1250) escribió una biografía de san Francisco, por encargo del papa Gregorio IX. Se mantuvo inédita hasta que fue descubierta en 1893 y publicada en París un año más tarde: *Vie de saint François d'Assise*.

<sup>4</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III-1.

<sup>5</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. I, pp. 331 y 364. Este autor consultó la edición de Lyon-Roma de 1624-1654 de Lucas Wadingo, *Annales minorum seu trium Ordinis a Sancto Francisco institutorum*.

<sup>6</sup> Ramón Mújica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* [1a. ed.: 1992], Lima, FCE, 1996, p. 312.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 162-165.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>9</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [Madrid, 1633], edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pp. 348-349.

<sup>10</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* [Sevilla, Simón Faxardo, 1649], edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 567.

<sup>11</sup> Véase Elisa Vargaslugo, “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana”, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1992, p. 45.

<sup>12</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “La Virgen y el Niño se aparecen a San Francisco”, en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex-IIE, UNAM, 1997, p. 349.

<sup>13</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, jueves 6 de noviembre de 1884, t. 86, núm. 13, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vols., México, IIE, UNAM, 1979, vol. III, p. 177.



*La última comunión de san Buenaventura*

Óleo sobre tela

407 × 333-5

Museo Nacional de Arte, INBA

INSCRIPCIÓN: Acabado el concilio, Adoleció de muerte, y no pudiendo recibir el Viático por su gran flaqueça, se le Va la hostia al corazón y Comulga por el pecho.

REFERENCIAS: Vetancurt (1698), tratado 2<sup>o</sup>, cap. 3, núm. 41; Ramírez Aparicio (1861), p. 337; Couto (1872), p. 66; Revilla (1893), p. 124; Toussaint (1934), pp. 42-43; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castillo Ramos (1981), pp. 67-77; Tovar (1982), p. 298; Cuadriello *et al.* (ca. 1986), p. 7; Cuadriello (1999), pp. 187-193.

Catálogo 44

DESCRIPCIÓN

El cuadro está dividido en dos niveles: en el inferior, un grupo de hombres —arrodillados unos, de pie otros, asombrados todos— es testigo de un milagro: una hostia sale del cáliz que sostiene uno de quienes asisten a san Buenaventura, enfermo durante la celebración del Concilio de Lyon. Ante la mirada atenta del grupo, la hostia se desplaza hasta entrar por el pecho del santo, pues éste, débil por la enfermedad, no podía recibirla de otro modo. En la hostia se dibuja con claridad la imagen del cuerpo de Cristo en la cruz. Mientras esto sucede, en la parte superior del cuadro irrumpe en la luminosidad dorada del cielo la paloma que representa al Espíritu Santo, rodeada por cuatro ángeles músicos que tocan diversos instrumentos, los de la izquierda llevan guitarra y arpa, mientras los de la derecha, mandolina y violín. El dosel de la cama de san Buenaventura divide ambos mundos.

Es notoria la organización en registros. El eje vertical pasa por el Espíritu Santo, que es el centro y coincide con la cara atónita del franciscano que ve pasar la hostia en su recorrido hacia el pecho del santo.

En el fondo, en el lado derecho de la parte media, una escena perfora el espacio plástico proponiendo otra narración: como la humildad de Buenaventura no le permitía comulgar porque se consideraba indigno, Cristo envió a un ángel, quien robó un trozo de hostia para dárselo al franciscano. San Buenaventura, de rodillas, recibe la hostia de la mano del ángel, mientras un sacerdote eleva los ojos hacia la cruz, admirado por el milagro del que es testigo. Así, nuevamente aparece el recurso del cuadro dentro del cuadro para narrar otro pasaje milagroso.

Frente a la presencia de tantos personajes importantes y la trascendencia de lo que está ocurriendo, la humildad de las sandalias de Buenaventura, a un lado de la cama, reclama mayor atención, pues se convierten en otro atributo del santo franciscano. En un trabajo anterior identifiqué a los personajes que rodean al santo, quien en su lecho de muerte recibe el homenaje del rey Jaime I de Aragón el Conquistador, el único monarca presente en el Concilio de Lyon (aunque de hecho había regresado a España el 7 de junio, un mes antes de la muerte del santo), y no, como se ha creído, del emperador de Constantinopla.<sup>1</sup> Sus asombrados hermanos de religión son los frailes menores del monasterio franciscano de Lyon, adonde llevaron al santo cuando enfermó. Asimismo, creo que el cardenal hincado puede ser Pierre de Tarentaise, cardenal obispo de Ostia y arzobispo de Lyon, quien celebró misa durante el funeral del santo.







## COMENTARIO

Las representaciones aisladas de san Buenaventura son comunes a partir de su canonización en 1482, por promoción del papa franciscano Sixto IV. Un siglo más tarde, en 1588, otro papa franciscano, Sixto V, lo proclamó Doctor de la Iglesia, con el título de Doctor Seráfico. La claridad de la doctrina de san Buenaventura lo hizo favorito de los teólogos de la Contrarreforma.

Las escenas con narraciones de su vida son raras. La serie más completa está en un grabado de Adriaen Collaert (Amberes, ca. 1560-1618), hecho por Pieter de Jode (Amberes, 1570-1634), en el que se representa a san Buenaventura como cardenal, rodeado por diez escenas de su vida y coronado por el descubrimiento de sus reliquias en 1434. Iconográficamente, este ciclo narrativo del siglo XVI es excepcional. Puede ser visto como la primera ilustración importante de la vida de san Buenaventura y se corresponde con el renovado reconocimiento de su enseñanza entre los frailes menores por el papa Sixto V, quien, como ya se ha dicho, lo elevó a la categoría de Doctor de la Iglesia, además de ordenar la publicación de sus obras y fundar una cátedra con su nombre en la universidad del convento franciscano de los Doce Apóstoles en Roma.

La vida de san Buenaventura, que era de conocimiento común para los franciscanos durante el siglo XVII, es menos conocida para nosotros. Nació en Bagnoregio, en Toscana, en 1221 o 1222. En su niñez fue curado de una enfermedad por la intercesión de san Francisco de Asís, quien se dice que le dio el nombre de "Buonaventura" (buena fortuna). Entró en la orden de los frailes menores en 1238. Viajó a París, donde se convirtió en un brillante alumno bajo las enseñanzas de Alejandro de Hales, padre de la escuela franciscana de teología. Fue maestro de artes en 1234 y posiblemente en esa misma fecha pudo haber recibido el hábito de la orden. Después de haber terminado su muy celebrado comentario al *Libro de las sentencias* de Pedro Lombardo, recibió la licenciatura y el doctorado en la universidad. Siguió enseñando teología en la Sorbona y, por su piedad, gentileza y humildad, en 1256 fue nombrado general de la orden de los franciscanos. En 1260 codificó para el Capítulo de Narbona un nuevo conjunto de Constituciones, creando conventos de estudio que recibieron las dispensas de la regla de pobreza al permitírseles tener libros. Su prestigio intelectual y su ascendiente en la Iglesia lo ayudaron a restaurar la unidad de la orden. Recibió el capelo cardenalicio de Albano en 1273. Al año siguiente, en 1274, murió repentinamente durante la celebración del Concilio de Lyon, destinado a aproximar y, en lo posible, unir a las Iglesias latina y griega.

El 7 de julio de 1274, al día siguiente a la cuarta sesión del Concilio, Buenaventura fue atacado por una severa enfermedad. Exhausto por exceso de trabajo, no pudo resistir el ataque. Sacudido por convulsiones, se cree, sin embargo, que recibió la comunión milagrosamente, cuando la hostia entró directamente a su pecho, que es la escena que narra el cuadro de Juárez, la cual, sin embargo, no es de las más representadas de la vida del santo. Una de las formas más comunes de terminar el ciclo iconográfico de san Buenaventura era la representación de la exposición del cuerpo del santo muerto durante el Concilio. El papa administró la extremaunción, como atestiguaba una inscripción, todavía legible en 1733, sobre la puerta de la celda donde falleció san Buenaventura la noche del 14 de julio.<sup>2</sup>

Además de la escena milagrosa, en esta obra está presente la profunda discusión sobre la transubstanciación. El concepto de unión mística, la verdadera presencia de Dios en el pan y en el vino de la Eucaristía, provocó la dogmática polémica entre católicos y protestantes.

En la serie que Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán hicieron para el colegio de San Buenaventura de Sevilla, la novena pintura estaba dedicada a la comunión. Dicha obra, que representa *La última comunión de san Buenaventura*, hoy se encuentra en el Palazzo Bianco de







Génova, Italia. Se diferencia por varios motivos de la serie que Zurbarán hizo para el convento sevillano (fechada en 1629) y pudo haber pertenecido a la sacristía del mismo, aunque tiene diferente tamaño y hoy se atribuye a un oficial o al taller.

En el momento de su muerte, san Buenaventura tenía 53 años, pero en esta pintura, como en las realizadas por Zurbarán, se lo representa con un rostro joven, de acuerdo con los grabados que ilustran las crónicas franciscanas, que probablemente quiera expresar la proverbial pureza angelical del santo.

En la descripción que el cronista Vetancurt hizo del convento de San Francisco, anotó que “tiene cuatro escaleras principales: al entrar de la portería está una con tres ramales de escalones, a *San Buenaventura* dedicada, con tres lienzos de su vida que la adornan”. De esos tres lienzos solamente existe uno, que es el de su milagrosa comunión, lo que explicaría que en la inscripción de la parte inferior de la tela no se haga referencia al nombre del santo, pues posiblemente se mencionaba en alguno de los otros dos lienzos que lo precedían.

Revilla hizo una errónea identificación del tema. Sostuvo que se trataba de *La comunión de san Francisco*, “donde están pintados un sacerdote, el que tiene la hostia y un guerrero, de mano maestra”, descripción que coincide con la de la pintura que se está tratando.

Toussaint la consideró como *El tránsito de san Francisco*, pues la descripción que hizo en el *Catálogo* de 1934, también coincide con la de esta obra: “figuras de cuerpo entero. Está el santo en cama, con hábito y un medallón en el pecho. Un prelado le lleva el viático. Frailes, personajes, un rey, arrodillados en torno. Rompimiento de gloria con ángeles músicos y la paloma mística.” Como en otros casos, también anotó la leyenda. En ese momento la pintura estaba ubicada en la escalera de la Escuela de Artes Plásticas.

En la obra que publicó en 1950, Angulo reprodujo una fotografía de esta pintura, a la que consideraba también como obra del taller o círculo de José Juárez y observando que “ofrece no pocas analogías con el mejor estilo de Echave”. Angulo identificó el tema como *La comunión de san Salvador de Horta*. Error que se ha mantenido hasta nuestros días, sin tener en cuenta que el que murió después de asistir al Concilio de Lyon fue san Buenaventura y que no hay ningún pasaje de la vida de Salvador de Horta que se acerque a esta descripción.

Esta pintura fue restaurada en el Centro de Conservación y Restauración del INBA en abril de 1980. El restaurador, Abraham Castillo Ramos, describió así su estado: “por azares ignorados, se encontraba a punto de destrucción total, sumamente fraccionados con los grandes deterioros que su desprendimiento, transporte y anterior abandono implicaban”.

Las nubes y la forma redondeada y rígida de construir el rompimiento se relacionan con la pintura de *Nuestra Señora de Constantinopla* (cat. 48) de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la catedral de México, aunque hay que tener en cuenta que la parte superior del cuadro era la más deteriorada, donde los restauradores detectaron ampollas y escamas de color a punto de desprenderse, deterioros que incluían las cabezas de los ángeles, que estaban a punto de perderse. La situación de la obra era tan grave que los restauradores decidieron una intervención inmediata antes de velarla. Las rasgaduras eran tan importantes que incluso había faltantes de trozos de tela en toda la superficie. En la zona donde se ubican los frailes con veladoras detrás de la cama, había un faltante de aproximadamente 30 por 20 centímetros. Además, la tela tenía pegadas unas pestañas de 12 centímetros en los cuatro lados, que provocaban distorsiones. Finalmente, el cuadro fue reentelado con el método holandés, en primer lugar, y con un entelado total después, sobre lino, con cera y resina como adhesivos. Debido a la infinidad de zonas con faltantes, se decidió devolverle a la obra su unidad plástica, reintegrando color primero con acuarela y luego con óleo.

Los restauradores consideraron que el soporte era una tela muy especial, de tejido muy cerrado, con 34 hilos de trama y seis de urdimbre únicamente.<sup>3</sup>

La obra se encuentra colocada en la sala de pintura novohispana del siglo xvii del Museo Nacional de Arte y si bien en la ficha técnica ya se ha corregido su identificación, en la guía que publicó ese museo (ca. 1986) aparece la fotografía con el nombre de “La comunión de San Salvador de Horta” y en el texto se hace referencia a aquellas obras en las que se pretende exaltar la incuestionabilidad de los sacramentos y se pone como ejemplo esta pintura “donde el fraile se encuentra en el supremo trance de la muerte, uniéndose a Dios por última vez gracias a la Eucaristía (el Viático)”. En cambio, en el catálogo publicado por el mismo museo en 1999, Jaime Cuadriello insiste en la plena identificación del tema como *La última comunión de san Buenaventura*, en profunda relación con las escenas de “buena muerte” o “muerte ejemplar”.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Nélida Sigaut, *José Juárez en la plástica mexicana del siglo xvii*, tesis para optar por el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995. Fue Paul Guinard quien supuso que el rey Jaume era el emperador de Constantinopla, véase Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, fig. 17.

<sup>2</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, y Baticle, *op. cit.*, pp. 86-87 y 91.

<sup>3</sup> Abraham Castillo Ramos, “Informe de restauración”, CNCRPAM, INBA, consultado por Désirée Moreno del Departamento de Investigación del Munal.











*La adoración del Santo Nombre de Jesús*

Óleo sobre tela

126 × 145.5

Sala de la Compañía de Jesús, Pinacoteca Casa de la Profesa, ciudad de México

INSCRIPCIÓN: IHS // IN NOMINE IESV OMNE GENVFLECTATVR, CÆLESTIVM,

/ TERRESTRIVM, ET INFERIORVM. / Ad Philippenses: Cap. 2.

REFERENCIAS: Ruiz Gomar (1990), pp. 52-53.

Catálogo 43

DESCRIPCIÓN

En la Pinacoteca de La Profesa se encuentra *La adoración del Santo Nombre de Jesús*, pintura atribuida a José Juárez por Rogelio Ruiz Gomar, atribución que comparto. La considero también de esta primera década de trabajo como maestro.

En esta obra de formato reducido, dos jóvenes jesuitas se arrodillan, en el primer plano, frente a las iniciales IHS. A ambos lados del óvalo luminoso, vuelan dos ángeles. Es impresionante la corporeidad de los dos personajes centrales, llamativa en esta época entre las figuras de Juárez. Esta forma de plantear los volúmenes en el espacio, a la que en este caso se puede aplicar el concepto de escultórico, es un recurso asimilable al zurbaranismo. Pero esta masividad no tiene ningún juego interior de luz y sombra, ya que son las líneas exteriores las que recortan las figuras del fondo. En el interior, solamente las manos emergen, luminosas y fuertes, entre los ropajes negros de las sotanas. Al parecer, en esta oportunidad, Juárez no se sintió tentado por el claroscuro interior y prefirió manejar masas oscuras recortándose sobre un fondo que no es totalmente luminoso, sino cuya luminosidad va graduándose hasta llegar al rompimiento de gloria central de donde emerge triunfante el *Nombre*, en sus iniciales más frecuentes de IHS, monograma que también identifica a la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola. Las letras se recortan sobre un fondo azul claro y desde allí las rodean rayos dorados, creando un círculo que se completa con ocho querubines que, con diferente ubicación de las cabecitas y de las miradas, dan gran movilidad a la escena, cuya misma temática, *la adoración*, la convierte en un momento detenido, estático.

La presencia de los ángeles establece dos planos: el celeste, donde ellos están, y el terrestre, donde se encuentran los jóvenes jesuitas, todos comparten la adoración y ayudan a conformar dichos niveles. Sin embargo, la cercanía tan estrecha entre las cuatro figuras y la falta de un espacio real entre ellas hacen pensar —al menos visualmente— en un espacio único y compartido. Si esto es así, nos lleva inmediatamente al tiempo de la visión, al terreno del momento maravilloso en que algo se revela.

La aparición produce un viento que sacude el ropaje de los ángeles y tiene todo el movimiento que le falta a los hábitos de los jesuitas. Los ángeles están volando y mantenerse en vuelo hace que sus ropas floten en el mismo sentido horizontal que sus alas. Éste es un arcaísmo que sugiere la presencia de algunas fuentes grabadas. De hecho, la parte superior parece una simplificación de *La glorificación del Nombre de Jesús* de Martín de Vos que se encuentra en la iglesia de Santiago en Amberes. Digo simplificación pues en la obra de Juárez no aparecen algunos ángeles del registro superior, ni el compromiso del abigarrado grupo del registro inferior —recurso que utilizó en otras oportunidades.

Ambas figuras angélicas participan de la adoración: con las manos juntas el de la izquierda y las manos cruzadas sobre el pecho el de la derecha, posición que también se relaciona con la obra de

Martín de Vos, que Juárez pudo haber conocido grabada.<sup>1</sup> El ángel de la izquierda tiene ropajes de colores amarillo-rosa y un cinto verde, mientras el de la derecha va de rojo-verde y lleva un cinto azul. El claroscuro es más intenso en los ángeles. La luz que emana del Nombre hace que las alas arrojen una sombra pronunciada sobre las espaldas, así como en el interior de los brazos.

Los rizos rubios y el carácter aniñado de los ángeles les dan una característica peculiar: por un lado, los acercan a los ángeles que representa José Juárez y, por otro, los alejan, ya que este pintor desarrolla el tipo de ángel adolescente, unos rubios efebos, como los hubiera llamado Francisco de la Maza. A diferencia de sus compañeros, estos ángeles de Juárez están muy cubiertos, no se ve ninguna parte de su cuerpo, excepto las manos y las caras.

Los rostros de los jesuitas tienen el tratamiento característico de Juárez, especialmente el de la izquierda, el que puede relacionarse con algunos de los personajes que participan en *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44). Su nariz le sombrea el labio superior y la mitad de la oreja izquierda permanece en la sombra. Una sombra intensa, curvada, le rodea la sien y el pómulos y baja hasta la mandíbula. Con el correr de los años y de la experiencia, este recurso se va a ir exagerando, de manera tal que llega a convertirse en una ondulante línea oscura que recorre los rostros en forma dramática. Este recurso, que ancló y sacó a la luz en México, parece derivar de la pintura flamenca. Sin pretender exagerar la importancia de la influencia de Martín de Vos, quiero señalar que hay muchas obras en las que este último artista usó dicho recurso plástico para modelar los rostros de los personajes que representaba. El *San Agustín* fechado en 1570 que se conserva en el Museo de Sevilla muestra con claridad esta característica, así como aislamiento y concentración. En México hay dos importantes obras de Martín de Vos que apelan a este mismo recurso. Se supone que las pinturas que representan a *San Pedro* y *San Pablo* conservadas en la catedral de San Bernardino, en Cuautitlán, están en México desde el siglo xvi por el tipo de ensamblaje que tienen, aunque no hay mayores datos sobre ellas. Además, no fueron las únicas pinturas de Martín de Vos que llegaron a México, y su influencia ha sido vista y estudiada por Diego Angulo Íñiguez y Francisco de la Maza.<sup>2</sup>

La búsqueda de la intencionalidad en la luz hace que en la mano de la derecha del estudiante de la izquierda, el dedo pulgar arroje una sombra notable sobre el interior de la mano abierta. Es llamativa la diferencia de tamaños: pequeña la de la izquierda y más grande la de la derecha. Son muy grandes también las manos del jesuita de la derecha, cuyo tamaño supera al de la cara. José Juárez evidencia ciertos problemas para resolver el dibujo de las manos, pues en algunos casos tienen unas palmas excesivamente grandes y los dedos se implantan con cierta torpeza. Cabe la duda de si simplemente las destacaba con una determinada finalidad expresiva. Sin embargo, creo poder demostrar que José Juárez tenía algunas deficiencias en su formación con respecto al dibujo, especialmente del cuerpo humano, pues, como la mayoría de los pintores del periodo virreinal, no aprendió a dibujar con modelos naturales. Posiblemente usara los manuales de dibujo que abundaban en Europa, compuestos por grandes repertorios de cabezas, ojos, cejas, bocas y narices, distintos tipos de orejas y quijadas, así como del resto del cuerpo humano en distintas posiciones y movimientos.

En cuanto a la intencionalidad de las sombras, tanto el hábito como el libro y el bonete del jesuita de la izquierda tienen sombras definidas, así como la página abierta del libro que se encuentra a los pies del jesuita de la derecha, todos provocados por el mismo foco de luz central.

Otro punto interesante es la forma de resolver el rompimiento de gloria: las nubes no son duras, no tienen formas definidas, sino que van integrándose suavemente con el fondo más oscuro. Una peculiaridad del cuadro es el marco pintado en dorado y negro, tal como los de la capilla de





JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA. *Ángeles adorando la Eucaristía*. Cat. 22



las Reliquias en la catedral de México o los cuadros laterales de *Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones*, del convento de Ágreda (cat. 33).

#### COMENTARIO

La inscripción de la parte baja del cuadro cita el capítulo 2 de la Epístola a los Filipenses, que es considerada como la carta de la alegría cristiana, incluso ante la perspectiva de la muerte. Según esta carta, la vida del cristiano está centrada en Cristo en el presente con la esperanza del futuro y se manifiesta en el afecto, la unión, el amor y la alegría de la comunidad, de la que está desterrada toda rivalidad y orgullo. En definitiva, instar a los cristianos a seguir el modelo de “quien se humilló a sí mismo, obedeciendo hasta la muerte y muerte de cruz. Por lo cual Dios le exaltó y le otorgó el Nombre que está sobre todo nombre. *Para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos*” (Filipenses 2, 7-10). La referencia a Isaías 45, 23 (“Ante mí se doblará toda rodilla, por mí jurará toda lengua, dirán, sólo el Señor tiene la justicia y el poder”) denota la relación entre el concepto de Señor (el Nombre) y Dios y por lo tanto Jesús, poniendo así también en evidencia la antigüedad de esta devoción al Nombre de Jesús.<sup>3</sup> Elena Estrada de Gerlero señala que “el Santo Nombre de Jesús [es el] nombre propio de Cristo que le puso Dios por boca del ángel en la Anunciación a la Virgen María y corresponde a su naturaleza humana [...] y que se reconoce por la sigla IHS, asociada frecuentemente con alfa y omega”.<sup>4</sup> La misma autora demuestra que la representación del Santo Nombre de Jesús por medio de un anagrama y su devoción fueron aprobadas por el Concilio de Trento después de muchas críticas, especialmente por parte de dominicos y agustinos, porque suponían que podía prestarse a aplicaciones heréticas. Además de la función específica que tuvo en la evangelización americana, el Nombre de Jesús recibió especial devoción en la Hispania cisneriana, época que vivió Ignacio de Loyola (nacido en 1491 en Guipúzcoa) y durante la cual fundó la orden a la que llamó Compañía de Jesús, en 1540. San Ignacio había dicho a sus compañeros que siempre tendrían a Jesús con ellos. El Nombre fue adoptado como emblema por la Compañía, para la que las letras adquirieron el significado de *Iesus Habemus Socium*, “tenemos a Jesús por compañero”.

La pintura de La Profesa guarda cierta relación con la que pintara Francisco de Herrera el Viejo hacia 1630 (cat. 24) por la masividad de los religiosos, como la del san Ignacio en el cuadro sevillano, en el que las manos gesticulantes —como las del fraile que guarda una estrecha relación con la posición del santo— repiten el gesto convencional de asombro. Los bonetes en el piso y los libros abiertos de manera descuidada hacen pensar en que algo sobrenatural pasó de manera inesperada y los sorprendió estudiando, de manera que todo cayó de sus manos y ellos cayeron de rodillas. El cuadro sevillano tiene diferencias compositivas y logros de profundidad a partir del color, sutilezas que, en este caso, Juárez no contempló. La composición parece derivar de la primera página de las *Evangelicæ historiæ imagines* de Jerónimo Nadal, que fuera publicada con gran éxito en 1593. A la escena se agregaron los ángeles y los miembros de la Compañía.

Ésta es sin duda una pequeña-gran obra que Rogelio Ruiz Gomar atribuyó a José Juárez, atribución que, como dije, mantengo. En cuanto al fechamiento, quizá estemos frente a una pintura de los años cuarenta, de las más tempranas que han subsistido: hay ya un estilo definido pero todavía no han evolucionado algunos tipos, como los de los ángeles. Por otra parte, aunque la obra tuviera como función ayudar en la *oratio*, la simplicidad compositiva me hace pensar en un trabajo de juventud.



## NOTAS

<sup>1</sup> Martín de Vos fue el grabador más importante del siglo xvi. Llegó a publicar más de 800 láminas y de ahí su difusión y trascendencia, que ha hecho que muchos estudiosos de esta técnica lo comparen con Rubens.

<sup>2</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, IIE, UNAM, 1971 (Estudios y fuentes del arte en México, xxix).

<sup>3</sup> Quiero dejar apuntado que en varios conventos agustinos

de Michoacán, como Tiripetío y Charo, se repite esta misma frase, en relación directa con la provincia agustina de Michoacán, dedicada al Santo Nombre de Jesús.

<sup>4</sup> Elena Estrada de Gerlero, "El Nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la Nueva y Primitiva Iglesia de Indias", en Elisa Vargaslugo *et al.*, *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000, p. 177.





*Adoración de los pastores*

Óleo sobre tela

177 × 258

Firmada: *Joseph Xuarez Fat.*

Museo Universitario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla

REFERENCIAS: Toussaint (1948), p. 115.

Catálogo 25

DESCRIPCIÓN

En el centro de la obra, como único y mágico foco de luz, se encuentra el Niño Jesús: el centro geométrico y lumínico del cuadro. La Virgen está arrodillada, y levanta el paño blanco sobre el que está acostado el Niño, realizado con un dibujo torpe. Sin embargo, el paño es un prodigio de pintura: muchos pliegues contruidos con sombras hechas con negro, gris, pardo, azul y amarillo. María está vestida con los colores tradicionales, rojo el vestido, azul el manto y pardo un pañuelo que le cubre parcialmente la cabeza. A su lado, también de rodillas, está san José, un hombre joven y barbado, vestido de verde y cubierto con una capa de color amarillo-café claro. Con la cabeza baja, José mira al Niño, mientras levanta la mano derecha —de dedos delgados y largos— y la palma se ilumina plenamente.

Si consideramos que el centro del cuadro es el Niño, puede entenderse que la luz de su figura y del paño en que está acostado sea totalmente pareja. Desde él hacia afuera comienza el efecto intenso, que deforma, endurece y dramatiza brutalmente los rostros de los participantes. Hay una relación directa con una estampa flamenca, no sólo por la manera en que la luz deforma las facciones de los pastores, sino por el tipo de éstas —no puedo menos que llamarlas toscas—, aspecto también bastante característico de la pintura flamenca, que convierte a los rostros en máscaras caricaturescas. Asimismo, hay una intensa relación visual con la *Adoración* que pintara Zurbarán en 1638 (Museo de Grenoble, il. 6), pero en este caso la acción de la luz modela las figuras completas, no solamente los rostros. Además, en el caso español, el foco de luz central debe competir con el rompimiento de gloria y por lo tanto pierde efecto dramático.

La Sagrada Familia está rodeada por pastores: hombres, mujeres y niños de condición humilde que dan vida a la escena con una marcada gestualidad. Sus perfiles se recortan con claridad contra el fondo oscuro por la acción de la luz que irradia desde el cuerpo del Niño. Sus ropas pobres y raídas casi parecen talaes franciscanos.

Una pareja de viejos aparece por el lado derecho del cuadro. Ella tiene las manos juntas frente al pecho, como en oración. Lleva un pañuelo blanco sucio en la cabeza, anudado como una cofia, y apenas se ven detalles del vestido. Lo importante de la figura son las manos y la cara. A diferencia de la piel de la Virgen, que es de un blanco marmóreo —como casi todas las Vírgenes de Juárez—, la de la vieja es cetrina, como quemada por el sol, color que comparte con la mayoría de los personajes del cuadro. El viejo lleva un pañuelo atado al cuello y una piel, larga hasta las rodillas y sujeta a la cintura con una tela a modo de cinturón, abriga su cuerpo. Unas mangas cortas grises asoman bajo la piel y otras largas rojas bajo las primeras. Las botas altas hasta la rodilla sujetan un pantalón que apenas puede verse bajo la piel. En la mano derecha lleva una bota de vino (o de agua), redonda y con dos picos. El pelo y la barba del viejo pastor fueron pintados con líneas cortas y finas sobre un fondo gris y un moroso detenimiento del pincel sobre las arrugas. Esta forma de pintar el rostro y el cuerpo recuerda (como un eco lejano) al san Joaquín de

*La Sagrada Familia* de Puebla (cat. 31), así como al Melchor de la *Adoración de los reyes* del Munal (cat. 26). Las cabezas de ambos personajes merecen ser comparadas con atención. Es también casi inevitable recaer en la comparación con el cuadro del mismo tema que se supone es obra de García Ferrer de la catedral de Puebla.

Inmediatamente a la izquierda de la Sagrada Familia, un pastor joven de cabello ensortijado y barbas cortas está de pie, con las manos juntas en actitud de oración y reverencia, viendo hacia el Niño. Sus ropas, como las de los otros miembros del grupo, se ven ajadas. Frente al Niño se arrodilla otro pastor apoyándose sobre una pierna mientras estira la otra hacia atrás. Extiende los brazos en actitud de sorpresa y las manos se abren con los dedos separados. Sobre una camisa blanca lleva un chaleco largo, casi morado, encima de un pantalón pardo. Es más joven que el personaje anterior y tiene, por cierto, una expresión más tosca. Su perfil también se recorta con claridad contra el fondo. Detrás de este pastor hay un jovencito parado que lleva en las manos una vara corta que debe haber servido para arriar ganado. Va descalzo y está vestido con un paño pardo sobre una camisa blanca, de la que se ven las mangas. Lleva un sombrero grande y tanto su cara como su mano derecha, que se levanta en gesto de admiración, se deforman por el impacto de la luz, recortadas contra el fondo oscuro. Delante de él y junto a Jesús hay otro pastorcito que lleva también un instrumento de pastoreo. Su gastado traje es pardo, sobre una camisa blanca, y el rostro está feamente desfigurado por el intenso efecto de la cercanía de la fuente de luz: el cuerpo del Niño Jesús.

El grupo se cierra con las figuras de dos mujeres. Una joven parada al lado del pastorcito es la única que tiene el mismo color de piel que la Virgen, blanca con mejillas rosadas. Lleva un paño blanco en la cabeza y un vestido verde, y su expresión es sonriente y dulce, apacible como la de María. Sostiene un cesto con dos gallinas con una mano que parecería excesivamente grande en comparación con el resto del cuerpo, pero no se ve completa, solamente la palma. A su lado hay otra pastora, de la que sólo se ven la cabeza y una mano abierta en gesto de asombro. La cabeza, de pelo negro, va envuelta en un paño blanco. En primer plano se ven una canasta de huevos y un cordero con las patas atadas.

Juárez se maneja en su gama de colores habitual, en la que se siente cómodo: azul, rojo, pardo, gris, blanco y negro, en este caso en un profundo contraste entre el centro blanco y el exterior cada vez más oscuro.

Las manos son grandes, hasta en los personajes más importantes, con dedos largos, palmas anchas y carnosas, uñas bien dibujadas y, en aquellas en que se aprecia el dorso, venas y articulaciones bien señaladas, como ya se ha visto en otras obras de Juárez.

Si bien es evidente que está copiando una estampa en la que la luz está dada, hay detalles que no corresponden plenamente con el foco de luz central, pero que producen el efecto deseado: por ejemplo, la mano derecha del pastor de la izquierda tendría que estar mucho más levantada para que produjera esa sombra tan fuerte sobre el brazo, o la mano izquierda del pastor viejo de la derecha, que parece totalmente iluminada.

Es llamativo el fondo hacia el lado derecho, donde aparece un hoguera y unas ovejas de las que apenas pueden verse los perfiles. Nuevamente se regocija el pintor con esos “apuntes” fundamentales para completar el sentido de la historia, que coloca en los extremos de sus lienzos.

#### COMENTARIO

Lucas (2, 15-21) es el único evangelista que relata la adoración de los pastores. Su alusión es mínima y teólogos y artistas se esforzaron por completar estas indicaciones. El tema comenzó a de-



sarrollarse en el siglo xv, siguiendo el esquema de la adoración de los reyes. Siempre se representa al Niño Jesús como recién nacido, acostado, mientras que en la adoración de los magos ya tiene mayor edad. Como todos los temas relacionados con las infancias de Cristo y de María, se hizo más frecuente durante la Contrarreforma.<sup>1</sup>

En el fondo, hacia el lado derecho, la hoguera y los perfiles de las ovejas son una referencia evidente al relato lucano.

Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo, “No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es el Cristo Señor y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre” [Lucas 2, 8-12].

Se admitió que los pastores eran tres, para hacer contraparte a los tres reyes magos. Los pastores representan a los judíos, mientras los magos a los gentiles.

La ofrenda de los pastores, una cesta de huevos y un cordero atado, no competía con la de los reyes, pero representaba lo mismo. Uno le ofrece su mejor cordero, otro le da su cayado y el



tercero la paja, encima de la cual se extiende la sábana donde está Jesús. El cordero significa el sacrificio de Jesús, el cayado indica que será pastor de almas y la paja que sus discípulos lo seguirán como un nuevo Orfeo.<sup>2</sup> En las adoraciones españolas, especialmente, aparece además la canasta de huevos, símbolo de fertilidad, pero también de expiación.<sup>3</sup> En este caso se relaciona directamente con las dos gallinas que lleva una de las pastoras. Esta idea de fertilidad y crecimiento también está representada por las edades de los pastores —como las edades del hombre: niñez, juventud, vejez—, y la esperanza de la redención de los humanos como género, en la historia de salvación que comienza a cumplirse con el nacimiento de Cristo. María levanta el paño blanco que envuelve al Niño como prefigura de la sábana en la que sería envuelto al morir, y muestra a su Hijo a los pastores, revelando la misión universal del Redentor. Fueron entonces simples pastores los primeros en maravillarse con la visión del Verbo Encarnado. La noticia se las había llevado un ángel que, de acuerdo con muchos escritores místicos, especialmente en España, fue el mismo Gabriel.

Los escritores místicos siempre describieron que el nacimiento de Cristo sucedió por la noche y que, por lo tanto, fue su cuerpo el que iluminó la oscuridad. Émile Mâle consideró que *el Niño luminoso* había sido una aportación del arte italiano a partir de Correggio (la *Noche* de la Galería de Dresde). Según Mâle, los artistas comenzaron a representar al Niño Jesús con un cuerpo luminoso dando su propia luz a la escena nocturna.<sup>4</sup> Sin embargo, Réau considera que el motivo del Niño luminoso es anterior a Correggio y que tampoco es de origen italiano. Hay, en efecto, una tradición griega, bizantina y eslava en la que se ve la luz sobrenatural como fin de la vida espiritual, relacionada con la tradición ascética y mística de la práctica de la oración (Gregorio Nazianceno, Gregorio de Nisa, Juan Clímaco). En el contexto cristiano, la luz es el Dios vivo.

Hasta el siglo xv hay ejemplos de Niños iluminados por una estrella, como la que guía a los magos. Pero a partir de esa época cambia la concepción de iluminación porque es desde el cuerpo del Niño que sale la claridad e ilumina la cara extasiada de la madre. Según Réau, es a los iluminadores nórdicos y a los miniaturistas franceses a los que se debe —antes que a Correggio y a los caravaggistas— la renovación del tema de la natividad.<sup>5</sup> Sin embargo, más allá de donde provenga el inicio de esta representación de la luz, como idea es un signo de lo sagrado. En la tradición judeo-cristiana, la luz es el signo de la majestad de Dios y de la transformación escatológica del mundo.<sup>6</sup> Considero que si bien la idea del Niño-luz aparentemente encontró uno de sus primeros exponentes en Jacopo Bassano y fue difundida por sus seguidores hispanos, en este caso la escena parece haber sido pasada por el tamiz de un grabador flamenco. En especial por el tipo de tratamiento de la luz, que entre los italianos modula la interrelación de las figuras y hasta las suaviza, a pesar del intenso relieve que éstas cobran. En cambio, entre los flamencos, la luz deforma las facciones.

En esta *Adoración de los pastores*, obra firmada que proviene de la colección de la Antigua Academia de Puebla, el claroscuro es tan intenso y deformante como en la pintura del mismo tema de Pedro Ramírez (Munal). En esta obra tenebrista Juárez intenta conseguir un “relieve” por medio de la luz, cuyos antecedentes son, como dije, los Bassano y el foco toledano, donde el comercio de pinturas italianas nunca se detuvo. Esta observación es particularmente importante si tenemos en cuenta que procede de la Puebla de Pedro García Ferrer, cuya formación ribaltiana y su paso por Toledo parecen haberlo marcado con la impronta del tenebrismo. De todos estos pintores, el modelo más cercano al Juárez de Puebla es el de Jacopo Bassano (Museo del Prado).

Es posible establecer una comparación con la obra del mismo tema que pintara mosén García Ferrer en el altar mayor de la catedral de Puebla (il. 3), influido por una de las historias escritas por Juan de Palafox para ser leídas en los conventos de monjas de su diócesis: “El pastor de No-



chebuena". En esta lectura edificante, a un obispo se le aparece la Claridad, "una hermosísima doncella quien le dio la llave de oro, que decían luz del cielo, y la Razón que estaba presente, le dio un rayo de cristal con el que se veía el origen de las cosas en discurso natural, con luz sobrenatural".<sup>7</sup> En los círculos palafoxianos, la pintura de García Ferrer era conocida como *El pastor de Nochebuena*. En 1647, en ausencia del obispo, cuando su círculo sufría el acoso del enviado del virrey, un esclavo negro de 28 años, Pablo de Contreras, declaró haber visto a Lorente Pérez, maestro de albañilería en muchas obras impulsadas por el obispo, y a Pedro García Ferrer, "que estaban dibujando el Pastor de Nochebuena".<sup>8</sup> Pero además de esta posible fuente literaria, es posible suponer que Palafox trajera a la Nueva España una serie de láminas que quería hacer plasmar en pinturas para su iglesia. La relación que guardan las pinturas de García Ferrer, José Juárez y Pedro Ramírez permite suponer que existiera una lámina de la que además aprovecharon otros personajes. La evidente relación entre los niños de la *Adoración* de Ramírez y de *El martirio de san Lorenzo* (cat. 41), o entre los ángeles músicos de Ramírez y los de *Santos Justo y Pastor* (cat. 40) y *La última comunión de San Buenaventura* (cat. 44) de Juárez, llama la atención al respecto. En todas estas obras hay *indicios* de la pintura que hiciera Zurbarán en 1638 que hoy se conserva en el Museo de Grenoble, Francia.



PEDRO DE ORRENTE, atribuido. *Natividad del Niño Jesús con los pastores*. Cat. 64

No se sabe en qué momento ingresó esta *Adoración de los pastores* a la antigua Galería de la Academia de Puebla: pudo ser alrededor de 1849, cuando se solicitó a las comunidades religiosas que cedieran obras para la ciudad. Lamentablemente la pintura ha sufrido un constante deterioro y falta de atención. Es posible que sea éste el motivo fundamental por el cual ha pasado casi inadvertida para los historiadores de arte. Su estado de conservación era malo, llegó sin bastidor, estable pero con gran cantidad de faltantes. Es una de las obras recuperadas para esta exposición mediante su restauración en el Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (CNCRPAM), en diciembre de 2001.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. II-2, pp. 211-215.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 233-234.

<sup>3</sup> Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, p. 186.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Réau, *op. cit.*, vol. II-1, pp. 226-227.

<sup>6</sup> Peter Dinzelbacher (dir.), *Dictionnaire de la mystique*, Bédigica, Brepols, 1993, p. 501.

<sup>7</sup> Juan de Palafox y Mendoza, *Obras del Ilustrísimo, excelentísimo y venerable siervo de Dios don ...*, de los Supremos Consejos de Indias y Aragón, Obispo de la Puebla de los Ángeles y de Osmá, Arzobispo electo de Méjico, Virrey y Capitán General de Nueva España, etc. Con Privilegio del Rey Nuestro Señor. En Madrid, en la Imprenta de Don Gabriel Ramírez, Criado de la Reyna Madre Nuestra Señora, Impreso en la Real Academia de San Fernando. Año de M.DCCLXII, tomo V, p. 506.

<sup>8</sup> Archivo Silveriano de Burgos, Autos judiciales sobre los atropellos de don Diego Orejón, f. 17, citado en Ricardo Fernández Gracia, *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*, Pamplona, Asociación de Amigos del Museo de Fitero, 2000, pp. 148-149.



*El Rey de Burlas, ca. 1646-1647*

Óleo sobre tela

327 x 600

Aparentemente sin firma

Capilla de las Reliquias de la Catedral de México, ciudad de México

REFERENCIAS: Velázquez Chávez (1939), p. 234; Sandoval y Ordóñez (1943), p. 40;

Vences (1986), p. 349.

Catálogo 42

#### DESCRIPCIÓN

En este medio punto de la catedral de México, una columna divide el medio punto casi por la mitad. Cristo se encuentra atado a ella, con los ojos vendados, descalzo e indefenso, y vestido con una túnica roja. Delante de él, dos de sus torturadores están arrodillados, uno mira hacia el espectador y el otro hacia Jesús. El de la derecha, el que nos mira, lo señala burlón. El de la izquierda, el que lo mira, dirige su brazo hacia él en actitud amenazante. A ambos lados de Jesús, otros dos torturadores están de pie. Uno le sostiene la cabeza y va a pegarle, el segundo tiene un brazo levantado. Una intensa luz deforma los rostros de estos hombres que se burlan de la situación de quien se proclamara rey de los judíos. En el extremo izquierdo de la composición, un hombre de pie, apoyado sobre un escudo apenas perceptible por la intensa oscuridad, observa la escena. Hacia el extremo opuesto, en distintos niveles de profundidad, varios grupos de testigos en franca actitud de interlocución, pintados con la calidad abocetada que ya se ha visto en otras obras



del mismo autor, crean distintos niveles de profundidad en la composición: desde las dos medias figuras del primer plano van perdiendo definición hacia atrás y ganando sugerencia y misterio.

Además de la violencia intrínseca de ver a un hombre atado y vendado y a otros hombres que lo golpean, hay un tono oscuro generalizado que aumenta la tensión, pues una pequeña ventana, en el lado superior izquierdo, es la principal fuente de luz, que cae sobre la columna y sobre los marcados perfiles de los personajes.

El uso de un grabado podía determinar algunas de las características de su obra, en este caso Juárez utiliza la luz con intención dramática. Éste es un recurso plástico que difiere de lo aprendido en el taller de Luis Juárez, quien daba preferencia a una luz generalizada<sup>1</sup> o a una fuente lumínica que incidía localmente sobre los colores y lograba ese llamativo efecto de destello zigzagante característico de su obra. En cambio, en la producción de José coexiste otra modalidad: utiliza varias y arbitrarias fuentes de luz que inciden en el total de la composición logrando un intenso efecto de claroscuro, como en este caso.

#### COMENTARIO

Según Louis Réau, hay dos procesos de Jesús, uno judío y otro romano o lo que se podría considerar el proceso religioso y el proceso político. Jesús compareció ante las dos jurisdicciones, la del sumo sacerdote Caifás y la del procurador romano Poncio Pilatos. El Sanedrín lo condenó por blasfemo, por haber dicho que era el Mesías, el Hijo de Dios. En el Pretorio fue inculcado como agitador por ser llamado rey de los judíos. Este doble procedimiento se explica por el régimen político de Judea, que se había convertido en provincia romana.

El pasaje de la flagelación o de Cristo atado a la columna forma parte del proceso político de Jesús y se narra en los Evangelios de Mateo (27, 26), Marcos (15, 15), Lucas (23, 16) y Juan (19, 1). Aunque los cuatro evangelistas mencionan la flagelación, son bastante lacónicos en sus textos. Sin embargo, el arte católico ha desarrollado este tema con una enorme riqueza. La flagelación era siempre, como lo atestiguan el historiador Josefo y el filósofo alejandrino Filón, el preludio de la crucifixión. Según la ley romana el reo debía estar parado, y según la ley levítica, acostado, aunque Cristo fue flagelado de pie. Hasta el siglo XII se le representaba cubierto con una túnica larga, que fue reemplazada por un paño que permitía ver la piel y la carne lastimadas por los golpes, que en un principio fueron cuarenta como lo prescribía la ley mosaica. Pero hacia fines de la Edad Media, bajo la influencia de las *Revelaciones* de santa Brígida, la crueldad del suplicio se acentuó.

Cristo está atado a una columna. Había dos columnas de la flagelación: una en la capilla de los Franciscanos en la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, cuyo fragmento medía 70 centímetros, conocida por los peregrinos a Tierra Santa y por quienes participaron en las cruzadas. La otra se encontraba en la iglesia de Santa Praxedes en Roma y había sido llevada por el cardenal Giovanni Colonna. Era una columna baja, de 60 centímetros, de forma abalaustrada. Después del Concilio de Trento, reemplazó a la anterior.

Los torturadores generalmente son tres y rivalizan en brutalidad, aunque en la pintura de catedral, son cuatro. Sin embargo, ya no llevan flagelos en las manos, pues están tocando a Cristo indefenso y vendado, hecho que ha permitido identificar a la escena como la que sucedió a la flagelación, y que se conoce como el Rey de Burlas. Aunque todos estos acontecimientos tuvieron lugar sin testigos —solamente Jesús y sus torturadores compartieron la terrible humillación—, la búsqueda del patetismo y de los acentos dramáticos, incitaron a aumentar el número de personajes participantes. Estos espectadores —cuya presencia no fue atestiguada por los Evangelios— fueron elegidos arbitrariamente.<sup>2</sup>



Las tres obras que José Juárez realizó para la capilla de Reliquias de la catedral de México fueron pintadas a mediados de la década de 1640: una de ellas, *La oración en el huerto* (cat. 30), está firmada y fechada en 1646, mientras que las otras, el *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* (cat. 28) y el medio punto que representa *El Rey de Burlas*, creo que pueden fecharse hacia 1646 o 1647. No hay documentación alguna que pueda probar esta afirmación, dependo de las observaciones realizadas *in situ* y del análisis de la situación interna de la corporación capitular, patrono de estas obras. El medio punto se encuentra en el muro lateral derecho de dicha capilla, mientras las dos grandes telas se ubican a cada lado de un retablo que debe de haber sido colocado allí con posterioridad, pues cubre las pinturas parcialmente con su remate.

Sin embargo, se sabe que antes de 1667 ya había en la capilla de las Reliquias y del Santo Cristo de la catedral de México varias pinturas dedicadas a temas pasionarios: las del muro izquierdo de José de Villegas y las del muro derecho que, ahora, *como conjunto* se atribuyen a José Juárez. Digo como conjunto porque había una antigua referencia sobre la autoría del medio punto.





En efecto, en el estudio que los canónigos Sandoval y Ordóñez dedicaron a la catedral metropolitana consignaron un medio punto con el tema de *La crucifixión* de José de Villegas y otro con el tema de *El prendimiento* de José Juárez. En el estudio que Magdalena Vences Vidal realizó sobre esta capilla, en el marco del proyecto *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, concluyó que el tema identificado como del pincel de José Juárez, no es *El prendimiento*, sino *El Rey de Burlas*, si bien, así como en el otro medio punto se conserva la firma de Villegas, en éste no se pudieron detectar rastros de firma, con excepción de la que en 1923 dejó el restaurador, quien orgullosamente firmó A. M. Casas junto con la fecha.

En *El Rey de Burlas* hay que aceptar una dependencia directa de un grabado flamenco: se trata de un grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619), dibujado por Bernardino Passeri (ca. 1540-1596), que forma parte de la *Evangelicae historiae imagines* del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, cuya primera edición salió a la luz en 1593 (cat. 81).<sup>3</sup> En el lado derecho, Juárez se atiene al grabado de origen, sin embargo, lo interpreta de una manera común en sus pinturas: un grupo de testigos, pintado con un pincel ligero y con poca carga de materia de un mismo tono tierra ensuciado con blanco, se entrevé entre las tinieblas del fondo.

En el motivo central del medio punto, Cristo vestido con una larga túnica y los cuatro judíos que se mofan y lo golpean, se reconocen orígenes que se remontan a xilografías alemanas anteriores al 1500, en las que es similar la disposición de los cuatro sayones en pares, unos de rodillas adelante y los otros de pie detrás de Cristo, quien está sentado. Los sayones, vestidos de acuerdo con la moda del siglo XVI, tienen los rostros y los gestos típicos con los que el arte del norte de Europa —aunque también se podría incluir a Francia— representó a los judíos desde el siglo XIII: perfil de nariz afilada y ojos saltones, bocas con gestos de sorna, actitudes amenazantes. Forma ésta de deformar los rostros que ya estuvo presente primero en libros iluminados y Biblias moralizadas y luego en las xilografías de referencia. Muchos de estos grabados tienen una fuerte estirpe schongaueriana —claro que Martin Schongauer tenía presente a los pintores contemporáneos del Rin y especialmente a los de los Países Bajos.<sup>4</sup>

La *gesticulatio*, que depende del modelo, es sin embargo una de las características de la plástica de José Juárez, recurso mediante el cual el pintor intentaba interrelacionar a sus personajes. Éste es uno de los elementos arcaizantes que se convierten en una característica de su obra: sobre espacios planos, con poca profundidad, el movimiento de la superficie se



BERNARDINO PASSERI, dibujó, y HIERONYMUS WIERIX, grabó.  
*El Rey de Burlas*, 1593. Cat. 91



logra por la pronunciada gestualidad de los personajes. Además, todavía no se sentía sobre su obra la influencia de la novedad producida por los llamados “pintores reformistas o reformados de la Toscana”, que en España incorporaron a las narraciones plásticas un nuevo espíritu más humano y conmovedor.<sup>5</sup>

En otras xilografías alemanas de la misma época, Cristo está atado a la columna mientras lo están flagelando, su cuerpo apenas está cubierto con un pequeño paño y se han incorporado los espectadores. Por lo tanto, es factible que la escena del medio punto de la capilla de las Reliquias sea el resultado de una combinación de las dos tradiciones iconográficas.

Esta última observación es posible si se tiene en cuenta que los hermanos Wierix, especialmente Hieronymus, a quien se le atribuyen más de tres mil planchas, recogieron varios temas de Durero y de Hans Sebald Beham, “artistas alemanes que influyen en mayor medida en el grabado flamenco”.<sup>6</sup>

No es sorprendente ver una relación tan directa entre una pintura y sus fuentes. Se ha diluido ya el prejuicio de pensar que semejante dependencia desmerecía la obra de un pintor, especialmente desde que se fueron encontrando las fuentes grabadas para pintores europeos tan importantes como Velázquez, Rubens o Zurbarán. Más que una forma censurada, se comenzó a entender un procedimiento que había sido juzgado anacrónicamente, es decir, al que se le habían aplicado las categorías más contemporáneas de originalidad que en ese momento no tenían la misma vigencia. Es obvio que el resultado es *eclectico*: cómo no va a serlo si, al utilizar diferentes estampas, estaba también copiando diferentes formas de entender y representar la realidad en distintos momentos. El resultado es anacrónico, ecléctico, asombroso...

#### NOTAS

<sup>1</sup> Véase Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, IIE, UNAM, 1987 (Monografías de arte, xv), pp. 113-114.

<sup>2</sup> Véase Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. II-1, pp. 451-459.

<sup>3</sup> El tratado está considerado como uno de los monumentos editoriales de la Flandes del siglo xvi. La obra se acompaña de 153 estampas, más un frontispicio. Del total de los cobres, 58 son de Anton Wierix, 57 de Hieronymus, 17 de Johann, once de Charles Mallery y uno de Jean Collaert. Los dibujos son de Marteen de Vos, Bernardino Passeri y el propio Hieronymus. Véase Jesús María González de Zárate, *Artistas grabadores en la edad del humanismo*, Madrid, Liber Ediciones, 1999, p. 235.

<sup>4</sup> David Landau y Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994, pp. 50-51. Según estos autores, la repercusión de Schongauer en la evolución del grabado del norte de Europa sólo es comparable con el impacto de Mantegna en Italia, por la calidad pictórica de sus obras. Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 28. El uso de los grabados de Schongauer como fuente de inspiración en España comenzó con *La adoración de los magos* que Alejo Fernández pintó para la catedral de Sevilla en 1508. Según Brown, ésta es la primera pintura de los maestros sevillanos de la edad de oro que se inspira en un grabado nórdico como fuente de composición.

<sup>5</sup> Brown, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>6</sup> González de Zárate, *op. cit.*, p. 234.





*El martirio de san Lorenzo*

Óleo sobre tela

505 × 329

Museo Nacional de Arte, INBA

REFERENCIAS: Rodríguez Prampolini (1979), vol. III, p. 122; Revilla (1893), pp. 124-125; Álvarez (1914), p. 273; Toussaint (1948), p. 114; Angulo (1950), vol. II, pp. 411-412; Kubler y Soria (1959), p. 310; Tovar (1982), p. 298; Burke (1992), p. 46.

Catálogo 41

DESCRIPCIÓN

La atención del observador es captada inmediatamente por la figura de san Lorenzo, desnudo sobre una parrilla, plenamente iluminado por una luz sobrenatural que viene del cielo. La cantidad de fuego que se alza brillante y agresivo por debajo de la parrilla —avivado por un personaje agazapado en primer plano— hace aún más llamativa la actitud laxa del cuerpo del santo y la calma de su mirada elevada hacia el cielo. Muchos testigos participan de su martirio: algunos para asistirlo, como el ángel que lo sostiene por la espalda, y otros seguramente para afirmar que se cumplió la sentencia. Como en muchos cuadros de esta época, el anacronismo reina. Conviven los personajes ataviados a la usanza de la época con otros vestidos a “la romana” con corazas y cascos emplumados, como el que se encuentra en el primer plano de la derecha. Su figura se recorta sobre el cuerpo de un anciano pintado magistralmente y éste a su vez sobre uno de los hombres que atizan el fuego y éste sobre otro que acarrea leña. La misma mezcla se da del lado izquierdo, donde es aún más evidente la presencia de un grupo de soldados vestidos “a la romana” y de otros vestidos a la moda “del siglo”. Desde la mitad del cuadro hacia arriba, ángeles músicos que tocan instrumentos musicales y cantan, dispuestos en semicírculo, abren el cielo a la esperanza del mártir. La puerta celestial, representada en lo alto del medio punto, cierra la idea: al actual sufrimiento seguirá la alegría del cielo.

Durante la primera década de trabajo de Juárez, sus intentos por crear un espacio plástico mostraban una cierta debilidad constructiva que disimuló hábilmente con el recurso de perforar el espacio hacia atrás o hacia arriba con un rompimiento de gloria. Recurso eficaz que en otras oportunidades reemplazó con el agrupamiento de las figuras en registros y cierta ampulosidad en la gestualidad que imprime dinamismo a la composición. Considero que *El martirio de san Lorenzo* del Munal marca el inicio del segundo periodo, caracterizado por un discurso plástico monumental y grandilocuente, donde se encuentra el núcleo más importante de las obras firmadas y fechadas por José Juárez.

COMENTARIO

San Lorenzo nació cerca de Huesca, en Aragón, España. Formó parte de una familia de santos pues tanto sus padres —san Orencio y santa Paciencia— como su hermano, obispo de Auch, en Francia, forman parte de la hagiografía de la época de las persecuciones romanas a los cristianos.<sup>1</sup> Había sido ordenado diácono por el papa Sixto II quien también le confió el cuidado del tesoro de la Iglesia, que Lorenzo repartió. Por este motivo fue aprehendido por el emperador romano Decio, quien reclamaba la entrega de dicho tesoro, pero como al diácono no le quedaba nada, presentó a los pobres, el auténtico tesoro de la Iglesia. El emperador ordenó azotarlo y, finalmente,

tenerlo desnudo sobre una parrilla. Este suplicio está desprovisto de toda veracidad, pues no era tradición romana poner a los condenados sobre una parrilla y el episodio ha sido puesto en duda por muchos especialistas.

En el siglo xix, la pintura se encontraba en la iglesia de San Lorenzo, por lo que es posible suponer que fuera pintada para la misma. En 1644 se construyó una iglesia pequeña para que diera servicio mientras se construía la otra. La nueva iglesia se fabricó a costa de los bienes de Juan Fernández de Río Frío, de quien era albacea el bachiller Juan de Chavarría. Luego de ver la planta de la iglesia y el lugar donde se levantaba, el cabildo de la catedral metropolitana autorizó, ese mismo año, la colocación de la primera piedra.<sup>2</sup> La iglesia del convento de San Lorenzo fue bendecida por el doctor Pedro de Barrientos el lunes 11 de julio de 1650, con la asistencia del arzobispo. Con una solemne procesión, la iglesia de San Lorenzo fue dedicada el sábado 16 de julio de 1650.<sup>3</sup>

¿Quién podía emprender a mediados del siglo xvii en Nueva España una obra de tal impronta sevillana? La pregunta tiene en principio una fácil respuesta, pues la composición ordenada en torno a una gran X, que divide el cielo y la tierra, establece la relación con el *Martirio de san Andrés* de Juan de Roelas (Museo de Bellas Artes de Sevilla, il. 4). y la formación sevillana de Sebastián López de Arteaga, presente en ese momento en la ciudad de México, apunta hacia él. Sin embargo, a pesar de esta evidencia de una gran novedad en el aspecto compositivo para la pintura novohispana de la época, la obra ha sido atribuida tanto a Arteaga como a José Juárez. En 1995, cuando presenté una primera versión del presente trabajo como tesis doctoral, Rogelio Ruiz Gomar señaló que teníamos una coincidencia en considerar que la obra pudo haber sido producto de la colaboración entre ambos pintores. Después de haber analizado nuevamente la pintura, vuelvo a la idea inicial de considerar que pertenece a José, seguramente alentado en sus composiciones —más ambiciosas a partir de esta obra— por la frecuentación del sevillano. La imposta de algunas figuras —el soldado de la derecha aquí y un rey mago de la *Adoración de los reyes* (cat. 26), obra firmada por Juárez—; la posición del cuerpo del santo y la del indio del *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe* (il. 13); la fuerte modulación de la luz sobre los rostros y el mismo efecto en la *Adoración de los pastores* de Puebla (cat. 25); el cuidado en la forma de pintar telas y texturas, presente en toda la obra de Juárez, y, finalmente, a pesar del ímpetu inicial de la composición, cierta ingenuidad en la posición de los personajes, nuevamente alineados y contrapuestos en luz y sombra para lograr profundidad, así como un manejo desigual de las proporciones, que va más allá de las propuestas intencionales con fines edificantes, así nos lo hacen ver. Este tono mucho más severo que el que el autor usa en otras obras, puede tener relación con el tema de mostrar el martirio en proceso, entendido como una verdadera imitación de Cristo. Si bien la forma del martirio de san Lorenzo ha sido refutada por muchos autores desde época temprana, es evidente que la influencia de la *Imitatio Christi*, obra atribuida a Tomás de Kempis y elaborada en el horizonte mental de la *devotio moderna*, renovó la aspiración de grupos e individuos de imitar (reproducir un modelo en su acepción latina) el dolor y sufrimiento de Cristo.

Quizá pueda resultar interesante señalar que esta pintura, no se relaciona solamente con el ambiente sevillano de Roelas (muerto en 1625), sino también con la obra del mismo tema pintada por Rubens. El grabado que hizo Lucas Vorsterman de la pintura de Rubens (de alrededor de 1615 o 1612) está fechado en 1621 (il. 10). La composición y las figuras tienen la calidad plástica y monumental y la fría coloración local que son típicos de la pintura de Rubens del periodo alrededor de 1615.<sup>4</sup> A la vez, la pintura del flamenco está basada en *El martirio de san Lorenzo* de Tiziano, de la cual hay tres versiones diferentes. Dos de ellas, la de la iglesia de los jesuitas en Venecia y la de



El Escorial, pueden haber sido vistas por Rubens. La tercera versión es un grabado de la obra de Tiziano hecho por Cornelis Cort (il. 11). Ésta es la que me interesa especialmente para este cuadro, porque hay una gran relación entre los ángeles de Cort y el que está de pie detrás de San Lorenzo. Sin embargo, en el grabado de Cort, detrás del santo está un hombre viejo y fuerte que lo detiene de los brazos. Ésta es una de las diferencias iconográficas importantes: en las versiones de Tiziano y sus derivadas, san Lorenzo tiene el cuerpo retorcido por el movimiento, hay una cierta resistencia al suplicio. En cambio, en la versión de México, la actitud del santo es muy tranquila, más aún que en la versión que también se relaciona con Tiziano de Andrés de Concha (Munal). El grabado de Cort está fechado en 1541 y fue dedicado a Felipe II. Las figuras principales en el primer plano siguen la composición de la versión de Venecia, mientras que la parte superior sigue la versión de El Escorial. Sin embargo, cierta simplificación en el fondo hace suponer a los críticos la existencia de un dibujo preparatorio de Tiziano.<sup>5</sup> La confrontación con otro modelo grabado, como el de Orazio de Sanctis (cat. 88), permite comprender el cambio en el esquema compositivo y la adaptación de fuentes múltiples.

*El martirio de san Lorenzo* se encontraba en la pared oriente de la escalera del convento con esta titularidad. Cuando se realizaron las obras para adaptar el edificio a su nueva función de sede de la Escuela de Artes y Oficios, según el proyecto que el arquitecto Álvarez hizo en 1878, la pintura tuvo que ser cambiada de lugar. El mismo arquitecto Álvarez escribió cómo interesó al ministro de Instrucción Pública, Protasio Tagle, lograr que el cuadro no se perdiera. El director de pintura de la Academia de Bellas Artes, Salomé Pina, fue a ver la obra y encargó su traslado a la Academia. El conservador y restaurador de la misma, Vicente Huitrudo, fue el responsable de colocarla en la Biblioteca de esta institución. Allí fue donde la vio Felipe S. Gutiérrez, quien le



LUCAS VORSTERMAN. *Martirio de san Lorenzo*, 1621. Il. 10



CORNELIS CORT. *El martirio de san Lorenzo*, 1541. Il. 11



dedicó elogiosos comentarios cuando *El martirio...* participó en la Exposición de Pintura de 1881. Luego de describirlo, analizando sus valores artísticos, señaló cierta relación con la obra *La muerte de santa Tecla*, de Guercino, que se encuentra en el Museo del Capitolio de Roma, pero, dice Gutiérrez “nos atrevemos a pensar que acaso tiene éste trazos más varoniles y mejor pintados que el de aquel autor”. Buscando más relaciones con la pintura europea, encontró que

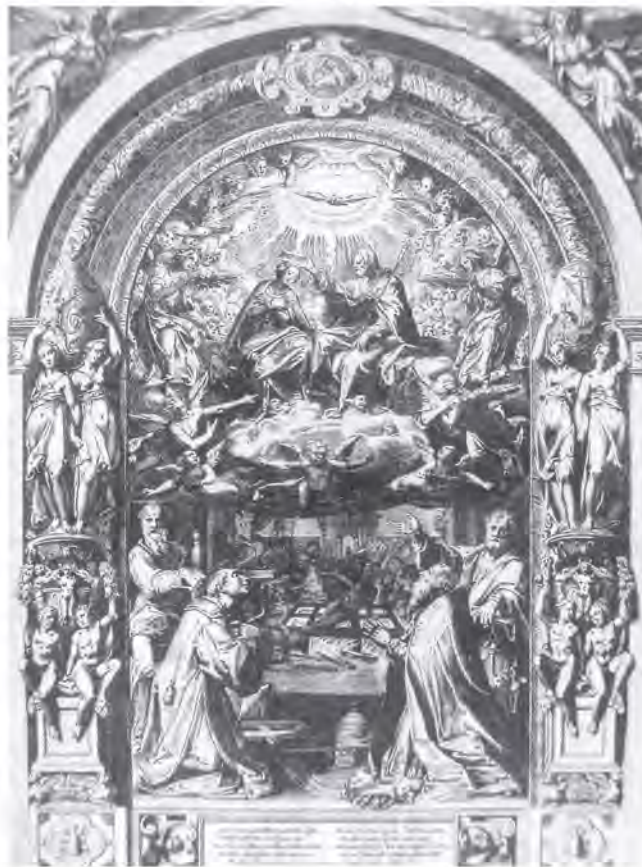
el santo y algunos de los angelitos podrían haber pasado por obras de Guercino y en el centurión y las cabezas que agrupan tras él, se mira la enérgica mano de Ribera; en el hombre que conduce a cuestas un tercio de leña, está patente el sentimental pincel de Van Dyck, por esa terneza y suavidad de colorido y el resto de las figuras hace creer que fueron ejecutadas por artistas italianos del siglo xvi.

Revilla también vio el cuadro en la Academia y anotó la atribución a José Juárez, aunque realizó un llamativo comentario: “el realismo que se advierte en José Juárez lo tomó del pintor Diego Becerra, que vino de España en el último tercio del siglo xvii”. Parece evidente la confusión entre dos personajes homónimos: el que muere en Puebla en 1628 y el que profesó como franciscano el 6 de enero de 1640, con novicio de Vetancurt.<sup>6</sup> Sin embargo, se sintió la necesidad de relacionar a un hispano con la obra. Manuel Toussaint intentó resolver este problema, al considerar que, junto con *El Calvario* de La Profesa (cat. 27) y la *Adoración de los pastores* de la Academia de Puebla (cat. 25), caracterizan la segunda modalidad plástica de Juárez, “más valiente, más ruda y amplia”.

Cuando Diego Angulo conoció la obra, tampoco dudó en atribuirla a Juárez: “la historia con el martirio del santo sobre la hoguera era muy a propósito para ser interpretada por un tenebrista y Juárez concedió a la violenta iluminación de su cuerpo en la oscuridad de la noche toda la importancia que el asunto y su formación permitían esperar”.

Angulo relacionó la obra con Zurbarán: “como sucede en las creaciones zurbaranescas, en esa gran superficie del lienzo todo quiere ser grande”, también encontró similitud con las composiciones sevillanas de este tipo del primer tercio del siglo xvii, donde “el rompimiento de gloria invade buena parte del lienzo, agobiando la escena principal que se desarrolla en tierra”. En cuanto a la composición, según Angulo, si Juárez

no se inspiró en el mismo modelo que Ruelas en su *Martirio de San Andrés*, acaso una estampa, conocería el célebre cuadro, bien directamente o por algún dibujo. La distribución de las masas, la manera de concebir el fondo de gloria, el grupo de los jinetes de la



ORAZIO DE SANCTIS. *El martirio de san Lorenzo*. Cat. 88



izquierda y el de los dos que están más abajo aparecen en el gran lienzo del Museo de Sevilla. *El martirio de san Lorenzo* se diría la interpretación tenebrista de los sueños veronesianos del pintor hispalense.

Tampoco Soria tuvo dudas acerca de la filiación de la obra y, analizando el total de las pinturas de Juárez, escribió: “la más grande, *El martirio de san Lorenzo*, está compuesta de acuerdo con la fórmula introducida en Sevilla por Roelas y continuada por Zurbarán, a quien se puede incluso adscribir los ángeles músicos sobre el balcón de nubes”. Creo que Juárez supera a Zurbarán en esta obra, especialmente en esa zona del cielo, donde los ángeles están pintados con una calidad suelta, que pocas veces alcanzó el maestro de Fuente de Cantos.

Marcus Burke no discute la atribución de esta pintura a José Juárez pues afirma que

aunque [...] no está firmada ni documentada, su atribución a José Juárez es absolutamente correcta. Los aspectos sevillanos son nuevamente evidentes en la obra, con una afinidad especial con la obra de Juan de Roelas (*La crucifixión de San Andrés* en el Museo de Bellas Artes [de Sevilla]) y con las pinturas de Antonio Mohedano en la iglesia jesuita de la universidad. El juego de la luz plateada —en especial la que cae sobre el soldado en armadura del extremo izquierdo, o la que cae sobre el ángel con arpa en la parte superior derecha— nos recuerda las obras del maestro del barroco italiano Guercino. Esto es seguramente circunstancial, aunque las obras de Guercino se reunieron en España.

Fue integrada a la Pinacoteca Virreinal y desde 2000 a la colección permanente del Museo Nacional de Arte.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. II: *Los santos*, p. 548.

<sup>2</sup> ACM, *Actas capitulares*, sesiones del 15 de abril de 1644, f. 342v, y del 22 de abril de 1644, f. 345v.

<sup>3</sup> Gregorio M. de Guíjo, *Diario 1648-1664*, México, Porrúa, 1986, pp. 112-113.

<sup>4</sup> Hans Vlieghe, *Saints*, vol. VIII-2, en Ludwig Burchard (dir.), *Corpus Rubenianum*, 26 vols., Londres, H. Miller-Heyden, 1973, pp. 107-109, figs. 71, 72 y 73.

<sup>5</sup> Harold Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 vols., Londres, Phaidon, 1969, p. 140.

<sup>6</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Album artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1987, p. 147, n. 179.





### *El Calvario*

Óleo sobre tela

430 × 555

Firmada: *Xuarez Fat*

Templo de San Felipe Neri, La Profesa, ciudad de México

REFERENCIAS: Toussaint (1948), p. 115; Autrey Maza *et al.* (1973), p. 304; Tovar (1982), p. 298.

Catálogo 27

#### DESCRIPCIÓN

Cristo está vivo en la cruz, tiene los ojos abiertos y dirige implorante la mirada al cielo. Un río de sangre recorre el cuerpo de Cristo y le llega hasta el ombligo: eje y centro visual de la composición, es también el punto más claro del conjunto. A los lados de la cruz se ven la luna y el sol. Los dos ladrones están clavados a la cruz, pero uno mira a Cristo mientras el otro desvía la mirada hacia abajo, inclinando la cabeza. El movimiento de éste se completa con una pierna que se dobla hacia atrás de la cruz.

Todo el fondo de la pintura está ocupado por personajes de los que Louis Réau llama espectadores, relacionados de alguna manera con el tema, porque son soldados o porque hablan entre sí y hacen suponer que discuten sobre la pena impuesta a Jesús. Este tipo de representación, con gran cantidad de personajes, es frecuente desde el siglo xiv y muy especialmente desde el xv, aunque los cambios iconográficos más importantes son los que giran en torno a la posición y actitudes de la Virgen María, así como en la construcción y, por lo tanto, en la concepción del espacio.

Los ángulos inferiores están ocupados por dos grupos: a la izquierda, los soldados se juegan a los dados los vestidos de Jesús; a la derecha, una mujer amamanta a su hijo y otra permite que su hijo, un poco mayor, juegue con su vestido como para abrirlo y tocar sus pechos. Su presencia es simbólica y se relaciona con la representación de la Caridad. Como en muchas composiciones flamencas —con las que indudablemente se relaciona— frente a las





mujeres hay un niño con un perro y, en el otro ángulo, un perro solitario que aparece en la composición, detalles ambos muy del gusto del arte flamenco y muy criticados por los tratadistas españoles del siglo xvi.

Cuando vi *El Calvario* por primera vez (creo que en 1980), la pintura todavía estaba en el coro de la iglesia de La Profesa y sus condiciones de conservación eran bastante malas. Desde hace unos años, la obra restaurada se encuentra colocada en la parte superior del crucero derecho de dicha iglesia y tiene la forma de un rectángulo. A pesar de la restauración, aún se pueden ver con claridad las huellas de la curva en la parte superior, lo que permite suponer que originalmente fue un medio punto. Es notable cómo ganó la pintura cuando se convirtió en rectángulo. Siguiendo las líneas del medio punto, el abigarramiento de las figuras era evidente, se sentía la falta de espacio, casi la tortura del encierro. En cambio, con la apertura de los espacios laterales ganó tanto que me hace suponer que quizá originalmente haya tenido forma rectangular y que luego, en alguna época, fuera doblada para adaptarla a otro espacio.

En el dibujo también se puede reconocer a José. La cara de la Virgen es fácilmente comparable con *La Dolorosa* firmada y fechada en 1655 de colección particular (cat. 29). La boca carnosa de María Magdalena y las manos abiertas de palmas grandes de san José remiten a características visibles en otras obras.

#### COMENTARIO

*El Calvario* es una de las obras de gran formato en las que al parecer Juárez tuvo que resolver el compromiso por medio del uso de fuentes grabadas. Este recurso aseguraba el éxito en la distribución de las figuras. Si existiera alguna duda sobre el uso de una estampa como fuente para esta pintura, se pueden mencionar las obras del mismo tema que consideraron Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria: la de Rodrigo de la Piedra que se encuentra en una capilla del templo del convento de la Encarnación en la ciudad de Puebla; una pintura anónima en la sacristía de la iglesia de Santa Cruz Atzacapotzaltongo (en el municipio de Toluca en el Estado de México), además de la obra de Juan Correa que se encuentra en el Palacio Episcopal de Szömbathely en Hungría.<sup>1</sup> A este listado hay que sumar dos óleos sobre lámina con el mismo tema: uno de Baltasar de Echave Ibía, firmado y fechado en 1637, que se encuentra en la colección Mayer en Estados Unidos (cat. 17) y otro de Jerónimo de la Portilla (activo en Puebla en el último tercio del siglo xvii), que se encuentra en la Universidad Autónoma de Puebla (cat. 66). Sin embargo, no puedo dejar de mencionar la diferencia en el tratamiento que existe



JERÓNIMO DE LA PORTILLA. *Crucifixión*. Cat. 66





BALTASAR DE ECHAVE IBÍA. *La Crucifixión*, 1637. Cat. 17

entre las pinturas, desde el tono más amable de Echave Ibía, pasando por una cierta masividad en la obra de Juárez y la torpeza de dibujo en la obra de Correa. Echave Ibía se plantea el espacio en profundidad, mientras que Juárez nuevamente recurre al expediente del registro y Correa utiliza un espacio compactado, en el que incluso ha eliminado algunos elementos del primer plano. La obra de Echave, anterior en más de veinte años, desarrolla la escena en sentido inverso a la de Juárez. Es evidente que la fuente fue un grabado flamenco que también tuvo como inspiración una pintura de esa región, según se puede ver en la repetición de modelos usados por Lucas de Leyde.

La discusión sobre el uso del grabado hace más interesante el problema del color, pues es posiblemente la parte más creativa de la pintura. La forma de aplicar el color en esta obra es característica de Juárez. Ésta se ejemplifica en el ángulo inferior donde se encuentran las dos mujeres, en las que los colores primarios rojo y azul se relacionan con sus respectivos complementarios, verde y naranja, así como a los pies de la cruz, donde Juárez usa el primario amarillo con su complementario violeta para Magdalena, y los primarios (y canónicos) rojo, azul y amarillo para la Virgen y san Juan, con un golpe de verde que cierra el círculo. En el fondo abundan los grises y los blancos sucios con golpes de rojo de alta saturación que, junto con las luces de los metales de las armaduras, rompen la posible monotonía.

Como ya se dijo, en el ángulo izquierdo están los soldados que se juegan a los dados los vestidos de Jesús y en el derecho, las mujeres con los niños, junto a quienes se ve la figura de un anciano que ve hacia Cristo con las manos unidas en gesto de oración. El grupo tiene una carga simbólica importante: la Caridad nutre y deleita al cristiano que se acerca a Cristo por medio de la oración y la acción. Esta parte de la pintura difiere de un grabado de tema similar —no digo que sea la fuente directa— al colocar en esta esquina del cuadro un punto de discusión fundamental para la Contrarreforma: la defensa de las obras como medio para lograr la salvación (la práctica de la caridad) y la oración (la fe). La esperanza está representada por Cristo mismo, pues la Crucifixión es el símbolo por excelencia de la salvación.

Según el número de participantes, se pueden distinguir distintos tipos de crucifixiones, 1. la Crucifixión de un solo personaje: Cristo está solo en la cruz; 2. la Crucifixión de tres personajes: a cada costado de la cruz se encuentran la Virgen y san Juan, es el tema de las cruces triunfales; 3. la Crucifixión de cuatro personajes: a la Virgen y san Juan se agrega Magdalena arrodillada a los pies de la cruz, y, finalmente, 4. la Crucifixión como gran espectáculo: esta última es la que prevalece desde fines de la Edad Media y durante el Renacimiento.

Los personajes pueden repartirse en dos categorías: los actores y los espectadores. Entre los actores, cuyo primer protagonista es Jesús, están los implorantes: la Virgen, san Juan y la Magdalena, así como los dos ladrones, el portalanza y el portaesponja y los soldados que se juegan a la suerte la túnica del Salvador. Entre los espectadores están los parientes y discípulos que se lamentan, los otros son simples curiosos que asisten con indiferencia a la Crucifixión de Cristo.

El buen y el mal ladrón, Dimas y Gestas, han sido muy diferenciados por la iconografía. Se los ha representado con los ojos vendados, pero también atados a la cruz (y no clavados como Cristo) y con los brazos doblados sobre el travesaño (y no extendidos). Sin embargo, en este caso, como se mencionó, ambos ladrones están clavados a la cruz con los brazos extendidos. El buen ladrón siempre está colocado a la derecha de Cristo, es joven e imberbe, lo que corresponde al ideal griego de belleza y, por lo tanto, de bondad, mientras que el mal ladrón es barbado. Mientras que el buen ladrón permanece quieto y resignado, el mal ladrón se retuerce como un Laocoonte. El primero vuelve los ojos hacia Cristo mientras el otro baja y da vuelta la cabeza. Un án-



gel cuida el alma del ladrón arrepentido al que Cristo prometió el paraíso, mientras que un negro demonio tira de los cabellos del ladrón impenitente.

Según el Evangelio de san Juan (19, 23) después que crucificaron a Jesús, los soldados quisieron repartirse su vestido, pero, como era de una sola pieza, decidieron no romperlo y jugarlo a la suerte, para que se cumplieran las escrituras, en una referencia directa al Salmo 22, 19. Se los representa en número de cuatro, y están agrupados en un ángulo en el primer plano, donde se disputan el magro botín, aunque en este caso, la enigmática cabeza de un anciano desdentado que mira hacia el espectador sobresale sobre las de los soldados.

En las crucifixiones anteriores a fines del siglo XIII, tanto la Virgen como san Juan, la Madre y el discípulo amado a quienes Cristo había confiado mutuamente, se encontraban parados a cada lado de la cruz, como el sol y la luna, la Iglesia y la Sinagoga, el buen y el mal ladrón. El lugar tradicional de la Virgen es a la derecha y el de san Juan la izquierda. Sin embargo, a partir del siglo XIV, se introdujo la costumbre de agrupar a estos dos personajes de un solo lado. A diferencia del cambio en la actitud de la Virgen, que del siglo XV al XVII sería representada mientras cae desmayada a los pies de la cruz, de acuerdo con la sensibilidad religiosa de la época, en esta pintura la Virgen mantiene una actitud digna y dolorosa. Posiblemente date de poco antes del cambio que se produjo bajo la influencia de los jesuitas y de la nueva devoción de los siete dolores, cuando el motivo del desvanecimiento fue reemplazado por el puñal que atraviesa el corazón dolorido de la madre.

La Magdalena, quien perfumó y secó con sus cabellos los pies del Cristo vivo, siempre está a los pies de la cruz. En muchas ocasiones expresa su desesperación con más violencia que la Virgen, que permanece de pie, en actitud estoica, de acuerdo con la dignidad de la madre de Dios. En algunas obras Magdalena aparece abrazada con desesperación a los pies de la cruz. En el cuadro de Juárez mantiene una actitud de dolor que se expresa, como es común en este pintor, por medio de la gesticulación: una mano se abre interrogativa mientras la otra se detiene sobre el lugar tradicionalmente asignado al corazón. Los otros espectadores no hacen más que aumentar en número y agrandar la composición con los brillos de sus corazas, las plumas de sus cascos, las adornadas monturas de sus caballos.

La Contrarreforma no podía dejar de reaccionar contra esta multiplicación de figuras que quitaban a la Crucifixión nobleza y dignidad. El “primer pintor” de Luis XIV, Charles Lebrun, expresó el pensamiento de toda su generación cuando dijo que una Crucifixión, para ser emocionante, no debe tener más que un pequeño número de personajes: según él, tres es el número perfecto. La nueva iconografía no aceptó bajo la cruz más que a la Virgen de pie, san Juan enfrente y Magdalena de rodillas abrazando los pies de Cristo.<sup>2</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, “Pasión, muerte, resurrección y glorificación de Cristo”, en Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, 4 vols., México, IIE, UNAM, 1985-1994, vol. IV: *Repertorio pictórico*, primera parte, p. 151.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. II-1, pp. 475-503.







*San Alejo, 1653*

Óleo sobre tela

385 × 304

Estuvo firmada y fechada en 1653

Museo Nacional de Arte, INBA

INSCRIPCIÓN: S. ALEXO IV, QVI RELIQVIS... I OMNIA, / VITAM ÆTERNAM POSSIBIERIS.

REFERENCIAS: Couto (1872), pp. 65-66; Revilla (1893), p. 123; Carrillo y

Gariel (1944), pp. 43-44; Toussaint (1973), p. 257; Autrey *et al.* (1973),

pp. 304 y 634-635.

Catálogo 36

DESCRIPCIÓN

San Alejo se encuentra en el centro de la composición, parado sobre una base, como una figura escultórica. Detrás de él, en una arquitectura con arcos de gran profundidad, se desarrollan tres escenas. Una muestra al santo acostado bajo la escalera. La inmediatamente superior a ésta representa el momento en que se anuncia la muerte del santo, mientras su padre escuchaba una misa celebrada por el papa Inocencio I, con la presencia del emperador Honorio.<sup>1</sup> Es muy interesante que, a pesar del deterioro, detrás del papa se ve la figura de sotana negra y bonete que permite identificar a un miembro de la Compañía de Jesús. No obstante el anacronismo de dicha presencia en la pintura, saber que ésta estaba en el claustro de La Profesa es como un guiño entre la obra y los espectadores. La tercera escena narrativa, en el lado izquierdo, transcurre en la calle y hay muchos soldados y el propio rey. Es posible que cuente el momento en que van a reconocer el cadáver del santo, muerto en la escalera de la casa de su padre.

Se puede hacer el análisis de las zonas originales del cuadro: sin duda la parte superior de la figura del santo, desde arriba de las rodillas, donde cae la borla que sujeta la capa, parte de las dos manos, la capa, los hombros, parte de la cara, el ojo izquierdo y la aureola. De las dos escenas laterales, la arquitectura de la derecha y los personajes de la izquierda son los más intactos. Los personajes del fondo, como los de las escenas de martirio de los *Santos Justo y Pastor* (cat. 40), están pintados con calidad abocetada, de pincel ligero, y contrastan con los perfiles cerrados del santo del primer plano.<sup>2</sup> La arquitectura de la derecha está bien construida: arcos, ventanas, columnas con columnillas adosadas, óculos, crean un fantástico interior. No se sabe dónde termina la escalera —ambigüedad considerada como una de las características del manierismo—, pero crea una profundidad similar a la que del lado izquierdo genera el paisaje montañoso de perfiles azules. Los personajes de la izquierda están vestidos con calzas cortas, abuchonadas y con cuchillas, una especie de chaleco corto abierto desde el cuello y la gorguera, de acuerdo con la moda de principios del siglo XVI. Bajo el chaleco aparece una camisa con volados desde la cintura.

El santo lleva una túnica corta gris, atada a la cintura con un lazo blanco con dibujos, de manga larga y un doble galón de oro en los bajos. Las piernas, al parecer, estaban cubiertas con un pantalón verde. Se cubre con una gran capa verde por fuera y roja por dentro, con galón de oro en el borde, que también cierra en el cuello y cae en una borla sobre la pierna izquierda. Las manos son grandes y fuertes y están a tono con el tipo heroico del personaje, cuya figura se recorta contra una columna oscura y recuerda a la de Zurbarán en cuanto a su posición y los fuertes contrastes de luz y sombra. Tanto Zurbarán como Velázquez en su primera época sevillana recurrieron



a esta fórmula. Es la figura-monumento, y aun diría más: en ella se resume la función de *docere et monere* (enseñar y recordar).

A los pies del santo hay una serie de objetos que hablan de su renuncia a las riquezas. Esta zona del cuadro estaba totalmente destruida y ha sido parcialmente recuperada en el proceso de restauración.

En el centro de la parte superior hay un banco de nubes con intensa luminosidad, la cual cae sobre la cabeza de san Alejo, quien tiene su propia fuente de luz en su aureola, detrás de la cabeza. La nube, como ha escrito Stoichita, reviste ostensiblemente el carácter de instrumento de visualización de lo sagrado. En este caso sacraliza no solamente a Alejo, colocado de manera directa bajo su influjo luminoso, sino el relato mismo, otorgándole la calidad de hagiográfico.

La arquitectura del lado derecho del cuadro tiene múltiples focos de luz natural: puertas, ventanas y óculos. El santo está en un interior muy oscuro, porque se recorta contra un pilar de base





cuadrada, completamente oscurecido, pero, como en la pintura de Zurbarán a la que hacía referencia, hay una cierta ambigüedad entre interior y exterior. El exterior izquierdo tiene una luz pareja, de día. Sin embargo, cada personaje (este detalle es especialmente notable en las piernas de los soldados) arroja una sombra bastante pronunciada en el piso, como si recibiera luz desde un foco exterior. San Alejo está iluminado también por una fuente de luz que no es el rompimiento de gloria, sino otra, situada fuera del cuadro, en el ángulo superior izquierdo. El recurso de colocar múltiples y arbitrarios focos de luz es usado nuevamente con la intención de modelar y modular a las figuras con luz y lograr una mayor intensidad emocional en la narración.

Como en otras obras de Juárez, predominan los colores gris, rojo y verde, aunque con cierta mayor intervención de azules (especialmente en el paisaje) y algunos tonos claros, combinados de tal modo que dan la impresión de mucho color. Nos encontramos ya frente a la sabia paleta de José Juárez que caracterizará su pintura de esta década de producción.

#### COMENTARIO

San Alejo nació en Roma en el siglo iv, durante la época del emperador Valentiniano I. Fue hijo del senador Eufemiano y de una noble patricia, Aglais, de familia rica y caritativa. Su biografía cuenta que Alejo no se atrevió a desobedecer a sus padres y contrajo matrimonio, pero que el mismo día de la boda huyó para entregarse totalmente a Dios. Permaneció 17 años en Edesa, llevando una vida de mendicidad y penitencia, pidiendo limosna en el atrio de la iglesia de la Santa Madre de Dios. Según una versión tardía, volvió más tarde a Roma y vivió otros 17 años sin ser reconocido por su familia, bajo las escaleras de la casa de su padre. Cuando supo por una revelación que se acercaba su muerte, escribió en un pergamino los pormenores de su vida. En ese momento su padre oía una misa celebrada por Inocencio I, a la que también asistía el emperador Honorio, cuando una voz dijo: “Acaba de expirar el siervo de Dios; es grande su poder y murió en casa de Eufemiano.” En el pergamino que san Alejo tenía arrollado en su mano se confirmaron estas palabras y en el monte Aventino, en el palacio de Eufemiano, se construyó su iglesia.<sup>3</sup>

Parece evidente que las tres escenas que acompañan a la imagen de san Alejo en esta pintura tienen que ver con momentos claves de la narración: la lateral derecha se relaciona con la misa a la que asistía Eufemiano cuando se oyó la voz celestial que lo urgía a buscar al hombre de Dios; la segunda escena lateral izquierda tiene relación con la búsqueda que se realiza hasta llegar a la casa de Eufemiano, en la que también participan los asistentes a la misa y, finalmente, la tercera escena se refiere al hallazgo del cuerpo de san Alejo con el pergamino en la mano en el que había escrito toda su historia. Las vasijas y cofres con joyas hablan del renunciamiento de Alejo a las riquezas de su padre para dedicarse a una vida de mendicidad y oración.

Según Réau, “en la época de la Contrarreforma, el culto de san Alejo tuvo gran fervor bajo la influencia de los jesuitas, que veneraban en este segundo san José a un modelo de castidad y en sus colegios hacían representar el drama de san Alejo”.<sup>4</sup>

La inscripción que se encontraba en la base del cuadro, se refería al abandono, tanto de los bienes materiales —alrededor de la inscripción en forma de cajas con joyas, espadas, yelmos y otros objetos— como de la mujer con la que san Alejo se había casado. La referencia a los Evangelios (Mateo 19, 16-29; Marcos 10, 17-31, y Lucas 18, 18-30) y a la parábola del joven rico que le preguntó a Jesús qué debía hacer para conseguir la vida eterna es directa. La respuesta de Jesús: “Si quieres ser un hombre, vete a vender lo que tienes y dáselo a los pobres, que Dios será tu riqueza; y anda, sígueme a mí”, da pie al famoso pasaje bíblico que dice: “Les aseguro que con

dificultad va a entrar un rico en el Reino de Dios. Más fácil es que entre un camello por el ojo de una aguja, que un rico entre en el Reino de Dios.” El capítulo termina con la frase que dio lugar a la inscripción del cuadro: “Y todo aquel que por mí ha dejado casa, o hermanos, o hermanas, o padre, o madre, o hijos o tierras, recibirá cien veces más y heredará vida eterna.”

La obra estaba destinada a motivar la reflexión sobre la vida de un joven cristiano. El triunfo se alcanza en la imitación de Cristo mediante el martirio o mediante la renuncia a la vida mundana. *San Alejo* y *Santos Justo y Pastor* funcionan a manera de vidas ejemplares, y muestran con claridad el tipo y fin de la educación de la Compañía de Jesús.

Esta pintura, cuya importancia para la historia del arte novohispano es indudable, ha tenido una historia compleja. Un inventario de los bienes pertenecientes a la iglesia de La Profesa del 21 de junio de 1768 permite saber que había “cuatro lienzos grandes con marcos dorados, *los tres antiguos*, de cuatro varas de ancho y algo más de alto, figurados en ellos Jesús Nazareno con San Ignacio, *San Alexo*, *San Justo y Pastor* y San Aproniano”.<sup>5</sup>

En el siglo XVIII estaban unidos en el mismo marco, como estuvieron por mucho tiempo, ya que una antigua fotografía de las galerías de la Academia así los muestra. Por real orden del 3 de noviembre de 1782 se mandó que los “cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público”.<sup>6</sup>

Pero el *San Alejo* no pasó a la Academia Nacional de San Carlos sino por otra circunstancia histórica, cuando el acuerdo presidencial del 19 de diciembre de 1861 permitió a la Academia seleccionar pinturas para sus galerías del ex convento de La Encarnación, que se había convertido en bodega de más de tres mil obras.

José Bernardo Couto lo vio en los claustros de La Profesa junto a los *Santos Justo y Pastor*, y consideró que “estarían bien en cualquier museo de pinturas en que se pusieran. Tal es la nobleza de las figuras, su excelente traza, el color muy bien entendido y un total que descansa regaladamente la vista.” Fue él quien registró que la obra que estaba firmada y fechada en 1653.

Revilla dejó la única descripción que existe del cuadro, además de una fotografía del mismo. Dice que “la figura de San Alejo es verdaderamente escultórica y lo es por dos conceptos, por estar colocada a modo de estatua y por el relieve que tiene, pues tal parece que se desprende del lienzo. La cabeza, modelada a toques firmes, es de una expresión digna y devota y el total es grandioso.”

Sin embargo, en 1939, Agustín Velázquez Chávez no mencionó esta pintura en su libro *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, y Manuel Toussaint, en las notas que escribió para la edición del libro de Couto en 1947, dio la alarma: “del San Alejo no conozco el paradero”.

En las notas que Xavier Moyssén preparó para la edición de *Pintura colonial en México*, de Toussaint, alude en dos oportunidades a esta pintura: en la primera dice que “ha sido bárbaramente destruido” y en la segunda “que ya proceden a restaurarlo para su exhibición”, si se tiene en cuenta que estas notas fueron escritas para la primera edición del libro de Toussaint, en 1965, se ve, con cuentas claras y sencillas, que pasaron más de treinta años antes de que el cuadro fuera recuperado.

La pintura permaneció durante años —debido a la desidia de ineficientes burócratas de la cultura— en las bodegas de la antigua Pinacoteca Virreinal de San Diego, de donde fue recuperada en 1990. En agosto de 1993, el cuadro seguía en el entonces Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA)<sup>7</sup> y su restauración avanzaba muy lentamente. Faltaba aún toda la parte baja, aunque ya se había reintegrado el color en todo el cuerpo del santo y las escenas laterales. De todas maneras sobrevivió. Al parecer la necesidad de nuestro patrimonio es mayor que la estupidez de los funcionarios encargados de nuestros destinos culturales. En 1994 se incorporó al acervo de la Pinacoteca Virreinal y desde el 2000 forma parte de la colección del Munal.



<sup>1</sup> Inocencio I fue papa entre los años 402 y 417, mientras Honorio fue emperador entre 395 y 423.

<sup>2</sup> Realicé estas observaciones cuando el cuadro estaba en proceso de restauración y decidí mantenerlas a pesar de que el proceso ha concluido y el cuadro ha sido incorporado a las galerías del Munal.

<sup>3</sup> Alban Butler, *Vidas de los santos*, 4 vols., traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J., de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston, S.J., y Donald Attwater, México, John W. Clute, 1969, vol. III, pp. 124-125, y Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982, vol. I, pp. 378-382.

<sup>4</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III -1, p. 53.

<sup>5</sup> Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y Carmen Pérez Lizaur, *La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudio his-*

*tórico-artístico*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1973, pp. 304 y 634-635.

<sup>6</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México, IIE, UNAM, Imprenta Universitaria, 1944, p. 13.

<sup>7</sup> La obra llegó al antiguo Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA) enrollada en un sonotubo, porque carecía de soporte auxiliar. Gracias al informe de restauración, se puede saber que la obra fue ejecutada sobre tela de lino de tejido semigrueso. Está conformada por tres tiras de lino cosidas verticalmente. Tenía pérdidas de aproximadamente 40%, dispersas en toda la superficie. Se reenteló con el procedimiento de la cera resina, sobre lino delgado. La obra fue restaurada por María Rosa Gudiño y José Luis Ortiz en el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (CNCRPAM).





*Santos Justo y Pastor, ca. 1653-1655*

Óleo sobre tela

377 × 288

Firmada: *Joseph Xuarez EA.*

Museo Nacional de Arte, INBA

INSCRIPCIÓN: S. IUSTO Y S. PASTOR / HERMANOS, MÁRTIRES / S. IVSTO DE SIETE

AÑOS S. PASTOR DE NUEVE AÑOS. // FVERON MARTIRIZADOS A 6 DE AGOSTO.

AÑO 296

Catálogo 40

#### DESCRIPCIÓN

Esta pintura de gran formato está dividida en dos registros. En el inferior se ve a dos niños, los hermanos Justo y Pastor, de pie y tomados de la mano, en el momento de recibir las coronas de flores que dos ángeles colocan sobre sus cabezas. Se encuentran en el centro de un espacio oscuro y por eso sus figuras claras se recortan frente a un gran muro perforado por dos ventanas donde hay escenas de gran luminosidad. Un angelito les arroja flores y establece la relación con el registro superior, donde ángeles y angelitos también echan flores a los santos y adoran al Cordero que se ubica en el centro de un gran rompimiento de gloria. Las dos escenas laterales narran el martirio de los niños: del lado izquierdo, en un espacio interior cuyas ventanas también remiten al exterior, reciben azotes; del lado derecho, son decapitados en la calle de una ciudad.

#### COMENTARIO

Justo y Pastor nacieron en Hispania, en la ciudad de Alcalá de Henares, donde estudiaban. En el año 304, durante la persecución de Diocleciano, fueron martirizados y decapitados.<sup>1</sup> La principal fuente de información para conocer la vida de estos niños es la *Relación* de Ambrosio de Morales, destacado humanista de la Universidad de Alcalá, a quien Felipe II, en 1572, le pidió realizara un viaje por León, Galicia y Asturias para investigar lo referente a reliquias, sepulcros reales y manuscritos de catedrales y monasterios.<sup>2</sup> Según este autor, sus fuentes fueron Prudencio, san Isidoro y otros autores cristianos. La hagiografía asienta que en el año 304, Daciano, gobernador de Hispania, recorrió el país en cumplimiento de las órdenes de perseguir a los cristianos. Cuando llegó a Alcalá, Justo y Pastor se presentaron ante el pretor Daciano para declarar públicamente su fe. En principio, los niños fueron mandados azotar (tal como se ve en la ventana lateral izquierda) y, como no cedían en la fidelidad a su religión, Daciano los mandó decapitar el 6 de agosto de 304 (como aparece en el lado derecho).<sup>3</sup> Un siglo después fueron hallados sus restos, se estableció allí una sede episcopal y se desarrolló una gran veneración por los santos niños. Ante la invasión de los moros, los cristianos complutenses llevaron los restos a las montañas del reino de Aragón y desde el siglo XII estuvieron en la catedral de Narbona. Luego de muchas y complejas circunstancias, el papa Pío V envió un breve en 1567 en el que ordenaba a la ciudad de Huesca —donde finalmente se encontraban los restos— que los entregara a la iglesia de Alcalá. En 1568 se concretó por fin la entrega y se realizaron unas fiestas en las cuales tuvo una gran e importante participación el rey Felipe II. Por todos los lugares por donde pasaban los santos niños, ciudades engalanadas con tapices, repiques de campanas, bailes, villancicos y tablas públicas, se iban produciendo milagros. Cuando los restos, después de un largo recorrido, llegaron a la catedral de Alcalá, hubo también arcos triunfales, hierbas de olor, velas, luces y cantos:

Ambos mueren con un gusto  
Heridos de un mismo amor  
Justo muere por el justo,  
Y Pastor por su pastor.<sup>4</sup>

La fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús exhibía versos latinos y castellanos, poemas del Salmo 125 y versículos de Juan 12, 14, que giraban en torno a una idea central: “sangre de mártires, semilla de cristianos”. En la plaza, frente al palacio arzobispal, se levantó una gran nube, bajo la cual estaba previsto hacer una representación de los santos Justo y Pastor, como muchas de las que se hicieron especialmente para estas fiestas.

La relación entre las fiestas y su aparato y las formas de visualizar lo religioso, influidas mutuamente, permiten suponer que el gran cuadro de Justo y Pastor de México fue concebido como una gran representación, en la que las distintas escenas narran el martirio de los niños. No estaba lejos de lo que sucedía en Nueva España y especialmente en la Compañía de Jesús, pues no hay que olvidar que las representaciones teatrales formaban parte fundamental en la vida de los colegios jesuíticos. El día de san Pedro y san Pablo de 1575 se representó en el colegio una tragicomedia. “Versaba ésta sobre las injurias que inferían los herejes a la Iglesia Romana.”<sup>5</sup> Asistió el virrey y se repitió al día siguiente para que pudieran presenciarla el arzobispo de México y el obispo de Tlaxcala, así como los inquisidores.<sup>6</sup> El domingo 2 de noviembre de 1578 se representó la tragedia titulada *El triunfo de los santos*, en el marco de la fiesta que se organizó con motivo de la llegada de un conjunto de reliquias que el papa Gregorio XIII enviaba a México, a cargo de la Compañía de Jesús, con lo cual “distinguía a los jesuitas con la custodia de las reliquias de santos, símbolo importante del catolicismo postridentino, que destinaba al culto de los novohispanos”.<sup>7</sup> La crónica de Sánchez Baquero da cuenta de los avatares del envío, despachado en un navío que se perdió frente a las costas de San Juan de Ulúa. Las reliquias se convirtieron en botín, ya que venían guarnecidas en metales valiosos. Llegados a Veracruz, los náufragos arrepentidos y convencidos de que sus enfermedades y desgracias eran castigo de los ofendidos santos, entregaron las reliquias al comisario del Santo Oficio. Sin embargo, el cronista no deja de señalar la gran confusión que produjo el incidente, de tal manera “que apenas se pudo por entonces saber de qué santo fuese cada una”. Para remediar la pérdida de estas reliquias, el papa envió otras 214 que fueron el objeto de la gran fiesta. En el edicto de convocatoria para el certamen poético, se destacaba que “Dios manifiesta su majestad y fuerza por medio del auxilio a quienes promueven el feliz recuerdo de los mártires en la tierra. África, el imperio de Oriente, Germania y las Galias cayeron porque desecharon las reliquias.” Los emperadores que habían dado un apoyo especial a su culto —Constantino, Heraclio y Felipe II— eran ejemplo de gobernantes.

Para la fiesta se construyeron arcos triunfales, y en ellos se armaron emblemas, con lemas y poemas alusivos. En uno de los patios del colegio de San Pedro y San Pablo, se había colocado una imagen que mostraba a un alemán que despreciaba a las reliquias y a un indio que las recibía con reverencia. El lema que la acompañaba decía:

*Quia tanto vos dono indigno iudicastis  
ecce convertimur ad gentes*<sup>8</sup>  
Pues con ánimo obstinado  
Nos menosprecia Alemaña:  
Honremos la Nueva España<sup>9</sup>



Los jesuitas utilizaron sistemas de representación que apelaran de manera efectiva tanto a los sentidos como a la razón. Como buenos humanistas, supieron aprovechar muy bien la emblemática e idearon un sistema de representación simbólica que fuera recibido claramente por el complejo social novohispano.

*El triunfo de los santos* se conservó porque fue publicada en México en 1579, es decir, apenas un año después de la celebración.<sup>10</sup> La pieza se apega a los cánones establecidos por los jesuitas y conservados en sus manuales para la ejecución de obras dramáticas. Se expone y ejemplifica el dogma cristiano, pero se busca conmover por medio de los sentidos.

El colorido y lujo de los trajes, los bailes, las melodiosas recitaciones en metros populares al final de cada acto, la inclusión de vistosos personajes alegóricos que daban sustancia a ideas y conceptos abstractos venían a constituir eficientes sistemas de reiteración visual de los dogmas o prácticas religiosas que se quería propugnar por medio del espectáculo teatral.<sup>11</sup>

La idea central era exponer la persecución de Diocleciano y la prosperidad que siguió luego con el imperio de Constantino. La obra está compuesta por cinco actos, cada uno de ellos divididos en tres escenas, donde los mártires, el emperador Diocleciano, el papa Silvestre y las personificaciones de la Iglesia, la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Crueldad, así como otros personajes, deben convencer al público de la “maldad” de los cristianos que perturban la paz y el orden, la necesidad de su persecución, la gloria de los mártires y finalmente su triunfo. La frecuencia de las representaciones teatrales en los colegios jesuíticos fue motivo de queja por los encargados de estudios, pues se descuidaba lo fundamental, que era el latín.

El cuadro de los *Santos Justo y Pastor* se encuentra vinculado histórica e intencionalmente al de *San Alejo* (cat. 36). La mayoría de los autores que han estudiado estas obras no duda en establecer una estrecha relación entre ambas. Por una parte, porque se sabía —y se había visto y también fotografiado— que compartían el marco en el claustro de La Profesa, por otra, porque el consenso las señalaba como las obras de más calidad dentro de la producción de José Juárez.

Algún autor vio como arcaico el recurso de relatar el martirio en las ventanas laterales, aunque creo que, si bien la idea de la narración simultánea es muy antigua en las artes visuales, en este caso, como en el de *San Alejo*, estas escenas se lograron a partir de la ruptura del espacio plástico, lo que supone el manejo del concepto de tridimensionalidad. Ésta es una diferencia fundamental con la narración simultánea establecida en bandas o registros: gracias al empleo del *cuadro dentro del cuadro* —recurso ampliamente estudiado por Julián Gállego que el barroco recibió del manierismo—, la escena representada ya no es unitaria sino simultánea. Aunque mientras en el segundo estilo la simultaneidad puede llegar a ser caótica, en el barroco se ordena, ganando en contundente efectividad. Los cuadros “del fondo del cuadro son como una glosa que aclara el tema principal. Ese procedimiento de explicar y redondear el tema a base de escenas-glosas era muy usado ya desde el siglo xv, de Van Eyck a Mantegna.”<sup>12</sup>

El análisis de la pintura es particularmente interesante pues es uno de los pocos casos en los que se ha detectado el uso de varios grabados como fuentes parciales de inspiración para las distintas escenas, reunidas con maestría por José Juárez. La parte superior de la composición, donde se encuentra el rompimiento de gloria con los ángeles, fue identificada por Diego Angulo con la obra de Murillo que se conserva en el Museo de Estocolmo, en Suecia, *Las dos trinidadas*, donde aparece el ángel que en la pintura de Juárez ocupa el ángulo superior derecho, pero en este caso,







invertido. Angulo lo remite al grabado, obra de Boetius de Bolswert, realizado en 1618, que reproduce la pintura de *Adoración de los pastores* del holandés Abraham Bloemaert, fechada en 1612, que se conserva en el Museo del Louvre. Es posible que Juárez utilizara esta versión o la grabada por Van Sichem.<sup>13</sup> Angulo también observó que Murillo usó los ángeles del mismo grabado para una *Sagrada Familia*. Concluye que este cuadro u otro o un grabado del mismo debía circular por Sevilla por esa época, porque nota la utilización que hizo José Juárez en la obra que estoy analizando.<sup>14</sup>

He localizado un grabado de Antonio Tempesta, *Jacob bendice a los hijos de José* (de la serie del Antiguo Testamento), que parece ser la fuente para el lado izquierdo. El angelito con las flores en el centro de la pintura se relaciona con uno similar que aparece en el grabado de Jan Saenredam, sobre una composición de Goltzius que representa la *Esperanza* (cat. 90).

Resulta también sumamente interesante ver la serie de grabados que realizara fray Melchor Prieto (1578-1648) en 1622 y que aparecieron en Madrid con el nombre de *Psalmodia eucharistica*. Las quince estampas están dedicadas a la representación visual del misterio de la Eucaristía, tema de capital importancia para la Iglesia de la Contrarreforma. Los grabados están firmados, nueve por Alardo de Popma (activo en la primera mitad del siglo xvii), cinco por Juan de Courbes y uno por Juan Schorquens. En la *Adoración del cuerpo místico de Cristo* se abren dos ventanas como las que se ven en los *Santos Justo y Pastor*, y a través de ellas se narran pasajes relacionados con la historia central (cat. 92).<sup>15</sup> El esquema compositivo de este grabado guarda una fuerte relación visual con la obra analizada. En la obra de Prieto se hace referencia a un salmo, “alégrense



HENDRICK GOLTZIUS, dibujó, y JAN SAENREDAM, grabó. *Esperanza*. Cat. 90



MELCHOR PRIETO, dibujó, y ALARDO DE POPMA, grabó. *Adoración del cuerpo místico de Cristo*, 1622. Cat. 92



los justos ante la mirada de Dios”, y frente a un altar baila un grupo de jóvenes vestidos de manera similar a Justo y Pastor. Además, en la ventana lateral izquierda, se ve un soporte donde aparecen dos cabecitas como las de la pintura de Juárez pero invertidas.

Se demuestra así que Juárez usó más de un grabado como fuente de inspiración para esta composición. Supongo que cuando un pintor trabajaba con partes de grabados, algunas de ellas podrían servir de fuente para la composición y no para las figuras, como podría ser este caso. Este procedimiento era común en la pintura de la época,<sup>16</sup> ya que, como escribió un tratadista español del siglo xvii, teniendo el pintor

muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que [...] se recibe por suyo propio.<sup>17</sup>

En cuanto a la luz, es realmente interesante el tratamiento que el autor le da: profundos acentos de claroscuro otorgan a la escena el dramatismo que no le brindan ni las figuras en su serenidad, ni las dos escenas fundamentales del martirio por su ubicación.

La luz actúa como agente modelador de las figuras del primer plano y las vigorosas modulaciones en las figuras de los ángeles contrastan con la luminosidad pareja de los santos niños y del fondo. La zona más luminosa del cuadro es la superior, desde las bases de las ventanas hacia arriba. La parte inferior resulta cualitativamente más efectiva por su intencionalidad dramática. Hay una multiplicidad de focos de luz, ubicados en distintas partes del cuadro, observación que difiere totalmente de la que hiciera Marcus Burke sobre la existencia de una sola fuente de luz enfocada. Si esto fuera así, habría gran cantidad de efectos de sombra que no tendrían razón de ser. Hay distintos tratamientos de la luz en los registros superior e inferior y detrás de la oscura pantalla arquitectónica.

El dibujo es correcto aunque se aprecian algunos errores evidentes en la construcción de los escorzos de los ángeles volando. Algunos de los grabados que sirvieron de fuente para esta parte de la composición, tanto en el tipo angélico y como por las posiciones del cuerpo, remiten inmediatamente a Martín de Vos.

Las escenas narrativas laterales están realizadas con un trazo ligero y una calidad abocetada, tratamiento que, como indiqué, también fue utilizado en el cuadro de *San Alejo* y que relaciona visualmente estos dos cuadros del Munal. De alguna manera esto también tiene nexos con obras grabadas a partir de dibujos de Martín de Vos, de las que, por la suavidad en la incisión, gana en calidad de apunte. La traducción de la estampa en pintura es la calidad abocetada. Es allí, en las escenas laterales, donde se ha localizado un mayor número de “arrepentimientos” por parte de José. No es casual que todos estén relacionados con las manos (il. 20), lo que nos remite por lo tanto al asunto tratado anteriormente de la *gesticulatio*. Mientras los cuerpos de los santos niños parecen estáticos en el momento en que reciben la visión del Cordero y todo su cuerpo —cito a Stoichita— se convierte en un “cuerpo vidente”, en las escenas laterales el arcaísmo de la gestualidad de las manos está tan internalizado entre los recursos plásticos de José, que pinta —diría que obsesivamente— pequeñas correcciones que no conducen a modificaciones profundas en la representación pictórica.



Es interesante comparar la diferencia de tratamiento de los paños en los distintos grupos. En los trajes de los niños las telas caen con humildad, en pliegues verticales, con poco movimiento. Los ropajes de los ángeles que los coronan, insuflados de aire, como si estuvieran manteniendo los cuerpos angélicos junto con las alas de movimiento airoso, flotan y se curvan con delicadeza, sin dejar de ser enérgicos (il. 42). En los paños de las narraciones del fondo, el pincel se adaptó con maestría a las necesidades de un recordatorio ligero, rápido; las telas comparten así la misma plasticidad en las dos composiciones laterales. Es evidente la preocupación por las texturas, logradas no solamente con el brillo, sino también con la sensación visual de peso de las telas.

Con diestros escorzos se perfilan los *putti* y el ángel de la parte superior, que parece estar descendiendo a la izquierda y cuyo pie, con clara intencionalidad naturalista, se introduce en el espacio abierto por la ventana. En el otro ángel los paños se aquietan un poco, tratando de serenar la fuerte diagonal marcada por un rojo de alta saturación: nada lo turba en su adoración del Cordero Místico, ni siquiera el travieso angelito que parece descolgarse de su túnica.

La parte inferior está trabajada con valores medios y bajos: predominan los grises de distintos grados de saturación. En los cuatro ángeles, los colores son más saturados, en una interesante combinación de colores primarios y sus complementarios. La diagonal roja de alta saturación se compensa magistralmente con color y movimiento: en la parte inferior se equilibra con otro primario: un amarillo de alta luminosidad y el escorzo de un ángel que avanza; en la parte superior, las alas del ángel cortan el movimiento ascendente logrando el efecto óptico deseado: la vista recorre el círculo de nubes y ángeles y llega al otro ángel, cuyo movimiento es descendente y su color complementario. Colores fríos y cálidos, primarios y complementarios, valores altos y bajos: el cuadro de José Juárez es una auténtica lección de color.

Francisco de la Maza consideraba que: “las personalidades de los pintores coloniales se logran conocer por el color, el dibujo, la expresión, los personajes y la época”,<sup>18</sup> y ésta sería una buena obra para ejemplificar su observación. Hay una general corrección en el dibujo, un sabio manejo del color, una magnífica utilización de las luces, elementos que en esta única obra servirían para definir a José Juárez como una de las grandes figuras del arte colonial mexicano.

Las flores, como en otras obras de Juárez, desempeñan aquí un papel importante; aunque di-siento de nuevo con Marcus Burke en que las flores esparcidas por el piso sean un recurso derivado de Zurbarán, ya que hay muchos ejemplos anteriores, de Juan de Roelas o de Rubens, entre los más prestigiosos, en los que se puede ver el mismo uso. Además de las coronas de flores que los ángeles colocan sobre las cabezas de los niños, otros ángeles arrojan flores desde la gloria en la parte superior: éste es uno de los elementos que une, por medio de su continuidad, la parte superior y la inferior, claramente separadas en esta composición. El cuidado con el que están pintadas sí remite a Zurbarán, como el conjunto de las figuras. Ése es el mundo de Zurbarán, el “mundo grave, corpóreo, intenso, de rotundos volúmenes iluminados, pliegues monásticos de severa verticalidad, e interés obsesivo por la inmediatez de los objetos”.<sup>19</sup>

Existe una estrecha relación entre el Cordero, que representa el sacrificio de Cristo, y los niños mártires, relación simbólica que se remarca compositivamente por compartir uno y otros un eje central en el que confluyen las líneas organizativas del espacio plástico.

Justo y Pastor están ubicados detrás de un muro bajo, en el centro de un espacio que se cierra con las ventanas y el muro del fondo, una pantalla arquitectónica cuyo uso también se ha relacionado con la obra de Zurbarán. Los muros bajos funcionan a la manera de antepecho de altar, remarcando el respeto y la reverencia que se deben al sacrificio de los mártires y conformando un espacio sacrosanto y misterioso, un *locus sacri* donde se realiza la coronación de los mártires por

parte de los ángeles. Por la relación entre el sacrificio de los mártires y el de Cristo, no había altar (donde se renueva cotidianamente el sacrificio en la misa) que no tuviera sus reliquias. Las escenas laterales que describen el martirio podrían funcionar como el *locus memoriae*, y articular entonces el conjunto como una auténtica “composición de lugar” en la que se trata de construir un escenario empático que logre, como escribió Gracián en *El comulgatorio*, “mover los afectos”.<sup>20</sup> La pintura de los santos Justo y Pastor podría entenderse como una suerte de “arte de la memoria” ignaciano que preparara el recorrido de los distintos *loci* por los que se atraviesa durante los ejercicios espirituales. Hay que recordar que la Compañía de Jesús fue particularmente insistente en el culto a los mártires y a las reliquias.

En este sentido, las dos obras, *San Alejo* y los *Santos Justo y Pastor*, comparten el aislamiento de sus protagonistas. Detrás de *San Alejo* se cuenta su historia, es humano, tiene padres, se casa, come —o no come— y duerme. Pero el primer plano de la composición, aquél al que se acerca el espectador, lo muestra parado sobre una base, es una escultura. Justo y Pastor son dos niños pequeños y frágiles en los laterales de la composición, donde se lleva a cabo el martirio. Pero en el altar, son gigantes, fuertes. El carácter heroico de ambas representaciones debe de haber sido parte del encargo de los jesuitas, que querían estimular a sus alumnos con la imitación de los mártires cristianos. En los claustros de La Profesa también se localizaba *El martirio de san Aproniano* de Baltasar de Echave Orio, aunque ambas obras tenían objetivos claramente diferentes.

Todos los autores del siglo xix —con excepción de Lucio que apuntó haberla visto en San Agustín— mencionan el cuadro de los *Santos Justo y Pastor* como perteneciente a los claustros de La Profesa. Por un inventario de los bienes de esta iglesia del 21 de junio de 1768 se sabe que había “cuatro lienzos grandes con marcos dorados, *los tres antiguos*, de cuatro varas de ancho y algo más de alto, figurados en ellos Jesús Nazareno con san Ignacio, San Alexo, Santos Justo y Pastor y San Aproniano”.<sup>21</sup> Según Guillermo Tovar de Teresa, Echave Orio hizo para La Profesa las pinturas del retablo mayor y las de los retablos de las reliquias que hubo en ese templo desde fines del siglo xvi y principios del xvii. A ellos podrían pertenecer *El martirio de san Ponciano* de 1605 (cat. 18) y el *Martirio de san Aproniano* de 1612. Creo que en este orden de representación, hay que entender la inclusión del martirio de los *Santos Justo y Pastor* en los claustros de dicho templo.

Por lo menos desde el siglo xviii la pintura de los niños mártires estaba unida a *San Alejo*, tal como una antigua fotografía atestigüa. Seguramente así los vio Couto en La Profesa y por eso dijo que “son de 1653”, cuando se sabe que esta obra no está fechada, mientras que el *San Alejo* sí lo estaba. Podemos suponer que, al verlas juntas, la relación era tan fuerte que decidió que ambas compartían la misma fecha.

¿Por qué colocar a este cuadro que no está fechado en una cronología entre 1653 y 1655? La primera respuesta sería muy sencilla y ya fue apuntada: desde el siglo xviii existen referencias sobre estos cuadros, reunidos en un mismo marco, ubicados en los claustros de La Profesa. Si *San Alejo* está fechado en 1653, el de los santos niños tendría la misma datación. Sin embargo, con suponer simplemente que los cuadros fueron reunidos posteriormente, se evidencia lo endeble del argumento. La segunda respuesta se centra en que el zurbaranismo en este cuadro es tan marcado que no puede ser anterior a 1650, pues es ya un estilo digerido, sólido, construido internamente con fuerza, aceptado y corregido, pasado por el tamiz de la visión personal y social.

Por otra parte, es evidente que existen conquistas comunes en ambos cuadros: la situación central de las figuras, a partir de las cuales se desarrolla la anécdota; la ruptura del espacio plástico creando ambiguas relaciones exterior-interior; las buenas construcciones perspectivas que en am-



bos casos plantean problemas difíciles de resolver y, por último, la oposición de masas claras y oscuras, de figuras recortadas claramente del fondo, el uso consciente de la pantalla arquitectónica, conforman un conjunto de elementos que conducen a fechar la obra en estos años.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Sin embargo, en la inscripción de la parte inferior del cuadro, la fecha del martirio es 296, lo que no concuerda con las versiones oficiales; lo que sí sucede con las edades de los niños, que en el cuadro son de siete y nueve años, aunque hay otras versiones: trece y nueve o trece y ocho años.

<sup>2</sup> Isabel Alastrué Campo, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1990: "Recibimiento de las reliquias de los santos Justo y Pastor (1568)", p. 117.

<sup>3</sup> Alban Butler, *Vidas de los santos*, traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J., de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston, S.J., y Donald Attwater, 4 vols., México, John W. Clute, 1969, vol. III, p. 274.

<sup>4</sup> Alastrué Campo, *op. cit.*, p. 127.

<sup>5</sup> Xavier Gómez Robledo, *Humanismo en México en el siglo XVI*, México, Jus, 1954, pp. 66-68. Cita traducida del latín por el autor, de un manuscrito del padre Vicencio Lanucci.

<sup>6</sup> José Rojas Garcidueñas, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, 2a. ed., México, SEP, 1973 (Sepsetentas), p. 80.

<sup>7</sup> Beatriz Mariscal Hay, "Introducción", en *Carta de Pedro de Morales*, México, El Colegio de México, 2000, p. xvii.

<sup>8</sup> *Ya que vosotros las juzgáis como un regalo tan indigno, entonces nos dirigimos a otros pueblos*. Traducción de la doctora Rosa Lucas de El Colegio de Michoacán.

<sup>9</sup> Mariscal Hay, *op. cit.*, p. xxiii. La comparación con la cartela que lleva la "imagen parlante" de Echave Orio (cat.18) de *El martirio de san Ponciano*, parece necesaria: "Si Roma ingrata y cruel / hoy a Ponciano atormenta / México alegre y contenta / se enriquecerá con él."

<sup>10</sup> Rojas Garcidueñas (*op. cit.*) propuso como posibles autores de la obra al padre Vicencio Lanucci y al padre Juan Sánchez Baquero, quienes estaban a cargo de las cátedras de latinidad y retórica en el colegio de San Pedro y San Pablo. Lanucci, un siciliano que llegó en 1574 y regresó a Europa en 1579, estaba profundamente preocupado por la lectura de textos paganos. Sánchez Baquero ingresó a la Compañía en Alcalá de Henares en 1569, exactamente un año después de la gran fiesta de recepción en esa ciudad de las reliquias de los santos Justo y Pastor.

Murió en Oaxaca el 31 de diciembre de 1619. Véase Mariscal Hay, *op. cit.*, p. xxxii.

<sup>11</sup> Mariscal Hay, *op. cit.*, p. xxxiii.

<sup>12</sup> Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 87-93 y 155, y *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 255-268.

<sup>13</sup> Agradezco esta información al doctor Gustavo Curiel, que fue quien localizó ambos grabados, que pueden verse en Helmut Lehmann-Haupt, *An Introduction to the Woodcut of the Seventeenth Century*, Nueva York, Abaris Books, 1977, p. 71 y figs. 49 y 47 respectivamente. De la difusión de los grabados de Van Sichem no puede dudarse, pues años más tarde también Juan Correa los usó para la obra *Cristo en la prensa de vino*.

<sup>14</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. II, pp. 172-173.

<sup>15</sup> Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España (siglos XI-XVIII)*, vol. xxxi de *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 297-298, figs. 423 y 425.

<sup>16</sup> Para el uso común de los grabados, véase Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

<sup>17</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* [Sevilla, Simón Faxardo, 1649], edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 269.

<sup>18</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1979, p. 1.

<sup>19</sup> Alfonso Pérez Sánchez, "Murillo y sus fuentes", en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 132.

<sup>20</sup> Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, p. 189.

<sup>21</sup> Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y Carmen Pérez Lizaur, *La Profesa en tiempos de los jesuitas. Estudio histórico-artístico*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1973, pp. 304 y 634-635.





*La Dolorosa*, 1655

Óleo sobre madera

52 × 37.5

Firmado en el borde inferior: *Joseph Xuarez fát año de 1655*

Colección particular

REFERENCIAS: Cuadriello (1994), pp. 96-97.

Catálogo 29

#### DESCRIPCIÓN

En esta representación del tema de la *Mater Dolorosa*, José Juárez realizó un poderoso acercamiento a la cara de la Virgen: la toca que envuelve la cabeza enmarca una cara de finos perfiles. Las huellas del sufrimiento se manifiestan en las cejas elevadas que fruncen ligeramente el ceño y en las copiosas lágrimas que caen por sus mejillas, pero también en la calidad que logró en la expresión de la mirada, que se pierde con tristeza en el vacío. La expresión reconcentrada en su propio dolor —que es el de su Hijo— está pensada para producir reflexión y, seguramente, acompañar en la oración. Sin embargo, eliminó las manos, que son fundamentales en los modelos europeos de gran influencia. Una aureola muy marcada rodea la cabeza de la Virgen. Además de las encarnaciones, logradas con maestría en esta pequeña pieza, las texturas de los paños recuerdan otros pasajes del mismo calibre en la plástica de Juárez: el paño que cubre al Niño en la *Adoración de los pastores* de Puebla (cat. 25) o el vestido del ángel de *La oración en el huerto* de la catedral de México (cat. 30). A pesar de los rasgos ideales de la Virgen María, hay una penetración psicológica en el gesto que muestra el grado de comunicación que se había alcanzado en la plástica novohispana a mediados del siglo xvii.

Esta imagen de devoción, de tremenda calidad plástica, es una pieza excepcional dentro de la obra de José Juárez. Aunque no extraña ver que fue hecha en 1655, posiblemente el año más productivo y seductor de su carrera, se destaca entre las obras de gran formato y ampuloso despliegue gestual que caracterizan este periodo.

#### COMENTARIO

Durante la Edad Media se produjo un cambio en la sensibilidad religiosa que dio lugar a la aparición de la *imagen de devoción*, ligada a una forma de piedad individual. La imagen pasó del ámbito de la iglesia al espacio privado y adoptó contenidos diferentes. Sin embargo, la *imago pietatis* conservó la característica de servir para la identificación psicológica del devoto con la pasión de Dios hecho hombre. El tema de la Dolorosa tal como aquí aparece se gestó alrededor de la meditación sobre los dolores de la Madre de Cristo al ver a su Hijo sufrir su necesaria Pasión. Esta iconografía mariana se fue “humanizando” desde el siglo xv, haciendo hincapié en el carácter maternal de la Virgen. La imagen de la *Mater Dolorosa* fue definitiva en la expresión visual de la religiosidad tanto en España como en la Nueva España.<sup>1</sup> La devoción mariana del mundo español no se agota en la Inmaculada Concepción, aunque ésta aparezca como la más evidente. Existen grabados del siglo xvi que son una muestra del desarrollo del tema de los dolores de la Virgen María.

En España tuvieron gran difusión algunas de las imágenes que Tiziano hiciera sobre el tema tanto para Carlos V como para Felipe II. Algunas de estas obras fueron grabadas y, como se sabe, se convirtieron en modelos de gran influencia en la difusión y evolución de los motivos

iconográficos. Tal es el caso del que hiciera Bertelli, cuya inscripción indica que fue tomada del original que Tiziano hizo para Felipe II. Estas pinturas —era un par que se completaba con el tema del *Ecce Homo*— fueron muy admiradas, como prueban las numerosas copias que se hicieron.<sup>2</sup> Otra *Mater Dolorosa* del mismo autor que se encuentra perdida se considera como el original de muchas copias que sobreviven. Es evidente la relación con la obra grabada por Bertelli.<sup>3</sup>

En el Museo del Prado de Madrid se encuentra otra *Mater Dolorosa con manos separadas* también de Tiziano, hecha en 1554, para acompañar a la que el artista había enviado a Carlos V en 1548. La extraordinaria belleza plástica de esta obra y su profunda expresión emocional, la ubican entre las mejores obras religiosas del veneciano. En 1574 esta obra y un *Ecce Homo* fueron reunidos en un díptico que en el 1600 estaba en el oratorio del Alcázar de Madrid. Las copias que se hicieron de la obra durante los siglos XVII y XVIII son innumerables.<sup>4</sup>

La *Mater Dolorosa con manos juntas* del Museo del Prado de Madrid, que se fecha alrededor de 1555, también fue enviada de Bruselas a Yuste como Mater Dolorosa sobre madera de Tiziano. Su tipo difiere mucho de la perdida y de la cual sólo se conoce la copia de Bertelli y las múltiples copias posteriores.<sup>5</sup>

Este recuento de las obras de Tiziano sobre el tema de la *Mater Dolorosa* no es gratuito. En la catedral de México hay una obra pequeña que se pierde en la *predella* de un retablo y que hace unos años atribuí a Luis Juárez.<sup>6</sup> Es evidente que el pintor novohispano siguió muy de cerca un modelo ticianesco. La diferencia se establece en la mirada, pues en la obra mexicana se dirige hacia el espectador buscando la unidad en el sentimiento, estableciendo la gran diferencia con el modelo. En la obra europea, la Virgen está concentrada en su propio dolor, en la otra lo comunica, convierte al espectador en partícipe.

José Juárez se aparta un poco del modelo y quiero detenerme en la diferencia. El modelo sigue siendo el de la *Mater Dolorosa*, pero eliminó las manos y acentuó el acercamiento al rostro de la Virgen. La cabeza envuelta en una toca —como lo señala la costumbre para las mujeres judías casadas— se resuelve en un perfil de rasgos muy finos marcados por un fuerte contraste de luz y sombra que cae sobre la mitad de ese



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, atribuido  
*Crucifijo*. Cat. 62



rostro marcado por el dolor. Es que, a diferencia de la obra de su padre, José prefirió seguir en esto el modelo reconcentrado de la propuesta europea, más comedida, reconcentrada en su dolor.

El otro cambio importante con respecto a las dos obras de referencia es la aureola tan marcada que rodea la cabeza de la Virgen: la agresiva simetría de los rayos lumínicos vuelve a señalar la intención claroscuro de la obra, pero además le da mayor fuerza a la imagen.

El encuentro de Jesús con su Madre, y la Virgen a los pies de la cruz, dos pasajes que tienen su base escritural, fueron representados en infinidad de ocasiones. Ése es el origen de la *Dolorosa*, destinada a conmovir y provocar adhesión por el sufrimiento de Cristo en su Pasión y por la Madre que siguió su dolor, imagen más que apropiada para la Contrarreforma y el ambiente tridentino que buscaba una adhesión afectiva y más humanizada con la imagen intermediadora.

Como señaló Jaime Cuadriello, a pesar de que la fiesta dedicada a la Madre Dolorosa fue proclamada en 1727 por Benedicto XIII, la devoción a los siete dolores de la Virgen tuvo un gran arraigo peninsular y novohispano. De hecho, la mayoría de los pintores desde el siglo xvi en adelante enfrentaron el tema. Tal es el caso de Murillo, contemporáneo de José Juárez en el más estricto sentido, quien también pintó a la Dolorosa para la devoción privada de su clientela sevillana.

La pintura de José Juárez pertenece a una colección particular y permanecía inédita hasta que fue dada a conocer como pieza del mes por el Munal en 1994.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Véase la aportadora investigación que realizara Gustavo Curiel para analizar la obra de Juan Correa, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, Su vida y su obra*, 4 vols., México, IIE, UNAM, 1994, vol. iv: *Repertorio pictórico*, primera parte, pp. 189-234.

<sup>2</sup> Harold Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 vols., Londres, Phaidon, 1969, vol. 1: *The Religious Paintings*, pp. 88-89, cat. 35, lám. 219.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 116-117, cat. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 116, cat. 77.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 115, cat. 76.

<sup>6</sup> Nelly Sigaut, "La capilla de Nuestra Señora de la Soledad", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Fomento Cultural Banamex-Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, p. 142.







*La Sagrada Familia, 1655*

Óleo sobre tela

195.5 × 52.8

Firmada y fechada: *Joseph Xuarez 1655*

Museo Universitario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla

REFERENCIAS: Pérez de Salazar (1879), p. 133; Fernández (1943), pp. 52-56;

Carrillo y Gariel (1946), p. 157; Toussaint (1948), p. 114; Angulo (1950),

vol. II, pp. 409-410; Fernández (1958), p. 104; Toussaint (1965), p. 106;

Tovar (1982), p. 298.

Catálogo 31

DESCRIPCIÓN

La Virgen María y el Niño Jesús se encuentran en el centro de un grupo formado por santa Ana y san Joaquín, los padres de María, y José, el padre de Jesús. María detiene al Niño que juega sobre su falda con las dos manos: con la derecha se apoya sobre el pecho del Niño y con la izquierda le sujeta la espalda. Está vestida de rojo que vira al morado y un paño pardo envuelve su cabeza. Santa Ana pasa su brazo derecho por la espalda de la Virgen y reposa la mano izquierda en el apoyabrazos del sillón donde está sentada María. Al grupo se agrega el primo de Jesús, san Juan niño. El tema parece derivar de una santa Ana triple a la que se agregaron los dos hombres, Joaquín y José. La estructura piramidal que reúne a las mujeres y el distanciamiento de los dos hombres, ubicados tangencialmente, así parece indicarlo.

La escena transcurre en un interior: detrás del grupo hay un basamento alto sobre el que se implanta una columna dórica, en la cual se enrosca una vid de frutas brillantes y hojas que jueguen contra el fondo azul, donde se ven un lago y montañas, de un azul más claro hacia atrás. En uno de los ángulos inferiores del cuadro hay dos tórtolas y en el otro una cesta con flores y frutas: higos, un mamey, uvas, etc., muchas de ellas identificadas como típicas de nuestra región. El contraste entre el interior y el exterior, a partir de la plena oscuridad del perfil de la columna, es intenso. Un cortinado cierra el espacio interior donde se ubica esta aparente escena doméstica.

Jesús tiene una paloma entre las manos, que aparta con un gesto casi impropio de su niñez de las manos de san Juanito, quien, para ser más fácilmente reconocible, va medio cubierto con una piel y extiende sus dos brazos hacia la paloma. Ambos niños tienen los pies apoyados en la misma cuna, cubierta con sábanas bordadas.

Llama la atención la figura de san Juan Bautista niño, que tiene una posición corporal extraña, ya que su pierna derecha está metida en la cuna-mecedora de Jesús y la izquierda se apoya en el piso. Su cuerpo parcialmente desnudo se cubre con una piel (a la manera tradicional) bellamente pintada, con trazos curvos y vigorosos. Son más que visibles los errores del dibujo (voy a terminar concluyendo que José Juárez era mejor pintor que dibujante, aun cuando copiaba). Los brazos de Juan Bautista son horribles, aunque dado el estado del cuadro, ya no se sabe si así eran o así quedaron. No se sabe de dónde sale exactamente el brazo izquierdo que asoma tras el cuerpo de Juan Bautista y que se recorta sobre el vestido rojo de la Virgen, y el problema del hombro derecho queda sin resolver (el hombro parece ser uno de los puntos neurálgicos en los errores de dibujo de Juárez). José Juárez no pudo resolver satisfactoriamente una articulación, no hizo observación del natural, no trabajó con modelos vivos, sino con grabados. De modo inverso, Palomino decía que Zurbarán copiaba los paños, pero los cuerpos los dibujaba del natural. Rubens es

un caso similar, pues hizo muchos dibujos preparatorios de cuerpos desnudos, que evidencian su observación del modelo natural (cat. 84), aunque también los copiaba de los clásicos, que para Rubens eran Rafael, Tiziano o Tintoretto. El dibujo de modelos naturales fue una constante en el medio europeo, aunque no fue de uso común en los talleres españoles ni en los mexicanos.

La figura de la Virgen sufrió unos repintes tan brutales en la cara y en el cuello que ha perdido la característica propia de las Vírgenes de José Juárez: la calidad marmórea de su piel que siempre la destaca del resto. Se mantiene el óvalo de la cara, el rosado de las mejillas, el delicado arco de las cejas y la mirada baja. El Niño también fue tan repintado que puede decirse que lo único original que conserva es la posición del cuerpo, pudorosamente cubierto con una especie de rebozo.

Santa Ana parece vieja, pero no tanto como san Joaquín, cuyo rostro es una de las grandes caras de José Juárez. De gran carácter y formidable plasticidad, el pincel se quiebra una y mil veces para conseguir el efecto de unas arrugas absolutamente verosímiles. Un poco de pelo blanco le asoma bajo el gorro y su barba, hecha con rápidas pinceladas blancas, se destaca sobre un fondo gris azulado. Lleva una túnica azul de mangas cortas, una camisa parda y una capa roja, que va cayendo por el lado derecho y luego sobre sus rodillas, con borde fino, dorado. Sobre las rodillas también caen grandes paños de pliegues anchos y profundos. Las manos se juntan a la altura del pecho, en total concordancia con la expresión beatífica de la mirada azul que dirige hacia la escena principal. El pie es solamente una forma y ojalá los restauradores no intenten completarlo. San Joaquín permanece aparte, como si estuviera aislado, dentro de un espacio compacto, en el que las figuras se tocan, denunciando también así su linaje italiano.

Al ver el rostro de san Joaquín, no me niego al impulso de recordar la fantástica *Cabeza de viejo* de Durero de 1521, que seguramente circulaba en grabados. Lo interesante es que, aunque se reconoce el eco, se desconoce la sensibilidad, porque este san Joaquín casi sonriente es un dulce viejo muy lejano de aquél, adusto y reconcentrado. Ahí es donde se ve cómo interviene la intencionalidad religiosa sobre la forma. Aquel Durero que simpatizaba con Erasmo tenía algo entre terrible y dramático que ha desaparecido en la obra de Rubens. Aquél es quien puso imágenes a la severidad reformista; Rubens forjó la visualización del triunfo contrarreformista. Esta lucha es casi ajena a la Nueva España, entretenida en los fragores de otras batallas. Cuando se consolidó la imaginería triunfalista rubeniana —después de 1660—, aquí se festejaban otros triunfos.

En el lado izquierdo, san José cierra el cuadro y parece una figura de gran tamaño, pues aunque está sentado, con las rodillas muy flexionadas, su cabeza llega hasta el borde del pedestal de la columna. Está vestido con una túnica verde y lleva una capa de color marrón claro. Va calzado con unas botas grises con cordones dorados que dejan ver los dedos. Su postura resulta totalmente forzada, pues debe quebrar totalmente la cintura para aparecer casi frontalmente: apoya la mano derecha sobre el pecho y abre la izquierda con un gesto clásico. Como siempre, estas manos alargadas desde lejos dan la impresión de un gesto elegante, pero bien observadas las palmas se ven muy gruesas y anchas, con los nudillos casi deformados por un proceso artrítico. La cara es preciosa y no ha sido tocada aún, aunque ya se sabe que van a hacer repintes. Es el rostro tradicional de san José joven, con barba escasa, lograda con apenas una sombra en la cara, pelo negro, ojos grandes y un brillo en la parte blanca del ojo, con cejas rectas y finas. Esta cara confirma la formación del pintor con su padre, Luis Juárez.

En este cuadro, de tamaño distinto a los que Juárez estaba pintando en esa época, hay un mayor sentido del color. Sobre el fondo oscuro de la pantalla arquitectónica, los protagonistas de la escena están vestidos con rojos que viran al morado, con violeta con bordados dorados, con azul y rojo con dorado. Además, los bordados y las frutas son detalles tratados con especial cuidado y es-





FRANCISCO DE ZURBARÁN. *La Virgen y el Niño con san Juan Bautista*, 1658. Cat. 83

mero en la pincelada. El trapo de la cuna está trabajado como el de la *Adoración de los pastores* (cat. 25). La diferencia con el tratamiento de los paños de las rodillas de la Virgen y san Joaquín es llamativa por su calidad plana y por tener unas extrañas manchas amarillas, que hacen pensar en una mala limpieza que produjo un arrastre de veladuras irreparable.

La luz parece provenir de un foco único, exterior al cuadro, y en diagonal, desde arriba, pero no podría iluminar tan frontalmente el cuerpo del Niño. Es decir, como en otras obras de José Juárez, hay una arbitrariedad en la iluminación, pero con una aparente armonía y coherencia.



## COMENTARIO

La denominación de Sagrada Familia se aplica en sentido estricto a la familia de Nazaret, constituida por Jesús, María y José. A veces se intercalan otros personajes: san Juan, niño todavía, santa Ana, santa Isabel, san Joaquín, otros santos y ángeles, en un sentido más amplio entendidos como la Santa Parentela. Hasta el siglo xv las representaciones de la Sagrada Familia son escasas en la iconografía cristiana; en cambio, a partir del Renacimiento son muy frecuentes.<sup>1</sup> Se entiende que la Contrarreforma fue uno de los aceleradores de esta iconografía, al querer afirmar la doble naturaleza de Cristo, humana y divina. La “familia” divina tenía un gran desarrollo, de ahí que se insistiera en la la naturaleza humana de Jesús mediante la representación de su familia extensa, abuelos, tíos, primos, además de los padres. El árbol de Jessé, el tronco de la casa de David, materializó la genealogía de Jesús en una interpretación de la profecía de Isaías sobre el origen de Cristo.<sup>2</sup> No podía faltar el árbol de santa Ana, donde se trata el triple casamiento de la santa, que ocupó nada menos que a los conciliares de Trento. Este tema de la Santa Parentela comenzó a ser sintetizado en enormes retratos familiares desde el siglo xv. A pesar de todas las variantes que pueden mencionarse, Jesús y sus padres, con san Juanito y los abuelos de ambos son una constante. *La Santa Parentela* de Francisco de Herrera el Viejo, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es un buen ejemplo de esta tendencia.<sup>3</sup>

Sin embargo, en su obra, Juárez incorporó síntesis simbólicas de las que abundan en la plástica de la Contrarreforma y especialmente en pintores eruditos como Rubens. La presencia de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, sostenida con fuerza por Jesús, acción que se ha visto como de juego frente a Juan Bautista, está reclamando en realidad la idea de la intervención del Espíritu Santo en el nacimiento de Jesús y, por lo tanto, hace alusión a su doble naturaleza, frente a la presencia de sus padres terrenales. Por otra parte, el racimo de uvas sobre el grupo es una anticipación del sacrificio de Cristo y convierte a la reunión familiar en un tema profundamente teológico, aspecto que se refuerza con la presencia de las tórtolas —como las que fueron presentadas en el templo, y que los Santos Padres consideran símbolo de virginidad— y las flores y frutos, que son los que se recogerán después del sacrificio de Cristo Jesús. El tema es un ejemplo vivo de lo que se ha llamado “discriminación semántica”, por medio de la cual la cultura barroca distinguía entre los niveles de público que recibían un arte masivo y utilitario. Esto es lo que hace que “junto a una trama [...] inmediata, narrativa y lineal, convivan sub-tramas y elementos simbólicos que actúan como complemento retórico de ésta y sólo pueden ser entendidos por unos pocos doctos.”<sup>4</sup> Otro de los temas que representan con claridad esta tendencia es el de la Trinidad celeste y terrestre de Rubens, que en realidad afirma la doble naturaleza de Jesús Cristo y apela a la representación de la doble familia para explicarla.

Pérez de Salazar asentó que, por un acuerdo del 16 de mayo de 1849, ingresaron a la Galería de la Academia gran cantidad de obras, pues el gobierno pidió a las comunidades religiosas de Puebla, “que voluntariamente y moviendo a su patriotismo, cedan algunas pinturas originales o buenas de las que existan en sus conventos, a beneficio de la casa de educación y bellas artes de esta ciudad”, entre las cuales se



GUIDO RENI. *La Sagrada Familia*. Il. 2



encontraban “algunas de verdadero mérito y muy especialmente interesante para la escuela mexicana, un lienzo grande de *La Sagrada Familia*, pintado magistralmente por José Juárez en 1655 y que puede figurar ventajosamente al lado de sus mejores obras”.

El cuadro fue sometido a un interesante análisis por Justino Fernández en 1943. En este estudio, el autor señaló la evidente relación de la obra de Juárez con la de Rubens conocida como *La Sagrada Familia con una paloma*, pintada alrededor de 1609, cuando Rubens volvió de Italia a Amberes y que actualmente se encuentra en una colección de Estados Unidos. Juárez tomó de Rubens la composición del grupo central: la Virgen María, el Niño Jesús, san Juan, santa Ana y san José, agregando la figura de san Joaquín. Por otra parte, llenó el fondo “con formas arquitectónicas, cortinaje, vides, follaje y ha indicado un paisaje que se ve en último término”. Según Fernández, el cuadro rebosa una “bienhechora paz, sin alegría aparente, pues todos los personajes tienen el semblante sereno pero no sonríen”. Por otra parte, y contrapuesta a la concentración buscada por el artista flamenco, el mexicano reparte “la atención e interés [...] en todos los elementos, de manera que se distribuye entre las actitudes, los ropajes y los accesorios”. Fernández comparó el dinamismo de Rubens con el estatismo un tanto decorativo de Juárez, calificando al barroquismo de este último como de “severo, más español que italiano”. Esta observación hace aún más interesante la comparación con la obra de tema similar (il. 12) del italiano Guido Reni (1575-1642), cuyo movimiento y relación entre los cuerpos me parece que tiene un punto de contacto con la obra de Rubens. Si bien los cuerpos de los niños, cuyos desnudo y semidesnudo son tratados con mucho cuidado por Rubens, en el cuadro mexicano fueron cubiertos con mucho decoro.

En cuanto al conocimiento que Juárez tuvo de la obra de Rubens, Fernández concluye que o bien el primero conoció una copia del cuadro o un grabado del mismo, pues se sabe que fue grabado por Martinus van den Enden. Carrillo y Gariel, pocos años después, rechazó esta idea del uso de un grabado, “por el esfuerzo inútil que hubiese representado el que José Juárez invirtiese el grabado” y se inclinó a “continuar considerándolo como tomado de una copia”.

Manuel Toussaint observó “las coloraciones [...] brillantes [que] recuerdan las pinturas de la época de Echave, aunque existe ya más conocimiento en las figuras. El pequeño san Juan Bautista se atreve casi contra el Niño Jesús. Aparecen en esta pintura detalles de un mexicanismo verdaderamente deliciosos: una cinta con bordados casi idéntica a las que usan las indias de México y un cesto con frutas originarias del país.”

Cuando Angulo comentó esta obra, observó que “el grupo de las cuatro figuras centrales, las dos mujeres y los dos niños, sorprende por su trabazón y su movimiento. De origen rafaelesco, el enlace de las figuras de santa Ana y santa Isabel, lo mismo que las del Salvador y san Juanito, es de composición relativamente movida. Y es que esas viejas fórmulas renacentistas han llegado a Juárez, como advirtió Fernández, a través de Rubens.”

Malas y sucesivas limpiezas han borrado las cuidadosas veladuras que seguramente dieron vida a los paños del manto de Joaquín. Me pregunto si serán los mismos restauradores que atentaron contra la *Inmaculada Concepción* de Diego de Borgraf, a la que además “agregaron” unos rubicundos y desastrosos querubines.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, vol. VI.

<sup>2</sup> En los siglos XV y XVI las órdenes religiosas utilizaron profusamente este motivo iconográfico. Los fervores inmaculistas del siglo XVII desviaron la atención del árbol de Jessé hacia María.

<sup>3</sup> Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de la Sagrada Familia*, Córdoba, CajaSur Publicaciones, 1994, p. 37.

<sup>4</sup> Javier Portús, “Público e imágenes”, en Miguel Morán Turina y Javier Portús, *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997, p. 83.







*Adoración de los reyes, 1655*

Óleo sobre tela

207 x 165

Firmada: *Joseph Xuárez inventor año de 1655*

Museo Nacional de Arte, INBA

REFERENCIAS: Revilla (1893), p. 123; Díez Bartoso (1921), pp. 273-274; Carrillo y Gariel (1946), lám. 65; Toussaint (1948), p. 114; Angulo (1950), vol. II, pp. 408-409; Fernández (1958), p. 104; Fernández (1959), p. 16; Kubler y Soria (1959), p. 310; Toussaint (1965), p. 105; Moyssén (1968), p. 13; Burke (1991), pp. 311-314; Burke (1992), pp. 46-48; Vargaslugo *et al.* (2000).

Catálogo 26

DESCRIPCIÓN

De la mitad de la década dorada, en la que se siente a José Juárez cada vez más seguro de sí mismo, es la *Adoración de los reyes* de 1655.

Dos de los reyes magos que fueron a rendir homenaje al Niño comparten el primer plano de la composición con la Virgen María, quien sostiene a Jesús sobre su regazo. Hacia atrás, en diagonal hacia la derecha, aparece san José con un grupo y a la izquierda, Baltasar y otro grupo. Frente a las idealizadas caras de la Virgen y el Niño, todas las demás figuras, incluyendo la de san José, son de un vigor extraordinario: expresivas, de rasgos definidos y fuertes individualidades.

Los colores que utilizó Juárez para la vestimenta de la Virgen son los tradicionales, así como en la de san José, perdido en las sombras. A los reyes magos, le importó más destacarlos por la suntuosidad de los atuendos y la textura de las telas, deja de lado los colores saturados (como el rojo y el azul de la Virgen), para emplearlos solamente como sombras en cada caso, y para resaltar los efectos del claroscuro utiliza blanco y dorado para Melchor; verde y morado para Gaspar; amarillo, rojo y verde para Baltasar.

Los tres reyes magos están vestidos de una manera lujosa, las telas de sus trajes están bordadas con pedrería, hilos de oro y plata y llevan broches y adornos con piedras preciosas. De este modo, se contrasta aún más la sencillez con que se representa a la Sagrada Familia, que se encuentra además ubicada frente a una humilde choza con techo de paja.

La combinación de magos del Oriente —con turbante— y reyes —con corona— se sintetiza en el particular atavío que completa la rica vestimenta y los atributos de los personajes: telas, dorados, joyas y oro en las ofrendas, les dan el boato que la escena demanda. Pero, además, es evidente el gusto personal del artista por este tipo de ornamentos, que pinta con cuidadoso detalle. No puedo evitar la comparación con los talleres y maestros españoles. En Sevilla, la factura de telas y adornos como piedras y perlas era trabajo del taller, en cambio Zurbarán los hacía por su propia mano, aun cuando la pintura fuera a ocupar un lugar de difícil acceso para la observación directa. Tengo la impresión de que José Juárez seguía esta tradición, impresión que se desprende de la observación de los encajes realizados en *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44), el *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín* (cat. 34) y el *San Lorenzo* del Museo Regional Michoacano (cat. 52).

El dibujo es preciso y de líneas cerradas. El juego de luz contribuye a realzar el valor de la línea en el perfil y el juego de figura-fondo. Las líneas internas en algunos casos son cortas o medianas y superficiales (como en el manto de la Virgen) y en otros son largas, rectas y profundas

(como en los mantos de los reyes del primer plano). En Juárez este uso se relaciona siempre con las texturas: las líneas largas y profundas del manto de Melchor remiten inmediatamente al pesado damasco cubierto de hilos de oro, mientras que los pliegues y curvas tanto del vestido como del manto de María, invitan a ver un maleable y sencillo algodón.

Las fuentes de luz son diversas: una se ubica fuera del cuadro, en el lado superior izquierdo, y funciona como fuente principal, produciendo las sombras más significativas de la pintura; mientras que, por detrás, la luz del paisaje genera un fuerte triángulo de claridad, que compensa visualmente el abigarrado primer plano. El intenso claroscuro provoca resultados visuales muy efectivos, tanto en el Niño como en la cara de Melchor y las figuras de los otros dos reyes: Baltasar es un perfil que se recorta contra el fondo, Gaspar un rey orgulloso que, desde su gallardía, mira directamente al espectador. Hacia atrás, la luz se hace más pareja y las figuras completas se recortan contra el fondo. En cambio, en el primer plano hay un modelado que consigue un gran acento expresivo.

#### COMENTARIO

Se llama Epifanía a esta primera teofanía o manifestación a los hombres del Dios encarnado: las otras dos son el bautismo de Cristo y las bodas de Caná. La adoración de los magos está mencionada en el primero de los Evangelios canónicos: Mateo 2, 1-12, donde se relata la llegada de los magos de Oriente a Jerusalén, buscando al rey de los judíos, pues una estrella les había revelado su nacimiento. Herodes, que gobernaba Palestina, los convocó a su palacio y les hizo prometer volver a él cuando encontraran al Niño. Sin embargo, cuando los magos hallaron a Jesús, le ofrecieron oro, incienso y mirra. Con el regreso a su país, sin advertir a Herodes, termina el relato bíblico.

Los evangelios apócrifos son más explícitos sobre el tema: el Protoevangelio de Santiago (cap. xxi), el Evangelio del Seudo Mateo (cap. xvi) y el Evangelio Árabe de la Infancia (cap. vii). La historicidad de este hecho es sospechosa. Los magos eran astrólogos persas que leían el porvenir en las estrellas. Su nombre deriva de la palabra persa *mogu* o *maga*. Ni Mateo ni los apócrifos los califican de reyes. Pero como la Iglesia tenía enorme interés en el homenaje de los reyes de la tierra al Niño Jesús, se quiso darles tal categoría.

Tertuliano fue el primero en asimilar a los magos con los reyes. En el siglo xi Cesáreo de Arlés también opinó que los magos eran reyes y a partir de ese momento la corona reemplazó al gorro frigio. Hacia 845, en el *Liber pontificalis* de Ravena, se encuentran por primera vez los nombres de Gaspar, Melchor y Baltasar. A partir del siglo xii, bajo la influencia del simbolismo que los asocia con las tres edades de la vida o las tres partes del mundo, se diferencian e individualizan. Gaspar, un joven imberbe, representa a la primera edad, Baltasar es un hombre de mediana edad y Melchor, un viejo de pelo y barba blancos.

La vestimenta de los reyes cambió según la moda de los tiempos y en el siglo xvii fue Rubens quien reemplazó las coronas y los sombreros por túnicas de pachás y puso aretes en las orejas del rey negro. En cuanto a las ofrendas, el oro es un homenaje a la realeza de Jesús, el incienso a su divinidad y la mirra, que servía para embalsamar a los cadáveres, significa que estaba destinado a morir para lograr la redención de la humanidad.<sup>1</sup>

Lutero negó que los que vieron a Jesús fueran tres, pero como el Concilio de Trento condenó sólo aquellas escenas religiosas opuestas a la ortodoxia o susceptibles de herejía, la iconografía tradicional de la adoración de los magos no fue transformada radicalmente durante la Contrarreforma.<sup>2</sup>



Esta *Adoración de los reyes* es otra de las obras famosas de José Juárez, de la que varios autores han expresado autorizadas observaciones. Algunos establecieron una relación con la obra del mismo tema de Francisco de Zurbarán que se encuentra en el Museo de Grenoble, fechada en 1638. Otros, como recientemente Marcus Burke, han señalado la deuda con Rubens por medio de grabados. Salomónicamente, pretendo dividir responsabilidades. En cuanto a la afinidad con Zurbarán, ésta es evidente en la concepción espacial, en el intenso claroscuro, en la relación figura-fondo, así como en las tres personas de la Sagrada Familia y en la figura orgullosa de Gaspar, aunque Juárez la cambie de posición. Esta figura se corresponde visualmente con las pinturas de Zurbarán que representan a los Infantes de Lara, pero creo que también con los héroes romanos que se repetían en su taller en abundancia, especialmente para los mercados americanos. Según Jonathan Brown,

Zurbarán también parece haber estado inseguro sobre su habilidad para componer escenas con muchas figuras. Como resultado, algunas veces recurrió a grabados, a menudo hechos por grabadores del norte, del siglo xvi, como fuentes para su tipo de composición. Tales recursos fueron una práctica común de la época y Zurbarán a menudo hizo uso de ella. [...] Su preferencia por fuentes más viejas sobre las contemporáneas, aunque no es tan aparente en este ejemplo, indica una corriente conservadora en su gusto que a menudo aparece en sus pinturas. *Usualmente esos problemas no disminuyen la calidad de sus pinturas, las cuales, en todo caso, estaban basadas en un diferente juego de preconceptos.*<sup>3</sup>

Por lo tanto, el uso de los mismos grabados pudo llevar a planteamientos plásticos comunes de uno y otro lado del Atlántico. El zurbaranismo no implica solamente una forma de entender la luz, sino también una concepción del espacio y de la figura humana y de la interrelación entre ambos, teniendo también en cuenta todos los elementos formativos de la tradición local de los que ya se habló.

En cuanto a la relación de la obra de José Juárez con la de Rubens por medio del grabado de Schelte de Bolswert, ésta se hace patente en la dinámica establecida entre Melchor y el Niño, en la posición de ambos cuerpos y en las manos de Jesús metidas en el oro, así como en la poderosa cabeza semiinclina da del rey y en la mano que extiende la ofrenda. Sin embargo,





me parece que hay otra fuente grabada o más de una. Frente a esto hay una posibilidad de acción, que es la de hacer arqueología de la forma y llegaríamos así a Lucas de Leyde o a Durero. Cabría también la posibilidad de que Rubens utilizara algún grabado como fuente de inspiración. No hay que olvidar que el mismo Velázquez usó uno de estos grabados en la pintura de este tema que se conserva en el Museo del Prado y que firmó en 1619 (il. 5), y que luego usó Pablo Legot en la pintura que hizo para la iglesia parroquial de Lebrija en la década de 1630.<sup>4</sup> La tradición iconográfica es diferente a la que siguió Baltasar de Echave Orio en la *Adoración de los reyes* (Munal, cat. 19). Pero creo que esta tarea escapa a los límites de este trabajo y además no me parece de mucha utilidad. Uno de los presupuestos con los que trabajamos en la historia del arte es que *ex nihilo nihil fit* y que el mundo de la tradición formal es de una enorme complejidad por la multiplicidad de vertientes que en él confluyen.

Quizá Juárez usó dos o tres grabados, posiblemente el de Bolswert y otro común con Zurbarán, y otros más que no conocemos o muchos de los que tomó partes. Lo que interesa es que la práctica era común y estaba sancionada por la costumbre y la tratadística, que a partir del siglo xvii se hace cada vez más frecuente. Me refiero, claro está, a la tratadística escrita (conocida con posterioridad) y a la publicada contemporáneamente, porque lo que me interesa es que el tratado recoge las prácticas vigentes, las sistematiza y sanciona.

El espacio de esta obra está construido de una manera simple: un primer plano formado por dos reyes y la Virgen con el Niño, mientras detrás, en diagonal a la derecha, se ubica san José con un grupo, y hacia la izquierda, Baltasar y otro grupo. En el fondo, el paisaje es una convención que responde a la lejanía montañosa leonardesca en azules, codificada por los tratadistas y aplicada por los pintores. Pero lo cierto es que no da idea de profundidad. El espacio es compacto, cerrado. La disposición y masividad de las figuras contribuyen a esta sensación, casi no hay el espacio vital necesario entre los personajes. Creo que ésta es una de las herencias que más permanencia tuvo en la pintura novohispana. De hecho, es quizá uno de los eslabones más firmes en esta cadena de tradición plástica, que no se rompe hasta el siglo xviii.

Este espacio compacto crea, por otra parte, una intensa sensación de tiempo detenido, de escena preparada y congelada. La narración —aquí la equiparación con Echave Orio es inevitable— cedió lugar al hecho concreto y teatral o a la teatralidad del hecho, al momento y no a la sucesión de momentos. Esta comparación es posible con la mayor parte de las obras de este periodo: en los martirios de los *Santos Justo y Pastor* (cat. 40) y en el *San Alejo* (cat. 36), nada perturba la monumentalidad de los personajes en el primer plano: las narraciones son empujadas



HENDRICK GOLTZIUS  
*Adoración de los magos*, 1594. Cat. 89





BERNABÉ SÁNCHEZ, atribuido. *La adoración de los reyes magos*. Cat. 73







a segundos planos laterales. En *El Calvario* (cat. 27), Juárez suprimió a la mayor parte de los personajes del fondo de la escena (que Echave Ibía había incluido en su obra de 1637; cat. 17), cerrando así el espacio, al hacer que perdiera profundidad, pero también congeló la escena, impidiendo visualmente la sucesiva llegada de testigos propuesta por Echave Ibía (quien sí sigue la tradición de Echave Orío). Ésta es una propuesta de cambio en la manera de narrar plásticamente: importa el momento más que la sucesión de momentos; *es otra concepción del tiempo, expresada mediante otra concepción del espacio*.

Jonathan Brown hizo una observación similar para algunas obras de Zurbarán e incluso para algunas de la época sevillana de Velázquez, pues, según este autor, esta forma de concebir el espacio tiene su origen en los pintores sevillanos. Dice Brown, refiriéndose a la pintura que hiciera Juan del Castillo alrededor de 1636, que tiene una forma muy semejante a la composición de Zurbarán:

en este esquema, el espacio ha sido ocupado por formas sólidas; para ser más precisos, parece como si la zona que queda vacía se hubiera integrado en el espacio ambiental una vez que las figuras han sido colocadas en ese lugar. Ello difiere claramente de la construcción convencional de la perspectiva, que siempre se realiza en relación con la escala y el emplazamiento de las figuras. El resultado es una composición dominada por grandes figuras que llenan el primer plano del cuadro, desde el que absorben toda la atención del espectador.<sup>5</sup>

La elegancia de las figuras se asocia con la misma idea: están posando, deliciosamente ingenuas de su relación con el espacio pictórico y con el espacio real.

Manuel Revilla hizo referencia a un cuadro con este mismo tema, al que calificó de excelente y que perteneció a la familia Lucio. Lamentablemente no se sabe si es dicha obra la que pasó a ser propiedad de la antigua Pinacoteca Virreinal de San Diego (hoy en el Munal), si se trata de la que perteneció al Museo de Davenport (il. 16) o si es la que aún se conserva en una colección particular (y que atribuyo a Bernabé Sánchez [cat. 73], oficial de Sebastián López de Arteaga primero y de José Juárez después de la muerte del pintor sevillano).<sup>6</sup>

En 1921 Diez Barroso hablaba de zurbaranismo en este cuadro y del espíritu realista del mismo, además de llamar la atención sobre la riqueza de los atavíos de las figuras, “en particular, es digna de mención la Virgen, que es la figura principal del cuadro, así como las cabezas de los dos reyes, que son netamente españolas y de las cuales la del que está hincado recuerda involuntariamente las cabezas de viejos de Zurbarán”.

Respecto a la cabeza de Melchor, Carrillo escribió: “indica [...] la influencia de los grabados europeos y manifiesta, igualmente, las posibilidades del artista del virreinato. Las cabezas destacando en oscuro sobre fondo claro y la iluminación posterior en los rostros, invariablemente son indicios de un arte exótico”.

Toussaint vio en esta obra una excesiva influencia de Arteaga, “en la dureza de los perfiles por el exceso de claroscuro aunque presenta un colorido brillante y una sabia composición”.

Angulo leyó mal la fecha de la obra y la consideró de 1665, al igual que muchos otros autores, pero realizó interesantes observaciones sobre esta *Adoración* de Juárez.

Ofrece una composición en que, según el patrón zurbaranesco, la figura humana concentra todo el interés del artista; los personajes están plantados con firmeza y distribuidos con

claridad. Siguiendo el modelo de estirpe schongaueriana adoptado ya por Simón Pereyns, aparece la Virgen de frente, y Melchor de rodillas. El séquito de los Reyes se reduce a su mínima expresión y la escena respira calma y reposo, no exenta de cierta monumentalidad. Ninguno de los personajes acude presuroso, ni da muestras de sentirse arrebatado en su fervor hacia el recién nacido. Su cotejo con la *Adoración* de Echave Orio nos dice del cambio de gusto operado en la escuela y nos descubre el diferente temperamento de uno y otro pintor, su claroscuro es intenso.

La aguda mirada de Justino Fernández lo hizo afirmar que la *Adoración de los reyes* de José Juárez es:

la obra capital para conocer todas las cualidades de este artista. Tiene composición piramidal, con eje central y grandes diagonales, pero otras cualidades se encuentran en el diseño de todas las formas particulares, en la maestría de la ejecución misma, en el lujo de los atuendos y en la belleza de las figuras. Claroscurista, pero sin llegar al extremoso tenebrismo, Juárez es aquí un espíritu reflexivo; la entonación general es un tanto fría y la luz perfila las formas salientes y deja bien destacadas las figuras de la Virgen, del Niño Jesús y de dos de los Reyes, uno de rodillas, otro de pie, mientras que el Rey negro aparece casi en silueta sobre el paisaje del fondo. Las ricas telas, los adornos y accesorios están como cincelados, trabajados escrupulosamente; la figura del Rey a la derecha, de pie y con turbante, es magnífica y llena de aplomo. No hay debilidades en ningún detalle, cabezas y manos están bien estudiados y el conjunto es monumental y admirable. Es una de las obras maestras de la pintura novohispana.

Fue Soria quien observó que esta Epifanía

deriva en composición, tipos y telas de la pintura de Zurbarán (1638, Grenoble) Juárez hace algunos cambios. Como Arteaga, incrementa el contraste tenebrista concentrando la luz en el centro a un grado fuera de moda en Europa en 1635. Sin embargo, la distribución de las figuras estables y fuertes es del Barroco clásico, precisamente el período al cual pertenece la pintura por la fecha.

Para Moyssén, este artista fue un criollo y “sólo le faltó hacer alarde de su criollismo; como cuando afirma orgullosamente que él inventó la composición de su cuadro *La Epifanía*, que no descuidó fecharlo en 1655 y que se cuenta entre lo mejor de su extensa producción”.

En fechas recientes un historiador estadounidense se ha ocupado de esta obra y ha visto en ella, como en toda la obra de Juárez, una gran influencia de Zurbarán. Es más, Marcus Burke propone un necesario viaje a España sin el cual no podría explicar la pintura del mexicano:

aquí, los tipos fisonómicos, particularmente el del Niño Jesús, con la vestimenta propia de los niños españoles, o ropón, el peinado peculiar (en pico) del pelo rubio; el despliegue de accesorios como los recipientes de cobre en forma de copones sostenidos por los reyes magos y el uso alternado del claroscuro y el dibujo de la silueta contra el cielo, revelan la fuerte influencia de Zurbarán.

Sin embargo, el mismo Burke reconoce la relación entre esta obra y la del mismo tema que se



conserva en el Museo del Louvre de Rubens, y que posiblemente fuera conocida por grabados directos o copias.

Los mismos comentarios sobre esta obra son los que reproduce en el trabajo de 1992, a los que agrega que “José Juárez ha cambiado sus motivos al exterior, a una luz ambiental, mientras continúa utilizando la pantalla —ahora compuesta de una colina y parte del establo de Belén— para asegurar un fondo oscuro contra el cual sus figuras puedan resaltar.”

Burke insiste en la influencia de Zurbarán, tanto de las composiciones derivadas del mismo tema (como la de Grenoble) como de las series de los hijos de Jacob, señalando la existencia de la que conserva la Universidad Autónoma de Puebla, a las que considera copias o piezas de estudio. Dice también Burke que “las figuras de Zurbarán reflejan la influencia de los grabados de Maerten van Heemskerck (1559) y de Crispín van den Broeck (1575), los cuales deben haber estado a disposición, por lo menos teóricamente, de los artistas mexicanos”.

Pero Burke también pone énfasis en el movimiento de la cabeza y el torso del rey arrodillado, así como en el brocado, como un claro indicio del uso de grabados de Rubens, hechos a partir de la pintura de este tema que se conserva en el Louvre. Burke también afirma que, seguramente, Juárez conocía otros trabajos de Rubens.

Las pinturas del mismo tema realizadas por Diego Velázquez en 1619 y por Juan del Castillo en 1630 evidencian la utilización de un grabado común, pero insisto en que lo importante no está en la evidencia de la fuente grabada, sino en lo que cada pintor hacía con ella. La comparación de estas obras con fuentes comunes no deja tan mal parado a José Juárez como pintor y en cambio habla de un eclecticismo cargado de anacronismo.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. II-2.

<sup>2</sup> Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, p. 187.

<sup>3</sup> Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1991, p. 9.

<sup>4</sup> Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 172.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>6</sup> Agradezco la gentil intervención de la maestra Louise Noelle Grass de Mereles, quien gestionó el acceso a dicha colección.



*Fuero Insigniar. el M. Diego y Martin Lira de la Cathedral de la Ciudad de  
Durango. Año 1562.*

*Josep Xant. I.*



*Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín, 1655*

Óleo sobre tela

200 x 140

Oficinas del Provisorato (Tribunal Eclesiástico), Catedral de Durango, Durango

Firmado: *Joseph Xuarez F.<sup>nt</sup>*

INSCRIPCIÓN: El Dr. D. P.<sup>o</sup> de Barrientos Lomelin del Cons.<sup>o</sup> / del Rei N.<sup>o</sup> S.<sup>r</sup> Obispo

Electo [de] Nueva Viscaia / Chantre de la S.<sup>a</sup> Yglecia Catedral de esta ciudad

/ [de] Mex.<sup>co</sup> Juez Provisor [...] en todo su Arçobis / pado Cancellor de la RI

Univers<sup>dad</sup> de esta Corte Co / missa<sup>o</sup> Apostolico [¿General?] de la S.<sup>a</sup> Cruzada en

/ todos los Reinos y Provincias de la nueva España. // Hisoló trasumptar el

P. Diego de Medrano Cura de la Cathedral de la ciudad de / Durango.

Año de 1655.

REFERENCIAS: De la Maza (1948), p. 26; Toussaint (1965), p. 257.

Catálogo 34

#### DESCRIPCIÓN

El obispo Barrientos está de pie en medio de la composición, en la posición típica del retrato oficial: está revestido con los ornamentos correspondientes a su dignidad y lleva un libro en una mano. Mira fijamente al espectador y la calidad del retrato hace lamentar aún más la pérdida de los que Juárez hiciera de la familia del conde de Baños. Con su tradicional tratamiento de una fuerte iluminación lateral sobre el rostro, Juárez logró conferir al retratado la dignidad del cargo que ocupaba, pero también le dio, mediante la mirada oscura fija y directa, una carga de humanidad que me sorprendió. Las manos son excepcionales y permite establecer una relación con otras obras firmadas por Juárez y algunas sin firma, donde sirven como código de acceso para la atribución.

De todos los retratos pintados por Juárez, éste es el único que tiene firma y que se ha podido identificar plenamente. En las galerías de retratos, “el sentido colectivo primaba sobre el individual, se buscaba la uniformidad del conjunto mediante la utilización de marcos similares y lienzos de parejas dimensiones, aunque el sentido corporativo se podía reforzar también incluyendo detalles recurrentes en uno y otro retrato”.<sup>1</sup>

El rostro es de una gran calidad y, lo que me parece más interesante, es que, sin perder las características de su quehacer —véase la sombra ondeante que recorre la cara del obispo—, Juárez logró una intensidad desusada en este tipo de imagen, generalmente despersonalizada. También es importante señalar que, a diferencia de otras obras analizadas por el Laboratorio de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, este cuadro mostró tener una mala base de preparación, lo que, según la opinión de los expertos, facilitó el rápido deterioro de la obra. La pintura se encontraba en muy malas condiciones de conservación, con graves y grandes cantidades de faltantes de capa pictórica y fue restaurado para esta exposición.

#### COMENTARIO

El retrato de Pedro Barrientos Lomelín ha resultado una pieza fundamental no solamente para confirmar la calidad como retratista de José Juárez, sino por algunas consideraciones sobre su forma de pintar y la relación con su público. Pedro Barrientos, nacido en la ciudad de México, fue educado primero en Madrid y después en la Universidad de Salamanca, donde recibió el grado

de licenciado en Cánones. De regreso en México en 1622, participó activamente en la Universidad, por la que fue doctor, así como rector y cancelario. En 1640, cuando Pedro de Oyanguren y José Juárez contrataron un arco con la catedral, Barrientos era canónigo tesorero y en 1642 fue nombrado juez provisor, oficial y vicario general del arzobispado.<sup>2</sup> El 4 de julio de 1645 fue nombrado comisario para la canonjía de juristas, además de comisario general de la Santa Cruzada.<sup>3</sup> Fue el cuarto obispo de Durango o Guadiana en la Nueva Vizcaya, cargo para el que fue nombrado por el papa Alejandro VII, presentando las bulas al cabildo de la catedral de México el 29 de junio de 1656. Fue consagrado en Tepeaca por el obispo de Oaxaca, Hevia y Valdés, y tomó posesión del obispado el 22 de diciembre de ese mismo año.<sup>4</sup> Un año después promovió la construcción del templo dedicado a la Virgen de Guadalupe, por quien seguramente debía tener una especial devoción, si se tiene en cuenta la dedicatoria de la obra del bachiller Miguel Sánchez en 1648. Una de sus primeras actividades fue realizar una minuciosa visita por su extenso obispado, de la que hay una detallada carta que hizo para el rey.<sup>5</sup>

Todas esas actividades, además del enfrentamiento con los franciscanos de Nuevo México y su avanzada edad, deterioraron su salud y murió en Durango la noche del 18 de octubre de 1658, después de gobernar durante dos años el obispado más extenso de la Nueva España.<sup>6</sup>

El retrato resulta particularmente interesante, porque saber que Juárez seguramente conoció y tuvo contacto con Pedro de Barrientos en la catedral de México permite entender la gran penetración psicológica que logra del retratado, de manera tal que traspasa las barreras de la investidura. En este tipo de retratos, donde parece contar más la dignidad que la humanidad, Juárez realiza uno de las grandes hazañas de la plástica del periodo. Eso debe haber tenido en cuenta cuando permitió que su taller —en ese año de 1655 tuvo una febril actividad— preparara la tela, quizá sin el cuidado necesario. Este descuido en el paso esencial para establecer el fundamento de la pintura, hizo que ésta se deteriorara más de lo usual.<sup>7</sup> Sin embargo, en medio de aquel desastre —donde también la incuria desempeñó un papel fundamental—, la cara y las manos permanecieron casi intactas e incluso tienen un volumen superior en superficie, es decir, creo que hay una mayor cantidad de capa pictórica. Mi hipótesis es que Juárez entendió el problema y se dedicó exclusivamente a atender el tratamiento de las manos y la cara del obispo electo. Mencioné el problema del público al inicio de este comentario. Como



JOSÉ JUÁREZ. *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín*, 1655 (en proceso de restauración). Cat. 34



la obra está firmada y fechada no da margen de error: frente a una clientela potencial periférica, el obsesivo artista que era capaz de repintar tantas veces como fuera necesario unos dedos para corregir el movimiento de unos pocos centímetros, dejó su mano de maestro solamente en el rostro y las manos de quien quizá también fuera su amigo. Después de todo, la pintura no iba a estar expuesta en el claustro de la casa Profesa de la ciudad de México o en el convento grande de San Francisco. La conciencia del artista respecto a su público y la recepción de su obra permiten entender uno de los rasgos de la modernidad, que no sólo se expresa en los temas representados y en la forma de pintarlos, sino también en la actitud frente a su público y potencial clientela. El cuadro tampoco ha tenido mucho éxito con la crítica, ya que en una revisión de la catedral de Durango, De la Maza señaló que:

la galería pictórica de retratos de obispos es completa. Algunos hay de mucho interés como el de don Pedro Barrientos Lomelín, firmado por José Juárez, obispo a quien fue dedicado, cuando era tesorero de la Catedral de México, el famoso primer libro sobre la Virgen de Guadalupe, llamado *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios, de Guadalupe...* del bachiller Miguel Sánchez en 1648.

Sin embargo, en las notas a la edición de *Pintura colonial en México* de Manuel Toussaint, Xavier Moyssén indicó que esta obra había sido registrada por Francisco de la Maza en la catedral de Durango. La localización fue correcta, aunque hubo un error al identificarlo como Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, el famoso obispo michoacano del siglo XVIII de quien hay un retrato en Durango, pero firmado por Ibarra, pintor a quien también pertenece seguramente el retrato del mismo obispo que se encuentra en la mitra de la catedral de Morelia, Michoacán.

En cuanto a la inscripción, me pregunto ¿qué quiere decir que se hizo “trasumptar”? Generalmente se usaba este término para una copia, como en el famoso caso de la Virgen del Guadalupe, lo que aseguraba que se había seguido fielmente el original. ¿Se referirá a que existía un original del cual se copió? ¿Este original será el que acaba de aparecer en el MUCA, en una exposición sobre la Universidad de México, que también demuestra que pasó por muy malos momentos? Si el obispo Barrientos murió en 1658 y el cuadro se hizo en 1655, ¿se copió de ese original que necesariamente tenía que tener la Real y Pontificia Universidad de México en su galería de rectores? Lamentablemente por el momento no puedo superar el nivel conjetural, que quizá algún día se despeje con el estudio de más obras del pintor.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, en *Anales. Museo de América*, Madrid, Museo de América, núm. 7, 1999, p. 177.

<sup>2</sup> ACM, *Actas capitulares*, varias sesiones de 1640, 1641 y 1642.

<sup>3</sup> ACM, *Actas capitulares*, sesiones del 4 de julio de 1645, f. 445v, y del 26 de septiembre de 1645, f. 445v.

<sup>4</sup> José Ignacio Gallegos, *Historia de la iglesia en Durango*, México, Jus, 1969 (México Heroico), p. 141.

<sup>5</sup> José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, UNAM-Instituto de Estudios y Docu-

mentos Históricos, 1980 (Biblioteca del Claustro, serie facsimilar, 1), p. 154, y *Enciclopedia de México*, 12 vols., México, Enciclopedia de México-SEP, 1987, vol. II.

<sup>6</sup> Gallegos, *op. cit.*, p. 163.

<sup>7</sup> Debo estas observaciones a las largas y fructíferas conversaciones sostenidas en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con Tatiana Falcón y Javier Vázquez, colaboradores también en este estudio.





*Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones, 1656*

Óleo sobre tela

210 x 295

Convento de Concepcionistas, Ágreda, Soria, España

Firmado y fechado: *Xuarez, 1656*

INSCRIPCIÓN: [en la cartela central:] Retrato Verdadero y copia puntual de la Ymagen de Nuestra Señora de guadalupe milagrosamente apparecida en la Ciudad de Mexco A 12 de Diciembre de 1531 â i esta tocada a el Orijinal A devocion de una umilde esclava de esta Sa. Y natural de esta villa Xuarez ft. 1656 // [a la izquierda arriba:] Apparesce la Virgen Maria a un Yndio llamado Juan y le embia / al primer Arçbpo de Mexico pidiendo le fabricasse hermita. // [a la derecha arriba:] Buelve el Yndio a la Virgen, y le pide señales: mandale / suba al monte por flores donde milagrosamente brotaron. // [a la izquierda abajo:] Baja el Yndio las flores offrescelas a la Virgen, remitte / las al Arzobispo. por señal evidente, de lo que le pedia. // [a la derecha abajo:] Presentael Yndio las flores en nombre de la Virgen: entre ellas / se descubre pintada su Imagen en la manta o vestidura.

REFERENCIAS: Cerrillo Rubio (1992), pp. 91-92; Cuadriello (1994), pp. 279-280; Andrés González (1999), pp. 237-347.

Catálogo 33

DESCRIPCIÓN

A diferencia de los grabados realizados por el sevillano Matías de Arteaga en 1685, donde Juan Diego está acompañado por ángeles y las apariciones de la Virgen Guadalupe están rodeadas por música celestial, en el cuadro-retablo del mexicano José Juárez, el indio Juan Diego está solo y la imagen de la Virgen es de una enorme sobriedad. Además, el indio está descalzo, envuelto en su tilma y nunca da la espalda a la Virgen. Juárez resolvió el relato con enorme sencillez, utilizando recursos de plena luz y sombra, que permitieran entender la luminosidad sobrenatural provocada por la aparición milagrosa.

La imagen de la Virgen está coronada, tal como aparece en la pintura de Baltasar de Echave Orio de 1606 y en el grabado de Samuel Stradanus de alrededor de 1615, pero no sonríe como en la conocida lámina, aunque gesticula con suaves movimientos que se convierten en signos de gran importancia. Diría que en esta concepción, la Virgen no tiene ese rasgo de iconicidad que la aísla, sino una gentil humanidad frente al asombrado y diligente Juan Diego. En las dos escenas superiores se narran la primera



MATÍAS DE ARTEAGA Y ALFARO.  
*Apariciones de la Virgen de Guadalupe, 1685. Cat. 87*



aparición y el envío a buscar flores, pero Juan Diego no huye ni se espanta, ya que en todas las escenas mantiene la calma del indígena a quien le está sucediendo un suceso extraordinario, pero que no tiene conciencia del milagro. En los dos cuadros inferiores Juan Diego muestra las flores a la Virgen, y finalmente se produce la cuarta aparición, frente al arzobispo Zumárraga. Esta escena tiene un gran dinamismo: el grupo de cinco sacerdotes seculares rodea al franciscano revestido con el ornamento morado propio de su dignidad, quien de rodillas y con las manos juntas demuestra el asombro ante el suceso. El espacio está recortado por una pantalla arquitectónica, y un dosel rojo con el escudo de la orden de san Francisco —los dos brazos cruzados— es el elemento de referencia significativa en una estructura que se resuelve básicamente por la figuración.

A mediados del siglo xvii, José Juárez era la figura más importante en el panorama de la plástica novohispana. La calidad —más que la cantidad— de los encargos que había recibido habla de una clientela selecta para la cual el pintor producía obras de gran envergadura y fuerte compromiso profesional. Entre ellos se cuenta *Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones*, firmada y fechada en 1656. La importancia de la obra radica en varios puntos que se entrelazan como en una narrativa criolla del milagroso suceso.

La gran pintura está organizada en tres calles, a manera de retablo: la calle central ocupada por la Virgen de Guadalupe, en la que el pintor evidentemente trató de apegarse al “sagrado original”. La imagen está rodeada por un marco fingido a manera de grisalla. En las calles laterales se organizan las cuatro apariciones, circunscritas por un marco dorado pintado.

#### COMENTARIO

La historia de este cuadro es fascinante desde todo punto de vista: por su realización material y su patrocinio, así como por el desconocimiento que la rodeó durante casi 350 años. El lienzo,



TALLER DE JOSÉ JUÁREZ, atribuido

*Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y representación del primer milagro, 1653. Il. 13*



de gran formato, pertenece al convento de las reverendas madres concepcionistas de Ágreda, Soria, en España. La pintura se incluyó en el catálogo de la exposición *Arte americanista en Castilla y León*, que tuvo lugar en Valladolid en 1992, aunque no participó de la muestra por su tamaño. En su ficha se anotó “firmado sin identificar” y la fecha se leyó como 1686.

En el primer volumen dedicado a Nueva España de la obra colectiva *México en el mundo de las colecciones de arte* aparece registrado como de autor anónimo. Quienes levantaron el inventario en el convento no leyeron la cartela a los pies de la Virgen, donde aparece la interesante inscripción y además se encuentra la firma de Juárez. A pesar de esto, Jaime Cuadriello observó que la “obra debe atribuirse a un maestro de primera línea”. Un artículo publicado en 1999 en los *Anales* del Museo de América de Madrid dio cuenta del autor y la fecha. La revisión personal del cuadro me llevó a considerarlo, sin ninguna duda, como obra de José Juárez.

La solución del espacio, recortado por una pantalla arquitectónica y un dosel rojo con el escudo de la orden de san Francisco, remite de manera directa a la forma de plantear el interior donde transcurre el *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe* (il. 13) y la *Procesión franciscana de Tlatelolco al Tepeyac* (cat. 74) obras de gran formato que se conservan en el Museo de la Basílica de Guadalupe a las que considero salidas del taller de Juárez, realizadas alrededor de 1653, cuando quizá pintara una primera versión guadalupana. Es una hipótesis a probar que el conjunto fue hecho entre Juárez y su taller en la década que he llamado “dorada” y en los años centrales de 1653-1655. Es posible que realizara estas obras para el antiguo santuario guadalupano de donde salieron en 1694, para ir a la capilla de indios.<sup>1</sup>

Existe cada vez mayor información sobre la temprana devoción guadalupana: mucho más temprana de lo supuesto y, por lo tanto, sobre la cantidad de imágenes que seguramente existieron.



LUIS LASSO DE LA VEGA. *Aparición de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, 1649. Il. 14

En 1575, el padre Everardo Mercuriani, prepósito general de la Compañía de Jesús, le notificó al padre Pedro Sánchez, provincial de la Compañía en México, que el papa Gregorio XIII había concedido “una prórroga al lucro de las indulgencias que en años anteriores había otorgado la Santa Sede a la ermita guadalupana”.<sup>2</sup> Es evidente pues, que la concesión ya tenía unos años.

Los testimonios sobre imágenes guadalupanas son muchos, en tesis universitarias, sermones, pinturas y también plumaria. Quizá por costo y costumbre, circulaba mayor número de estampas, aunque también desde el traslado de la imagen a su santuario en 1634, circuló una gran cantidad de copias, situación que provocó la publicación del Edicto de 1638 para retirar las obras falsas. Según Cayetano Cabrera y Quintero, “se adulteró y amontonó tal copia de éstas, que se llenó el reino de engaños y las copias que tenían cabeza y no pies, andaban ya sin pies ni cabeza, enriqueciendo a modo de moneda corriente las granjeías indignas que las vendían por cuentas, y las mentían tocadas del rosal de la Santa Imagen”.<sup>3</sup>



Si bien la historiografía guadalupanista reconocía la rapidez del desarrollo del culto, algunas muestras plásticas que salieron a la luz pública en los últimos años, han puesto en consideración el tipo iconográfico y la difusión del mismo, que hasta ahora se consideraba más tardío. Un ejemplo muy importante ha sido el cuadro de Baltasar de Echave Orio, firmado y fechado en 1606. Si se tiene en cuenta que Echave fue un pintor “culto” en el sentido más extenso de la palabra, incluyendo a su clientela, se puede entender que la publicación de su obra resultó un gran hallazgo.<sup>4</sup> Algo similar sucede ahora con el cuadro de las madres concepcionistas de Ágreda, que José Juárez firmó en 1656. No solamente modifica la cronología de la fijación de los tipos iconográficos, sino que pone en evidencia al grupo criollo que gestionó e impulsó esta tipología desde la catedral de México, la Universidad, el cabildo catedral —cuyos miembros eran a la vez distinguidos profesores universitarios— y, en este caso en particular, la propia corte virreinal. No hay que olvidar que la patrona de la obra, doña Francisca Ruiz de Valdivieso, natural de Ágreda —y de ahí la inscripción que orgullosamente hizo poner en la cartela: “A devoción de una humilde esclava de esta Señora y natural de esta villa”— formaba parte de la corte virreinal como recamarera de la virreina.

El convento de Ágreda fue fundado el 13 de enero de 1619 por Francisco Coronel y su esposa Catalina de Arana. Cuando su propia casa se convirtió en convento, doña Catalina y sus dos hijas, María de Jesús y Jerónima de la Santa Trinidad, ingresaron al mismo, mientras Coronel y sus hijos hacían lo propio en el convento de San Antonio, de Nalda. La venerable María de Jesús, famosa por sus escritos visionarios relacionados con América, nació en Ágreda el 2 de abril de 1602, cuyos cuatrocientos años festeja el convento concepcionista con una gran exposición con apertura de la clausura, de la cual forma parte el cuadro de José Juárez, así como un importante legado indiano. Es que doña Francisca Ruiz de Valdivieso, cuando regresó a la península, ingresó al convento concepcionista llevando como dote una cantidad de objetos de plata, esculturas de maderas finas, marfiles, pinturas, etc., entre los cuales se encontraba el cuadro de Juárez según consta en los inventarios del convento.<sup>5</sup>

Para comprender mejor la importancia de la obra hay que considerar varios puntos, que se entrelazan como en una narrativa criolla del milagroso suceso. Como es muy sabido, la obra de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, publicada en 1648, fundamental como concentración de relatos y tradición establecida del culto guadalupano, está dedicada a don Pedro Barrientos, seguramente el mecenas de la publicación de la obra. José Juárez hizo el retrato de don Pedro Barrientos Lomelín en 1655, cuando el entonces tesorero de la catedral de México fue nombrado obispo de Durango. Seguramente el pintor conocía bien a este canónigo, porque trabajó para la catedral en 1640, 1646 y 1650. En el libro de Sánchez apareció la representación grabada de la llamada cuarta aparición, cuando la imagen aparece frente a los ojos del entonces obispo Juan de Zumárraga. El bachiller Luis Lasso de la Vega (il. 14), amigo de Miguel Sánchez y capellán de Guadalupe, divulgó la publicación aparicionista del *Nican Mopobua*. Fue el mismo Lasso de la Vega quien hizo pintar el primer ciclo aparicionista que decoró los muros que protegían el manantial conocido luego como el Pocito en 1648. En 1675, el bachiller Luis Becerra Tanco publicó *Felicidad de México*, que se acompañó en la edición sevillana de 1686 de los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro, considerados como “cuatro hermosos grabados narrativos, que resumen visualmente los sendos pasajes aparicionistas, ya numerados como si se tratara de una serie y cuyos tipos icónicos allí quedaron fijados de modo acertado y admirable”.<sup>6</sup> El mismo autor considera que Matías de Arteaga pudo ver algún modelo simplificado como el que Juan Correa había enviado a Roma en 1669, tal como lo dio a conocer Lauro López Beltrán.



El hallazgo del lienzo fechado por José Juárez en 1656 lo convierte en la primera pintura conocida *hasta el momento* donde se representa a la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones. Plantea por lo tanto la posibilidad de que José Juárez hubiera conocido el ciclo mural pintado en el humilladero que mandara construir el bachiller Lasso de la Vega. La noticia la dio el padre Florencia, quien describió al conjunto como “hermosas pinturas de las apariciones de la Virgen”.<sup>7</sup> Como en todo proceso de construcción de un nuevo sistema icónico, hay una parte que procede de las mismas imágenes y otra que tiene un origen libresco. Todas las novedades que se dieron alrededor de esos años en torno a la historia guadalupana permiten suponer que el grupo creador solicitara la intervención de un taller de probada eficacia. Hacia 1653 José Juárez terminaba las dos grandes pinturas de *San Alejo* (cat. 36) y los *Santos Justo y Pastor* (cat. 40) para La Profesa, había demostrado su habilidad para organizar escenas compuestas a partir de grandes pantallas arquitectónicas que parcializan el relato y, además, la eficacia de sus ilusiones pintadas. ¿Quién más podía en ese momento hacerse responsable de semejante encargo? El sistema icónico guadalupano estuvo colgado en los muros del santuario hasta 1694, cuando fue removido a la capilla de indios para dar paso a una nueva construcción.<sup>8</sup>

Este cuadro del convento de las concepcionistas de Ágreda es quizá el primer intento por regular, por codificar con el pleno acuerdo de las autoridades eclesiásticas, la narración visual del gran milagro guadalupano al que se ha considerado como fundante de la nación mexicana. El fenómeno identitario estaba en marcha y José Juárez fue uno de los pintores pioneros en realizar esta “re-presentación”. Es más, creo que José Juárez y su taller fueron los responsables del primer sistema icónico guadalupano, en el entendido de que las conexiones de un sistema son de índole funcional, y su principio, la interdependencia (funcional) de los elementos. Este sistema estaría formado por un cuadro-retablo similar al de Ágreda, más los dos grandes lienzos que representan el *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y representación del primer milagro* y la *Procesión franciscana de Tlatelolco al Tepeyac*. El primero narra el traslado de la



TALLER DE JOSÉ JUÁREZ, atribuido. *Procesión franciscana de Tlatelolco al Tepeyac implorando la intercesión de la Virgen de Guadalupe para aplacar la peste de cocolixtli de 1544*, ca. 1653-1655. Cat. 74

imagen a la primera ermita en 1533, en procesión como era usual en estos casos, con la participación de las autoridades de las dos repúblicas, cuya descripción se encuentra en el *Nican Moctepana*. Publicado en 1649 por Lasso de la Vega, se describe el accidente por el cual un indio perdió la vida a causa de una flecha y, puesto su cuerpo a los pies de la Virgen de Guadalupe, a quien los deudos le imploraron ayuda, el indio resucitó cuando le quitaron la flecha. Ése es el preciso momento que se narra en el lado izquierdo del cuadro, donde un cuerpo, que se puede relacionar visualmente con el de *El martirio de san Lorenzo* (cat. 41), cobra vida ante la mirada atenta de los concurrentes. Todo esto se desarrolla en el marco de una gran pantalla arquitectónica, mientras del otro lado se ve el lago, con la procesión y las canoas. Un tipo de narración y de espacio que Juárez repitió en varias oportunidades, aunque nunca como en este cuadro realizó una descripción etnográfica tan detallada. El otro lienzo procesional narra el segundo milagro reconocido de la Virgen de Guadalupe, durante la epidemia de *cocolixtli*. La procesión de sangre con participación de adultos, pero particularmente niños, llega ante la imagen, en una escena nuevamente organizada a partir de la pantalla arquitectónica, aunque ahora invertida, para que, unidas, conformaran el espacio sagrado con una nueva identidad, la de los indios de México. Si una de las primeras imágenes popularizadas sobre los milagros guadalupanos fue la ya mencionada de Stradanus de hacia 1615, donde los beneficiarios son españoles, es evidente que un nuevo grupo criollo-mestizo llegaba al punto de querer contar su versión de la historia.

Desde esta perspectiva debe ser revisitado el cuadro de Ágreda. Porque afirma que la iconografía con las cuatro apariciones que grabó Arteaga en Sevilla fue llevada desde la Nueva España y que el sistema icónico guadalupano fue una creación criolla. Revela el interesante problema del mecenazgo, relacionado con la corte del duque de Alburquerque y de su esposa, la marquesa de Cadereyta, hija del primer virrey americano que tuvo la Nueva España. Redondea el vínculo que existía entre el pintor y el núcleo criollo de la catedral de México, y de la Real y Pontificia Universidad. Perfil a por fin, la personalidad de un artista, cuyas posibilidades creativas abren una brecha inédita hasta ese momento en el panorama de la plástica novohispana.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Jaime Cuadriello, "Tierra de prodigios. La ventura como destino", en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Munal, INBA-INE, UNAM, 1999, p. 194.

<sup>2</sup> *Album del IV Centenario Guadalupano*, edición al cuidado de Antonio Pompa y Pompa, México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938, p. 147. La noticia fue tomada del archivo del padre Lucio G. Villanueva, S. J., en México.

<sup>3</sup> Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México* [México, 1746], México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981, párrafo 717, citado por Patricia Andrés González, "Un temprano cuadro de la Virgen de Guadalupe, con el ciclo aparicionista, en las Concepcionistas de Ágreda (Soria)", en *Anales. Museo de América*, Madrid, Museo de América, núm. 7, 1999.

<sup>4</sup> *Cuatro siglos de imágenes guadalupanas*, catálogo de exposición (noviembre de 1987-marzo de 1988), México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1987, pp. 29-30.

<sup>5</sup> Debo toda esta información a la generosidad del doctor Ricardo Fernández Gracia, profesor del Departamento de Ar-

te de la Universidad de Navarra, estudioso del obispo Palafox, tema sobre el que ha publicado varios libros y autor de una obra que estará publicada cuando este catálogo esté en prensa, dedicado al estudio del convento concepcionista, la madre María de Jesús de Ágreda y el patronazgo indiano, con la información del archivo del convento que ha resultado de una riqueza extraordinaria.

<sup>6</sup> Jaime Cuadriello, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, CNCA, 1994, t. 1: *Nueva España*, p. 262.

<sup>7</sup> Francisco de Florencia, *La Estrella del Norte de México*, p. 91, citado en Jaime Cuadriello, *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, Guadalajara, Patrimonio Cultural del Occidente, 1989, p. 48.

<sup>8</sup> Cuadriello, "Tierra de prodigios...", *loc. cit.*, pp. 194-198. Remito al gran trabajo que realizó este autor en la descripción de ambos cuadros.



*San Francisco recibiendo la redoma sagrada, 1658*

Óleo sobre tela

200 x 143

Firmada: *Joseph Xuarez f. año 1658*

Colección particular

REFERENCIAS: COUTO (1872), p. 66; Méndez Casal (1926); Estrada (1937), pp. 8-10; Carrillo (1946), p. 146; *Artes de México*, núm. 149, p. 92.

Catálogo 38

#### DESCRIPCIÓN

San Francisco está de rodillas frente a un ángel que le ofrece un vaso —una redoma. El fraile va vestido con el hábito de la orden que él mismo fundara y el cordón sujeto a la cintura, que cae hasta el piso con los evidentes nudos de los votos. La cara del santo, las pronunciadas cavidades oculares, las cejas movidas en una expresiva S, la nariz recta y fina y la sombra curva que le cubre desde la sien hasta el pómulo, recuerdan claramente al san Francisco de *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* (cat. 32). Sus manos, dibujadas y pintadas con todo detalle, muestran ya las huellas de los estigmas que recibiera —otra de las evidencias de su hermandad espiritual con Cristo— y su cuerpo refleja las huellas de su sufrimiento: las cavidades oculares se hunden, los pómulos se marcan por una delgadez extrema y tiene un gesto corporal de debilidad. Por eso, además de estar arrodillado, su cuerpo parece inclinarse hacia atrás. Una de las manos acompaña el gesto del cuerpo, porque se apoya sobre el pecho y parece vencerlo. La otra cae a un lado del cuerpo e insinúa, apenas, un gesto de aceptación. La humildad del santo y la paz y quietud de su postura corporal se destacan aún más frente a la presencia angélica, que, como siempre en las obras de Juárez, aparece con vestidos lujosos, adornos de oro y piedras y un movimiento en los ropajes que hace pensar que siempre están apareciendo.

Es algo magnífico que la obra esté firmada y fechada, aunque el ángel que le ofrece la redoma a san Francisco es prácticamente como una firma de Juárez. El tipo físico del ángel, rubio y joven, de carnaciones claras, una fórmula probada muchas veces por el artista, tiene una gran madurez, desde la forma en que se planta la figura en el espacio, esbelta y erguida; lleva capa, vestido y botas adornados con lujo y con un movimiento propio, independiente del total de la escena. Las líneas internas de la vestimenta contribuyen a reforzar este efecto, pues se combinan para crear la sensación de dinamismo. Hay un cierto recato más marcado que en otras oportunidades, pues está completamente cubierto y, si bien es gallardo y hermoso, no resulta sensual o deslumbrante.

Un intenso claroscuro recorta la figura del ángel del fondo y un foco de luz ubicado en el ángulo superior izquierdo provoca los violentos cambios de color que se advierten en el ropaje, así como la sombra del brazo izquierdo y la de todo el cuerpo en el piso entre el ángel y el santo. Como el ángel, el volumen de la figura de san Francisco se recorta sobre el paisaje. La luz que destaca su figura del fondo parece ser la misma que ilumina al ángel, produciendo los efectos más importantes sobre el costado derecho del hábito de san Francisco. Bajo estos efectos, el color marrón del hábito se modula en tonos que van de la más baja a la más alta saturación. Abundan las líneas de mayor profundidad, otorgando a la tela del hábito franciscano una mayor pesantez que a la del ángel. Pero también una mayor sencillez, adecuada a la personalidad de san Francisco.

La escena se desarrolla en un exterior y por eso la luminosidad es pareja, aunque una intensa sombra señala el lugar de la aparición sobrenatural del ángel. Un tercio del fondo está ocupado







por un perfil rocoso, pintado con cuidado, pero no tanto como las plantas y flores del primer término, donde José Juárez acude a las recetas de la tradición local para generar un breve espacio introductorio para la narración. Al lado del santo, una calavera invertida y un libro abierto sugieren que esto acaba de suceder y que, ante la aparición, el santo dejó sus frecuentes oraciones para atender al mensajero de Dios.

Como en la mayoría de las pinturas de Juárez, la construcción del espacio es simple, con pocos planos de profundidad, y aun en este caso en que el paisaje ocupa un lugar importante, éste parece actuar a manera de telón de fondo que tiende a compactar la escena.

#### COMENTARIO

La vida de san Francisco es quizá de las más conocidas de la hagiografía cristiana. Mencionaremos aquí que nació en 1182 en Asís. Después de una juventud pródiga y disipada, se convirtió a la regla de la vida evangélica. El hijo de un rico comerciante se volvió “el pobrecito de Asís”, renunció a la herencia paterna y se casó en forma mística con la Dama Pobreza. Fundó una orden mendicante a la que le dio el nombre de hermanos menores y que hizo aprobar en Roma por el papa Inocencio III. Sus primeros discípulos se agruparon en torno a la capilla de la Porciúncula, al pie de la colina de Asís, que había sido abandonada por los benedictinos. A la orden de los franciscanos se unió la de las clarisas, fundada por santa Clara de Asís para las mujeres, y la tercera orden, reservada a los laicos.

San Francisco aspiraba a tomar parte en las cruzadas y convertir a los infieles: Siria, Marruecos, Egipto, vieron sus intentos por recuperar territorios para la cristiandad. Regresó a Umbría para tratar de mantener a su orden en la regla que había trazado, pero su salud ya estaba muy quebrantada por las mortificaciones y enfermedades sufridas.

En 1224, cuando se encontraba en el monte Alverno, tuvo la visión de un crucifijo y recibió los estigmas. Era venerado como una reliquia viviente. Ciego, se retiró al convento de la Porciúncula y murió en 1226, siendo canonizado apenas dos años después, en 1228, por el papa Gregorio IX.

San Francisco se convirtió inmediatamente en uno de los santos más populares de la cristiandad. La primera iconografía franciscana es *giottesca* y va del siglo XIII a la Reforma; la segunda es *tridentina* y es una creación de la Contrarreforma.

La ropa y los atributos de san Francisco no han variado: lleva siempre la túnica franciscana ajustada al talle por un cordón con tres nudos que significan los votos de pobreza, castidad y obediencia, las tres virtudes franciscanas. A falta de un retrato contemporáneo suficientemente auténtico, el arte oscila entre un tipo barbado y otro imberbe. El tipo barbado aparece por primera vez en la escuela veneciana, en la de Bolonia y también fue utilizado en el arte español por El Greco y Zurbarán.

Después del Concilio de Trento, el arte barroco sustituyó la cara iluminada de alegría —porque el santo consideraba la alegría como una virtud—, creada por el arte italiano, por una máscara de asceta, con los pómulos salientes. El Greco y Ribera le dieron como atributo un cráneo. Al mismo tiempo, aparecieron temas nuevos, desconocidos por Giotto y los giottescos, caracterizados por la preponderancia del elemento místico y visionario.

Justamente, esos rasgos ascéticos y místicos fueron subrayados en una nueva iconografía que se impuso a partir del siglo XVI, particularmente en España, la que se difundió rápidamente por América, configurando unos pocos tipos y que, permitiendo innumerables variantes, permaneció casi inamovible y por momentos anquilosada.<sup>1</sup>

A este tipo de temática pertenece la obra estudiada: san Francisco se encontraba en un lugar cercano a Montecassino, en el convento de Vivalvi, cuando se le apareció un ángel ofreciéndole una ampolla de vidrio llena de agua limpia, por donde pasaban los rayos del sol, mientras le decía: “Mira, Francisco, así ha de ser quien desea dar a los hombres el cuerpo y la sangre de Cristo.” Impresionado por esto, en otro gesto propio de su humildad, san Francisco se negó a recibir el sacerdocio y se quedó en el nivel de diácono, pues pensó que no podía alcanzar semejante perfección. Émile Mâle encontró una de las referencias más antiguas a este hecho en la *Historia seráfica* del padre Salvador Vitale, editada en Milán en 1645.<sup>2</sup> Aunque la existencia de ejemplos plásticos anteriores indican que la historia pertenece a un ciclo anterior: el de José de Ribera en 1632, de la colección del Museo del Prado, así como la versión del Guercino que fue grabada en 1630 por Pascualino.<sup>3</sup> En México es conocida la que pertenece al ciclo de Huaquechula de Luis Berrueco,<sup>4</sup> así como la que pintara Antonio de Torres para la sacristía del colegio de Guadalupe en Zacatecas, y en Quito, Lima y Cuzco hay varias obras de este tema de los siglos xvii y xviii.

*San Francisco recibiendo la redoma sagrada* —firmada y fechada en 1658— es una pintura que se sabe proviene del convento de San Francisco, pues allí fue vista por José Bernardo Couto, quien la describió como “la visión que tuvo el santo, cuando un ángel le presentó un vaso de agua cristalina, símbolo de la pureza sacerdotal”. La lectura errónea de la fecha, cambiando un cinco por un nueve, hizo que este autor tomara la obra como de 1698 y así fue considerada hasta que la pintura fue presentada en España en la exposición que, con el nombre de *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*, organizó en 1930 la Sociedad Española de Amigos del Arte. En algún momento salió del país y, después de muchos años en España, fue vendida a una colección particular mexicana, adquisición que se había estado intentando desde muchos años atrás.<sup>5</sup>

Sin embargo, ya en 1926 el crítico Antonio Méndez Casal había publicado un artículo en la revista *Arte Español*, con el título “Un cuadro perdido de José Juárez”. El artículo da noticia de que la obra se encontraba en perfecto estado de conservación, por lo tanto, es de suponer que la fecha era perfectamente legible. Esto hace incomprensible la opinión de Méndez Casal, quien escribió:

claro está que no es una obra digna de figurar al lado de las producciones de los grandes maestros europeos; pero recordemos la formación de los modernos países americanos y se comprenderá perfectamente la alta estima que un lienzo como éste, pintado a mediados del siglo xviii [*sic*], debe merecer. No olvidemos que aquí en España y ya avanzado el siglo xviii, aún no se habían producido en algunas regiones pintores de la solidez e importancia de José Juárez.

La referencia, además de imprecisa, es ambigua, pues por un lado, considera a Juárez como un pintor importante y por otro, con una visión eurocéntrica de la historia y del arte, lo descalifica.

Carrillo y Gariel, refiriéndose a la obra de Juárez, señaló que “el barroquismo, ya débil o ya acentuado, suele coexistir con un naturalismo de vieja prosapia, como el que presenta en [...] San Francisco con la retorta [*sic*]”.

Después de varios años durante los cuales se ignoró su paradero, la obra apareció en una publicación dedicada a la casa de los Perros, en Apaseo, Guanajuato, en 1999.



#### NOTAS

<sup>1</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. 1, p. 329.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>3</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III-1, pp. 516-535.

<sup>4</sup> Véase Elisa Vargaslugo y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. XII, núm. 44, 1976, pp. 59-82.

<sup>5</sup> ACG-IIE, UNAM, doc. 3045: Oferta de venta de San Francisco con la redoma; 28 de febrero de 1928.





*San Felipe Neri*

Óleo sobre tela

207 x 109

Museo Nacional de Arte, INBA

INSCRIPCIÓN: VVLNERATUS CHARITATE, SVM EGO.

REFERENCIAS: Kubler y Soria (1959), p. 393.

Catálogo 51

DESCRIPCIÓN

*San Felipe Neri* se relaciona con algunas de las monumentales figuras de Juárez que he analizado a lo largo de este catálogo. Su figura apenas se recorta contra un fondo oscuro, destacando por su importancia la cabeza, las manos y la mitra en el suelo. Justamente las manos son un buen apoyo para mantener la atribución: pueden relacionarse con muchas otras del mismo autor, por las palmas grandes y los dedos largos con nudillos muy marcados. La cara es inexpresiva y los ojos parecen ciegos, esto aísla al personaje, quien no logra relacionarse con el espectador. La cabeza se recorta contra unas nubes de formas redondeadas con cierta rigidez, que producen un hueco de luz en la pintura, a la manera del *San Agustín* del Museo Soumaya (cat. 35).

COMENTARIO

La Reforma católica favoreció la eclosión de nuevas congregaciones religiosas, cuya multiplicación señala con claridad la manera en que cambiaba la vida espiritual. Algunas congregaciones tuvieron un alcance mundial, como los capuchinos, los jesuitas o los oratorianos. Además, las más grandes figuras de la santidad barroca surgieron de sus filas, aunque hay que reconocer que los oratorianos quedan bastante lejos de los anteriores, con excepción de su fundador, Felipe Neri, nacido en Florencia, Italia, en 1515. Inició la orden de la Congregación del Oratorio en Roma en 1595, y fue canonizado en 1622 por el papa Gregorio XV, quien impulsó la causa de los primeros santos de la Reforma católica: santa Teresa de Ávila, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y san Felipe Neri. Estos nuevos santos, más otros “locales”, como san Felipe de Jesús, santa Rosa de Lima y la gran devoción novohispana por la Virgen de Guadalupe, sirvieron como elementos de cohesión y homogeneidad cultural en una sociedad amenazadoramente variopinta. La mezcla étnica, que tanto había preocupado a los funcionarios peninsulares desde los primeros años del virreinato, era una aplastante realidad a mediados del siglo xvii. La circulación del modelo de la santidad barroca por todos los grupos sociales aseguraba un cierto grado de necesaria cohesión.

A partir de 1622 los oratorianos adoptaron el nombre de filipenses, para rendir homenaje al nuevo san Felipe. En 1657, un grupo de clérigos se congregó para fundar el Oratorio en la ciudad de México. La línea de trabajo impulsada por san Felipe desde el confesionario y prestando ayuda a los penitentes por medio de conversaciones y discusiones espirituales y la lectura de las vidas ejemplares de mártires y misioneros, fue la que siguieron en México, además de la vida y oración en comunidad. Cuidar enfermos, mejorar la vida de las personas que se les acercaban, visitar las siete iglesias y rezar las cuarenta horas —por eso se lo representa con el rosario en las manos—, fueron algunas de las prácticas impulsadas por san Felipe, que transmitió a quienes se reunieran bajo su nombre, impulsados por el amor a Dios.







Una experiencia mística que le aconteció a Felipe Neri en 1544, cuando un globo de fuego entró por su boca y se alojó en el pecho y se transformó en un tumor grande como un puño, fue fundamental para la definición de su representación, pues generalmente, como en el caso de la pintura que se comenta, a modo de filacteria salen de su boca unas palabras latinas que significan “estoy herido por la caridad”. En una de las muchas enfermedades que hicieron muy precario su estado de salud, la Virgen María fue a visitarlo, de ahí que lleve en sus manos unas azucenas, en recuerdo de esta visión celestial. La obra comentada sigue de cerca la imagen canónica. Como el de san Ignacio, el rostro de san Felipe se reprodujo de la mascarilla mortuoria de la cual dependen estos rasgos fisonómicos.

Es una obra que perteneció al acervo de la Pinacoteca Virreinal y hoy se conserva en el Munal. Su atribución me causó muchos problemas, pero finalmente la acepto como una obra de Juárez con participación del taller. Esto no es gratuito, pues del grupo de pinturas que hiciera para el virrey conde de Baños se conserva *Nuestra Señora de Constantinopla* (cat. 48), que me ha permitido reflexionar con cierta base en la participación del taller de Juárez en las obras que contrataba.







*San Lorenzo*

Óleo sobre tela

120 x 92

Museo Regional Michoacano, INAH, Morelia

REFERENCIAS: Kubler y Soria (1959), p. 393; Obregón (1964), p. 13.

Catálogo 52

DESCRIPCIÓN

San Lorenzo mira hacia el espectador, fija, directamente. Está vestido con una dalmática roja con finos bordados con hilo de oro, pintados con particular esmero. En las manos lleva la palma, símbolo de martirio, y la parrilla, su atributo más frecuente que recuerda la forma en que fue torturado. El santo está de pie, y su figura se recorta sobre un paisaje bajo, que destaca aún más la calidad estatuaria del personaje representado.

COMENTARIO

El santo aragonés fue ordenado diácono por el papa Sixto II, quien entregó a su cuidado el tesoro de la Iglesia. Fue aprehendido por el emperador romano Decio, quien reclamaba dicho tesoro. A Lorenzo no le quedaba nada, pues había entregado todo a los pobres. El emperador ordenó fuera azotado y, posteriormente, tenerlo desnudo sobre una parrilla. Este suplicio carece de toda veracidad, pues no era una costumbre romana quemar a los condenados sobre una parrilla. Su culto se desarrolló de una manera especial en España e Italia. En España, la victoria de San Quintín coincidió con el día de su fiesta y el rey Felipe II lo convirtió en un santo nacional y le consagró el monasterio de El Escorial a manera de exvoto. En Italia fue muy popular como patrono de Lorenzo de Médicis.

A veces lleva un libro y una cruz procesional, porque portar la cruz y guardar los Evangelios eran tareas de los diáconos. También forma parte de sus atributos una bolsa o cáliz lleno de monedas de oro. Pero sin duda su atributo más característico es una parrilla, instrumento de su martirio.<sup>1</sup>

Es evidente que en su calidad de diácono y mártir, su imagen debe de haber circulado en una estampa muy popular, tanto que sirvió como modelo a José Juárez en esta obra así como a Zurbarán para el cuadro del mismo tema que se



LUIS FERNÁNDEZ. *San Lorenzo*, 1632. Cat. 23







conserva en el Museo Ermitage de San Petersburgo, y a Luis Fernández para el que firmó en 1632 (cat. 23), cuadros con los que éste está relacionado, aunque en el de Morelia el santo no levanta los ojos al cielo —como lo hace el de Fernández— sino que contempla fijamente al espectador.

Los mártires ejemplifican de una manera inigualable la propuesta paulina de convertir a todos los cristianos en auténticas *milites Christi*. En la Epístola a los Efesios, Pablo insta a los creyentes a revestirse de las armas de Dios: “Ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la Justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el Evangelio de la paz, abrazando siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad también el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu que es la Palabra de Dios” (6, 14-17). La imagen del guerrero estaba terminada y es obvio que siguiendo las escrituras se dibujó al cristiano revestido de soldado. Este argumento de las *milites Christi* alcanzó tal importancia que forjó la imagen de Felipe II como defensor de la Fe, síntesis de una iconografía áulica donde se concentraban las virtudes cristianas.

Vuelve Juárez a la imagen-monumento, paradigma de las virtudes cristianas que cumple con las funciones de enseñar y recordar.

Soria le adjudicó este *San Lorenzo*, sin más comentarios que el decir que atribuye a Juárez una serie de pinturas y sus localizaciones.

Al tratar el asunto de la obra de Zurbarán en México, Obregón clasificó este *San Lorenzo* entre “las pinturas atribuidas o atribuibles a Zurbarán”. El cuadro, que le parece de excelente calidad, podría proceder, según este autor, del antiguo colegio de la Compañía de Jesús.

Presenta al santo diácono de pie, con una dalmática roja bordada en oro. En una mano sostiene el libro, con la otra se apoya en la parrilla de su martirio. La pintura es magnífica, el modelado de la figura, en tonos oscuros sobre el fondo claro del paisaje, el blanco del alba, sus encajes, los rojos de la dalmática están tratados magistralmente. La cara tiene una fuerte individualidad, podría decirse que es un retrato.

Cuando vi el *San Lorenzo* en el Museo Regional Michoacano, en Morelia, hace muchos años, me impactó visualmente la gran figura plantada en un espacio sin más referencias. Considero importante para mantener la atribución las observaciones de algunas características plásticas que se relacionan con la obra global de José Juárez. La dalmática del santo está pintada con el mismo cuidado que el ornamento del rey Melchor en la *Adoración de los reyes* del Munal (cat. 26), el *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín* (cat. 34) o el personaje del primer plano de *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44). Las manos son cuidadas y expresivas, con dedos de forma piramidal y articulaciones muy marcadas. Guardan una intensa relación con la mano visible del *Retrato de Juan Francisco de Leyva, conde de Baños* (cat. 49), así como con las del Cristo del *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* de la catedral de México (cat. 28). El dibujo de la cara es de rasgos finos y está pintada con una carga de morosidad en el movimiento curvo del pincel que recuerda directamente otras caras del mismo pintor. La luminosidad muy generalizada de la obra sería un punto un tanto discordante, pues reclama la atención la ausencia de algún juego de contrastes lumínicos. Sin embargo, esta forma de trabajar la luz pone énfasis en el sentido escultórico de la figura y permite relacionarlo también con el *San Buenaventura* del Museo Soumaya (cat. 37).

#### NOTA

<sup>1</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, y Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III-2.







*San Buenaventura*

Óleo sobre tela

141 x 106

Firmada: *Joseph Xuarez*

Museo Soumaya, ciudad de México

REFERENCIAS: Toussaint (1965), p. 257.

Catálogo 37

DESCRIPCIÓN

Después de muchos años de estar perdida, la pintura que representa a *San Buenaventura*, apareció en 1995 en el Museo Soumaya de la ciudad de México. Esta obra de Juárez sigue la antigua tradición iconográfica de las representaciones de santos (Jerónimo, Agustín y Buenaventura, por ejemplo) en sus estudios. En este caso se trata del influyente teólogo franciscano. Un cortinaje —resabio de las cortinas que cubrían el altar en el mundo de la Iglesia oriental y que sólo “descubrían” el acontecimiento del oficio para unos cuantos elegidos— se pliega de manera artificiosa para permitir que se vea al santo sentado frente a su escritorio. El motivo se trasladó al mundo occidental y después de siglos se convirtió en una convención iconográfica relacionada con los personajes sagrados y los retratos áulicos.

El mobiliario es tan simple como la habitación: un sillón de terciopelo verde con tachones dorados y una mesa-escritorio cubierta con un gran paño también verde que llega hasta el piso. Sobre la mesa está dispuesto un crucifijo de buen tamaño, en el que puede verse el cuerpo de Jesús pintado con cuidadoso detalle, a cuyos pies se encuentra una calavera apoyada sobre dos fémures cruzados. Varios libros cerrados y uno abierto, en el que el santo estaba escribiendo como lo indica la pluma que sostiene con una de sus manos, ocupan gran parte de la pequeña mesa, sobre la cual también se ven el tintero, el recipiente para la arena secante, un cortapapeles y una calavera. Todo en el ambiente que rodea a san Buenaventura habla de reflexión y estudio, ya que a ambos lados de los pies del santo hay dos grupos de libros cerrados que, por su luz y colocación, parecen otra puerta de ingreso al mundo de la imagen, además de generar distintos planos compositivos.

Su volumen corpóreo se relaciona en relativa armonía con el espacio en el que se inserta: por una parte, porque este único personaje se siente un poco comprimido —sensación visual reforzada por la carencia de referencias al exterior, aunque asoma un breve paisaje en la ventana— y, por otra, por el abigarramiento de los objetos que se encuentran en el cuarto.

Una cruz patriarcal de doble travesaño está apoyada contra la pared e intenta darle movimiento a esta escena detenida. Por un lado, porque crea una intensa diagonal y, por otro, porque permite suponer que Buenaventura acaba de llegar a su tarea cotidiana y dejó la cruz, de manera tal que se carga más con la fuerza del objeto en sí que con la del atributo propio de su dignidad eclesiástica, pues san Buenaventura había sido nombrado cardenal-obispo de Albano en 1273 por el papa Gregorio X.

Como es tradicional en la iconografía de san Buenaventura, éste es representado como un hombre joven e imberbe. Alrededor de la cabeza tonsurada hay un resplandor dorado y por debajo de los ornamentos cardenalicios asoma el hábito franciscano.

Parece evidente que la mirada de san Buenaventura se dirige a la imagen del crucificado que está sobre su escritorio y que él reconocía como su única fuente de conocimiento, según narra el

famoso pasaje de su encuentro con santo Tomás de Aquino. Las facciones son extremadamente delicadas, redondeadas, la boca es carnosa y sensual, mientras que las manos son muy características de Juárez: dedos largos con articulaciones muy señaladas y uñas dibujadas y redondeadas, con palmas grandes. Comparada con una obra similar pintada por Zurbarán, se ve que Juárez optó por un modelo arcaizante, una fórmula efectiva que resolvió el expediente sin mayores complicaciones formales.

Es interesante señalar que, como en otras obras, Juárez trabaja una paleta reducida. En este caso eligió dos colores complementarios: el litúrgicamente obligado rojo para el ornamento cardenalicio y el verde de la cortina, el mantel y el sillón. Sobre ellos trabaja intensamente la luz, produciendo efectos cambiantes, modulando el color desde una fuente principal ubicada fuera del cuadro, en la parte superior, y efectivas fuentes secundarias que, de manera arbitraria, iluminan especialmente zonas de particular interés, como la cara y las manos del santo.

#### COMENTARIO

San Buenaventura es el Doctor Seráfico de los franciscanos y uno de los dos grandes teólogos del siglo XIII. El otro fue santo Tomás de Aquino, con quien compartió las enseñanzas del teólogo franciscano Alejandro de Hales en la Universidad de París, y con quien recibió su grado en 1248.

En el Capítulo General de la Orden Franciscana que tuvo lugar en Narbona en 1260, los capitulares le pidieron a Buenaventura, que era entonces el general de la orden, que escribiera una vida completa de san Francisco para aclarar las tradiciones que habían crecido en torno del fundador y promover una imagen más profunda y significativa que la que habían dado los primeros biógrafos. Buenaventura se puso a trabajar inmediatamente, entrevistando a distintas personas que todavía vivían y que habían conocido al santo y haciendo peregrinajes a los lugares donde Francisco había vivido o que había visitado. Después de tres años de investigación, escribió en 1266 la *Legenda maior*, la única biografía de san Francisco autorizada por el Capítulo General de Pisa.

Es posible pensar que en esta pintura san Buenaventura está sentado en su escritorio mientras escribe la vida de san Francisco. Hay una variante iconográfica que muestra al santo escribiendo mientras santo Tomás y un fraile franciscano lo observan sin interrumpirlo: “dejemos a un santo trabajar para un santo” es la célebre frase que habría pronunciado santo Tomás de Aquino.<sup>1</sup>

La obra aparece mencionada en las notas que Xavier Moyssén preparó para la edición de *Pintura colonial en México* de Toussaint. Según este autor, la pintura había sido registrada “por Francisco de la Maza, de la colección del doctor Rafael Ayala, de la ciudad de México”. El doctor Manuel Ayala, hijo del desaparecido coleccionista, no recuerda el cuadro, pero de todos modos ya no se encuentra en propiedad de esta familia y durante mucho tiempo se desconoció su paradero. La única y última referencia de esta pintura era la fotografía que había tomado la maestra Judith Puente, del Instituto de Investigaciones Estéticas, en el taller del restaurador Gonzalo Obregón. En 1994 supe que el ingeniero Carlos Slim había comprado la colección de Obregón y en 1995 la obra apareció integrada al acervo del Museo Soumaya de la ciudad de México.

#### NOTA

<sup>1</sup> Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, pp. 241-243.



*San Agustín*

Óleo sobre tela

127.5 × 99.5

Firmada en el ángulo inferior izquierdo

Museo Soumaya, ciudad de México

REFERENCIAS: Pérez de Salazar (1966), ficha 42.

Catálogo 35

DESCRIPCIÓN

La primera década de trabajo profesional de José Juárez se caracteriza por el conflicto entre la tradición y la modernidad. El joven maestro era heredero de un taller y de un nombre que gozaba de prestigio, y con esto heredó también una tradición plástica; tradición visual que compartía con la clientela novohispana, conservadora y celosa de la ortodoxia.

El esquema de la composición de José Juárez es sencillo. El santo se ve de medio cuerpo mirando hacia el ángulo superior izquierdo, apoya una mano sobre el pecho y abre la otra con cierto movimiento de los dedos. Está vestido con un gran hábito negro sobre el que destaca una cruz que, como la mitra sobre la mesa, hablan de su dignidad episcopal. En el ángulo aparecen Cristo y la Virgen, y hay que destacar que, como en otras obras, Juárez diferenció con claridad el tratamiento plástico de las dos zonas del cuadro. La calidad del trazo es abierta y ligera, luminosa y con un tratamiento parejo de la luz. La aparición de los personajes sagrados parece horadar la tela con una gradación lumínica lograda por medio de nubes de formas redondeadas y convencionales.

En cambio, la figura del santo se recorta sobre un fondo oscuro, las notas claras son las manos y una luz que sale por detrás de la noble cabeza. Los rasgos de la cara son finos, delgados y bien definidos y, como en otras cabezas que ya he analizado, una sombra desciende ondulante desde la sien, baja por el pómulo y se diluye en la barba oscureciéndola. Este típico recurso de Juárez está usado con especial eficacia en este caso. La precisión en la pintura de la barba y el pelo y las sombras laterales le dan cierto ascetismo al pronunciar las formas hundidas del pómulo. La mano que descansa sobre el pecho, de dedos finos y huesudos, cuyas articulaciones están muy marcadas, contrasta con la que se abre con la palma hacia arriba y recuerda las de Villalpando, aunque éste exageraba aún más el movimiento de las articulaciones de los dedos piramidales y la marca de los nudillos. En muchas obras de José se ve este tipo de manos, con palmas anchas, grandes y redondeadas.

COMENTARIO

Las representaciones de un santo que no forman parte de un ciclo pueden dividirse en dos categorías: una relacionada con los episodios más representativos de su vida o de su leyenda, y otra relacionada con los momentos más sugestivos de su obra y de los elementos más notables de su doctrina. A este grupo pertenece la del *alimento divino*.

Una de las más famosas escenas nutricias es la de Agustín, quien nació en Tagaste (Numidia), cerca de Hipona, en 354, hijo de un gentil y una cristiana. Su vida, como la de san Francisco, es tan conocida que no relataré sus pormenores por ser innecesarios. Murió el 28 de agosto de 430.

San Agustín declara dudar entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen: por ello generalmente aparece entre Cristo y la Virgen y sobre su corazón inflamado caen gotas de sangre y leche, para simbolizar las dos fuentes fundamentales de su doctrina,<sup>1</sup> pues estas escenas de *lactatio* están relacionadas con la fuente de la sabiduría y la forma de aprehenderla. En este caso, sangre y leche van a dar directamente a la boca entreabierta del santo.

Se ha repetido con mucha seguridad que el tema del alimento divino no es muy común en la pintura colonial. Sin embargo, además de este cuadro de Juárez, puedo mencionar el de Antonio Rodríguez y otro anónimo pero atribuible a Pedro Ramírez que se encuentra en la iglesia de San Agustín de Morelia. Éste tiene una ligera variante: el santo está en el medio de la composición y allí, mirando hacia arriba, es donde recibe la gracia de ser alimentado por Cristo y la Virgen María. Además de los más famosos ejemplos de Rubens (en la Academia de San Fernando de Madrid) y Murillo (en el Prado), la diferencia con otros modelos de alimentación divina es la distancia corporal que se establece entre el que recibe y los personajes nutricios. La comparación con el desarrollo de este tema en la pintura peruana permite ver que esta distancia no existe, y que los santos, como niños, se alimentan de la leche materna, que además se desborda generosamente sobre la cara o la ropa de los personajes. En cambio, es necesario observar dos variantes en la iconografía de san Agustín: generalmente se le representa como obispo, con la mitra y la cruz, aunque también como fraile con el hábito negro y el cinturón de cuero característicos de la orden que fundó. Es un santo cardíforo: su atributo habitual es el corazón inflamado y atravesado con una o tres flechas, como describe el Libro ix de *Las confesiones*: “has atravesado mi corazón con las flechas de tu amor”.<sup>2</sup>

Es interesante comparar esta pintura con otra de tema similar, *Visión de san Bernardo*, firmada por Juan de Roelas en 1611. La Virgen con el Niño, entronizada sobre un banco de nubes y querubines, alimenta con la leche que brota de su pecho al santo, de rodillas frente a ella. La representación de la *lactatio Bernardi* es una alegoría de la infusión de la Divina Ciencia en el alma. Gracias a la lactación, san Bernardo entra en posesión de la ciencia divina y podrá exponerla en sus libros. En el caso de san Agustín, éste no recibe sólo la leche de la Virgen sino la sangre de Cristo. Si, como dice Stoichita, *gustar y saber*, “son nociones que el latín encierra en una sola palabra: *sapere* [...] no hay de qué extrañarse si la escena de la lactación y la escena de la escritura forman pareja obligada”.<sup>3</sup> En la pintura de Roelas, la importancia de ambos personajes está equilibrada en el conjunto de la composición, tanto por la posición como por su tamaño. En el caso mexicano, Cristo y la Virgen ocupan un ángulo de la tela y la relación mística se establece con cierta timidez.

Este magnífico cuadro de Juárez fue analizado por Francisco de la Maza para la obra editada por Pérez de Salazar. Allí, este autor observó que

la escena [...] representa una visión de san Agustín en la que Cristo y la Virgen le dan como alimento su sangre y su leche, respectivamente. El obispo de Hipona, con el hábito negro de su orden pero recordando su jerarquía episcopal con la mitra y la cruz, recibe en su boca un hilo rojo de sangre del costado de Cristo y un hilo blanco de la leche del seno de María. Ambos personajes divinos visten de rojo, para significar su estado celestial de luz y fuego, es decir, de amor. El santo es un vigoroso y maduro varón, de cabello gris y barba blanca, pintado con primor por Juárez. Muy digno de notarse son las delgadas y finas manos, pintadas con todo cuidado y sapiencia, que no es muy frecuente en la pintura colonial. La anécdota aquí es menos importante que la nobleza de la actitud, el acierto de la postura y la calidad pictórica, que nos hace proclamarla como una de las mejores telas de Juárez.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII, Pontificia Università Lateranense-Città Nuova Editrice, 1983, vol. 1, y San Agustín, *The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1990.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vols., Nueva

York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III-1, y *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956.

<sup>3</sup> Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 124-125.











*San Agustín*

Óleo sobre tela

139 × 108

Museo Nacional de Arte, INBA

REFERENCIAS: Toussaint (1934), pp. 99-100; Ruiz Gomar (1987), pp. 306-307;

Cuadriello *et al.* (ca. 1986), p. 7.

Catálogo 50

DESCRIPCIÓN

El santo está sentado frente a un escritorio cubierto con un paño verde, donde hay un tintero y varios libros. También hay libros en el piso. Con la mano derecha sostiene una pluma y con la izquierda mantiene abierto un libro, atributos que indican su calidad de escritor. Lleva una gran cruz de oro y piedras preciosas colgada al cuello, que le cae sobre el pecho, y la mitra que señala su condición de obispo. Está vestido con el hábito negro, del que asoman los puños, blancos como la barba y el pelo. La cara enjuta del santo y el pelo y la barba blancos acentúan la expresión que se consigue con la mirada calma, pero interrogante, de cejas levantadas y ceño fruncido.

Al costado del santo aparece un ángel de enorme importancia. Su figura es la de un adolescente rubio, de cabello ensortijado, rostro redondo y dulce. Sus pies, uno adelantado y otro doblado en acción de andar, están semicubiertos por unas botas que llegan hasta la mitad de la pierna. El cuerpo está cubierto con una túnica gris y rosa y una especie de falda larga que asoma por debajo, de color verde (de nuevo verde y rojo y de nuevo el arcaísmo de extracción manierista de iluminar el verde con sombras rosas). El lujo del atuendo se completa con los broches que lleva en la manga derecha, en la cintura, sosteniendo una cadena de oro que funciona como cinturón, así como en la bota del pie derecho.

Es muy llamativa la intensidad de la utilización del pliegue zurbaranesco (que el mismo Zurbarán tomó de la pintura flamenca), especialmente en el traje del ángel.

La luz parece provenir del ángulo superior izquierdo, donde aparece un corazón en llamas atravesado por una flecha (atributo de san Agustín), luz que modela y modula el traje del ángel.

Aunque las manos y los pies de ambos personajes están dibujados con cuidado, hay dos detalles de evidente incorrección en el dibujo. Uno es el hombro izquierdo del ángel, que resulta demasiado estrecho y por lo tanto, da la sensación de un falso escorzo (quiero recordar aquí la dificultad similar que le planteó a Juárez en los *Santos Justo y Pastor* del Munal [cat. 40]) el ángel del lado izquierdo que corona a uno de los santos niños), y el otro es la gran frontalidad del santo, en relación con la brusca diagonal de la mesa (como en el caso del *Milagro de san Francisco de Asís* que alberga el Munal [cat. 46]) que, por ser muy baja, alarga visualmente los brazos del santo de una manera poco natural: si san Agustín estuviera de pie tendría brazos excesivamente largos y piernas demasiado cortas. Estas incorrecciones en el dibujo no logran destruir la sensación de un conjunto grato y armonioso, que permite establecer una relación sentimental con el tema, pues ambos prototipos, el ángel y el santo, están abiertos al espectador.

COMENTARIO

Agustín de Hipona dedicó varios capítulos de *La ciudad de Dios* al tema de los ángeles. Sin embargo, es en el libro XI, capítulo 9: “Lo que las Escrituras nos enseñan acerca de la creación de los ángeles”, donde relaciona a los ángeles con la luz.<sup>1</sup> Para san Agustín, la división entre cielo y tierra,

ciudad celeste y ciudad terrestre, se originó por la separación de los ángeles buenos y los malos. Finalmente, la ciudad celeste es la ciudad de Dios, donde Él reina acompañado por los santos y los ángeles. Es la visualización del neoplatonismo agustiniano.

La devoción a los ángeles creció considerablemente durante la Contrarreforma. A la cabeza de la jerarquía de ángeles están los siete arcángeles, de acuerdo con el Libro Apócrifo de Tobías (12, 15). Tres de los más conocidos mantienen una relación especial con la Trinidad: Miguel con el Padre, Gabriel con el Hijo y Rafael con el Espíritu Santo.<sup>2</sup>

Cuando Manuel Toussaint realizó el *Catálogo de pinturas* de la sección colonial del Museo Nacional de Artes Plásticas, recogió la tradicional atribución de la obra al pincel de Luis Juárez, para desecharla con seguridad.

En el magnífico estudio que Rogelio Ruiz Gomar dedicó al pintor Luis Juárez, concluyó que este cuadro no es de ese artista,

pero sí de algún pintor de la segunda mitad del siglo xvii [...], el estilo barroco ha extendido sus cartas de presentación. La escena se ha tornado más pesada; el dibujo aparece ahora más firme, no obstante lo cual de ninguna manera podría decirse que es más lineal; el colorido es menos vivo pero mejor contrastado y las telas muestran un trabajo que les confiere una mayor naturalidad.

Con respecto a la llamativa figura del ángel, Ruiz Gomar advirtió la evidente relación con Luis Juárez, pero señaló claramente las diferencias, en especial en las telas, “que evidencian una mano bien adiestrada y con la lección bien aprendida del modo zurbaranesco que legara a estas tierras el gran pintor de mediados de esa centuria, Sebastián de Arteaga”.

En el mencionado estudio, Ruiz Gomar atribuyó esta pintura de *San Agustín* al pincel de José Juárez. La atribución la comparto plenamente. “Pienso en José Juárez —escribió Ruiz Gomar— por la refinada calidad de la obra, y porque el tipo del ángel recuerda bastante a los que este gran pintor trabajó en algunos de sus cuadros.”

Tres investigadores del Museo Nacional de Arte atribuyeron la pintura, sin mayores explicaciones, a Antonio Rodríguez en unas hojas de sala escritas alrededor de 1986 que se publicaron más tarde como folleto: “Comparten [el



ANTONIO RODRÍGUEZ. *San Agustín*. Cat. 68





mismo lenguaje dos pinturas de Antonio Rodríguez en las que aparecen *San Agustín* y *Santo Tomás de Villanueva*. [...] Por cierto, dos obras igualmente hermanadas tanto por su autoría como por el propósito de subrayar dos momentos claves en la historia de la Iglesia.”

La intervención del oficial de Juárez, Antonio Rodríguez, aparece con más claridad en la figura de san Agustín, mientras que el ángel parece más cercano a la mano de José Juárez por el tratamiento magistral de las telas y el dibujo de la cabeza como detalles más importantes, además del color de la piel. La concordancia entre la figura de san Agustín y la de santo Tomás de Villanueva (de Antonio Rodríguez) radica en la forma muy contundente de recortar a las figuras del fondo, lo que endurece los perfiles.

#### NOTAS

<sup>1</sup> San Agustín, *The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1990, pp. 379-380.

<sup>2</sup> Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987, p. 130.



D. D. JUAN DE LEÍBAY Y LA SERDA MARQUÉS DE LEÍBAY Y LA DRAQUE  
CONDE DE BAÑOS. PROREX V. DVX GENERALIS. 23. AÑO DE 16



*Retrato de Juan Francisco de Leyva, conde de Baños, 1660*

Óleo sobre tela

93 × 69

Museo Nacional de Historia, INAH

INSCRIPCIÓN: D. JUAN DE LEIBA Y DE LA SERDA MARQUES DE LEIBA Y DE LADRADA, /  
CONDE DE BAÑOS. PROREX ET DUX GENERALIS. 23. AÑO DE 1660.

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950),  
vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4; Curiel (1990), pp. 155-193.

Catálogo 49

#### DESCRIPCIÓN

Juan Francisco de Leyva y de la Cerda, 2.<sup>er</sup> virrey de la Nueva España, mira con cierto desdén al pintor que está haciendo su retrato. La mirada altiva y fría de sus ojos pequeños se relaciona muy bien con el gesto de la ceja que se levanta con arrogancia. La nariz afilada y la barbilla prominente destacan el dibujo de unos labios sensuales, pero apretados, contenidos. Una de las manos del virrey, enguantada, se detiene en una virtual espada, mientras que la otra sostiene un papel que es, en la iconografía oficial de la época, un signo claro de la función del retratado. Por otra parte, aunque el cuadro no está firmado, esa mano funge como firma, pues la comparación con cualquiera de las otras manos masculinas de José Juárez permite esta conclusión.<sup>1</sup> La ropa oscura, con breve golilla blanca igual que los puños, asienta el aspecto severo del retrato, cuya agudeza psicológica sorprende. El cuidado con que está pintado el escudo del virrey lo convierte en su auténtico atributo. Era más importante ser conde y marqués de los reinos peninsulares, que virrey de la Nueva España. Como se verá, esta actitud frente al cargo está plenamente expresada en el retrato.

El gesto de la cara, arrogante y desagradable, la mirada fría y despectiva, permiten entender el alcance psicológico de Juárez como retratista. El retrato laico novohispano no se aleja mucho del religioso en cuanto al esquema compositivo adecuado

al retrato de corte implantado por Tiziano y adoptado posteriormente por los pintores de cámara de la nobleza europea: la figura de cuerpo entero o medio cuerpo, ataviada con sus mejores galas y con una actitud digna y distante. En lo que refiere al estilo pictórico, el retrato virreinal adquirió un carácter propio, muy original, cercano al realismo y a la severidad del arte español.<sup>2</sup>

Posiblemente este retrato sea el último encargo importante que recibió José Juárez antes de su muerte, acaecida hacia fines del año 1661. El cuadro forma parte de la galería de virreyes novohispanos que se conserva en el Museo Nacional de Historia.

#### COMENTARIO

El grupo de obras que José Juárez hiciera en 1660 para la familia del virrey conde de Baños está documentado, pero por el momento sólo se han podido localizar dos de ellas: este retrato del virrey y *Nuestra Señora de Constantinopla* (cat. 48). Queda aún la posibilidad de seguir buscando en colecciones españolas, pues, según la documentación de referencia, excepto dos, todas las demás pinturas fueron enviadas a España.

Como ha escrito Elisa Vargaslugo, el retrato oficial es uno de los tipos más importantes del retrato novohispano. La autora señala que esta pintura se caracteriza por el empleo de un eje central con los complementos de mesa-escritorio, cortina y escudo de armas. En este caso, dudo de la existencia previa de una cartela, que también fue un elemento casi infaltable en estas composiciones, porque de alguna manera los retratos hechos por José Juárez tenían una finalidad más íntima: iban a ser enviados a la condesa de Montijo, la hija de los virreyes que se había quedado en España. Sin embargo, es posible suponer que este retrato no se alejó del “tipo de retrato masculino preferido en la Nueva España: postura rígida, actitud formal estática y fría, se consideraron la fórmula más apropiada para retratar a las autoridades y hombres distinguidos de aquella sociedad”.<sup>3</sup>

El retratado era don Juan Francisco de Leyva y de la Cerda, quinto marqués de Ladrada, segundo marqués consorte de Leyva y segundo conde consorte de Baños, gentilhomme del rey don Felipe IV, virrey de la Nueva España. Pertenecía a la familia de los duques de Medinaceli; en consecuencia, descendía del rey de Castilla Alfonso X el Sabio. Nació en Alcalá de Henares, en las casas del Conde de la Coruña, que se ubicaban en la plaza del mercado de esa ciudad donde residían sus padres, el 2 de febrero de 1604 y fue bautizado el 7 de febrero en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Fue el hijo primogénito del cuarto marqués de Ladrada, don Gonzalo de la Cerda y de la Lama, en su matrimonio con doña Catalina de Arteaga, Leyva y Gamboa, contraído en esa misma iglesia el 6 de abril de 1603.<sup>4</sup>

Su padre fue el hijo primogénito del segundo matrimonio del quinto duque de Medinaceli,





don Juan Luis de la Cerda. Tuvo por abuelo materno a uno de los más grandes soldados y marinos españoles de la época, don Pedro de Leyva y Mendoza, capitán general de las Galeras de España, Nápoles y Sicilia. Al lado de este abuelo materno comenzó a servir en las galeras de España y de Nápoles. Acompañó después a Felipe IV en la campaña contra los rebeldes catalanes en 1626. Se distinguió por su valor en el sitio de Lérida.<sup>5</sup>

Se casó el 20 de febrero de 1632 en Madrid, en la iglesia parroquial de San Sebastián, con su prima segunda, doña Mariana Isabel de Leyva y Mendoza, segunda marquesa de Leyva y segunda condesa de Baños.<sup>6</sup> El nombramiento virreinal se produjo el 26 de febrero de 1660 y tomó posesión de su cargo el 16 de septiembre de ese mismo año.

El arco triunfal con el que se celebró la entrada del nuevo virrey, tuvo como tema central el *Júpiter Benévolo*. El conde de Baños,

convertido en padre de los dioses, lleva en la mano un cetro con siete ojos que miran hacia las siete direcciones: adelante, atrás, derecha, izquierda, arriba, abajo y centro. Son las Pléyades que todo lo ven. Esto es un mensaje para el virrey, que debe entender su obligación de mirar desde el centro todos los problemas. A la izquierda aparecen las Pléyades convertidas en estrellas que iluminan un templo a medio construir, y a la derecha siete ojos que lloran e inundan una ciudad con sus lágrimas: el orden espiritual gobierna el lado izquierdo del arco y el material o temporal, el derecho. El significado de la alegoría remite a dos peticiones muy concretas: que el virrey concluya la fábrica de la Catedral y la obra del desagüe del valle de México.<sup>7</sup>

El conde era un hombre totalmente incapacitado para ese cargo y pronto se tornó extremadamente impopular entre sus súbditos. Vanidoso, arrogante y egoísta, es considerado uno de los peores gobernantes que jamás hayan ocupado el poder virreinal.<sup>8</sup>

El conde de Baños gozaba de la estimación del rey, pero el nuevo virrey y su familia comenzaron a dar motivos de escándalo tan pronto llegaron a México. A pesar de las continuas y múltiples quejas, Felipe IV siguió mostrando predilección por el conde de Baños. Oyó con indiferencia esas quejas hasta que la medida de éstas alcanzaron tal límite que al monarca no le cupo más remedio que detener el curso de la administración de este virrey, cesándolo el 15 de septiembre de 1663,<sup>9</sup> aunque no dejó el cargo sino hasta el 29 de junio de 1664, cuando fue reemplazado por el obispo de Puebla, Diego Osorio de Escobar y Llamas. El conde de Baños fue a Chapultepec a recibir al marqués de Mancera, quien a su vez sustituyó al obispo. Sin embargo, por mandato del juez de residencia, el conde de Baños tuvo que salir de la ciudad de México y establecerse en la villa de San Agustín de las Cuevas con su esposa y familia. El nuevo virrey y su esposa los acompañaron en este viaje.<sup>10</sup>

Durante el juicio de residencia, se le hicieron a él y a su familia 178 cargos, y, a pesar de una sentencia inicial condenatoria de parte del juez, finalmente fue absuelto en su mayoría. Aunque tuvo que pagar una multa de 12 mil pesos, ésta resultó baja en comparación con los cargos que habían recibido.

Al finalizar su virreinato, volvió a España. Algunos años después murió la condesa de Baños en Madrid y el conde viudo entró de religioso carmelita descalzo en el monasterio de San Pedro, extramuros de la Villa de Pastrana, en la actual provincia de Guadalajara. Allí profesó y tomó el hábito con el nombre de fray Juan de San José el 10 de octubre de 1677. Cantó su primera misa el 27 de noviembre y muy poco después murió a fines de ese año o al comenzar el año de 1678.<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Agradezco al doctor Gustavo Curiel que me llamara la atención sobre la mano del personaje, cuando se ocupó de este retrato en su trabajo "Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la ciudad de México del conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial, 1660", en Gustavo Curiel (dir.), *Patrocinio y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE, UNAM, 1997, pp. 155-193.

<sup>2</sup> Leonor Cortina, "El gesto y la apariencia", en *Artes de México*, nueva época, México, núm. 25: *El retrato novohispano*, julio-agosto de 1994, p. 44.

<sup>3</sup> Elisa Vargaslugo, "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1992, p. 31.

<sup>4</sup> J. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, México, Instituto de Historia, UNAM, 1955 (Ediciones selectas), p. 252.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>7</sup> Guillermo Tovar de Teresa, "De fiestas, arquitecturas efímeras y enigmas", en Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, catálogo de exposición, México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1990, p. 124. Sobre las fiestas para el ingreso del virrey conde de Baños y su familia, véase Curiel, *op. cit.*

<sup>8</sup> Hubert Bancroft citado por Lewis Hanke, *Los virreyes en América durante el gobierno de la Casa de Austria*, México, Madrid, Ediciones Atlas, 1977, vol. IV, p. 181.

<sup>9</sup> Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 152.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>11</sup> *Ibid.*



*Nuestra Señora de Constantinopla, ca. 1660*

Óleo sobre tela

200 x 161

Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México, ciudad de México

INSCRIPCIÓN: A devocion de la ex<sup>ma</sup>. Señora / Marquesa de Leiva Birreina de esta nue / va españa Se coloco esta imagen de nuestr<sup>a</sup> Señora de Constantinopla, de la villa de madrid, / Corte de su mag<sup>d</sup> Año de [16]62.

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), pp. 4 y 9; Sigaut (1986), p. 150.

Catálogo 48

DESCRIPCIÓN

Un cielo lleno de nubes algodónadas se abre en plena claridad para formar una mandorla en donde se ubica la Virgen María en su advocación de Constantinopla. Está vestida de azul y morado y mira de frente al fiel de quien espera devoción. Con ambas manos sostiene al Niño Jesús, quien trata de establecer una relación visual con su Madre. La posición del cuerpo del Niño no deja de ser extraña: demasiado elevada para estar sobre el regazo materno o sentado sobre alguna parte del cuerpo femenino: la actitud sedente no es clara, porque a pesar del aparente doblez de las rodillas, esta posición del cuerpo no se llega a concretar. Va vestido de verde y rojo y extiende dos dedos de la mano derecha.

COMENTARIO

Cuando José Juárez realizó su testamento mencionó entre sus deudores al virrey conde de Baños por unas obras que había realizado, entre las cuales figuraba “una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla”. En los documentos relativos al proceso que la viuda de José Juárez llevó contra el ex virrey, figuran las declaraciones de oficiales y aprendices, quienes también hacían referencia a dicha pintura. Antonio Rodríguez, quien era oficial de José Juárez cuando se hizo el cuadro, aseguró que “en su presencia arrollaron los lienzos de los retratos de los dichos señores virreyes que eran para enviarlos a España, quedándose los dos de la Virgen de Constantinopla y el retrato del Duque de Fernandina”. Por su parte, Gaspar de Loa y Alvarado, declaró que José Juárez hizo la serie de retratos familiares en cuestión y

una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla y este lienzo se hizo dos veces, porque habiéndole hecho de cuerpo entero, habiéndolo visto el dicho señor Conde, mandó se hiciese de medio cuerpo, todos los cuales dichos lienzos costeó y acabó perfectamente el dicho Joseph Xuárez, el cual en compañía de este testigo se los llevó a Palacio y entregó al dicho señor Conde y arrollaron los lienzos para enviar a España, menos la imagen de Nuestra Señora y el retrato del Duque de Fernandina...

De estas declaraciones se concluye con claridad que Juárez pintó dos imágenes de la Virgen de Constantinopla, una de cuerpo entero y otra de medio cuerpo, pero además que hubo algún entredicho entre el artista y el virrey, pues pintó la misma imagen dos veces, e incorporó solamente una, la de medio cuerpo, entre los adeudos del conde; infiero que ésta es la que se quedó en la Nueva España, junto a la del duque de Fernandina.







El testamento es de 1661 y la demanda de 1665 y, curiosamente, en las declaraciones mencionadas, no se hace referencia a que la obra fuera regalada en 1662 a la catedral de México. Pues, sin duda, es la imagen de referencia la que se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la catedral metropolitana, en el centro del cuerpo superior del retablo dedicado a Santa Rita de Casia.

Una cartela ubicada en el centro de la parte inferior del cuadro —que fue mutilada para pasar por allí un travesaño— lleva una inscripción donde se hace constar que era un regalo de la virreina marquesa de Leyva, hecho en el año de 1662, y que la advocación es la de Nuestra Señora de Constantinopla, devoción de la villa de Madrid. En un trabajo dedicado a esta capilla y a esta pintura en especial, adelanté la idea que relaciona este regalo con la desviación de la procesión de Corpus Christi del año de 1662 debido a una enfermedad de la virreina y el malestar que esto provocó entre las autoridades eclesiástica y virreinal. En el trabajo de referencia, atribuí la obra a José Juárez, ante la evidente relación de los hechos y a pesar de las diferencias formales que la obra guarda con su producción global. Es innegable la intervención de un taller —las declaraciones además así lo indican— que explicaría las notorias diferencias con otras obras del mismo autor.

En cuanto a la advocación, hoy casi totalmente perdida en Madrid, hay un relato de pasajes un tanto confusos que narra que cerca de Constantinopla vivía un ermitaño llamado Juan Martín, quien había obtenido del Gran Turco la autorización para rezar a Dios en una cueva. Allí tenía una pequeña imagen de la Virgen. El ejemplo de su vida acercó a algunos mahometanos hasta que el Gran Turco se enteró y ordenó a unos soldados que fuesen a buscarlo y acabaran con él. Fue entonces cuando el ermitaño pidió protección para su vida a la Virgen y colgó el pequeño cuadro en la entrada de la cueva. Los soldados no lograron entrar porque quedaron cegados por el resplandor que salía del rostro de la Virgen. El Gran Turco ordenó que fueran más soldados y que incendiaran la cueva. Juan Martín estaba arrodillado rezando frente a la imagen. Cuando los soldados arrojaron fuego, la imagen creció hasta tapar la puerta de la cueva. Juan Martín decidió regresar a su tierra, Nápoles, y se llevó con él la imagen que milagrosamente le había salvado la vida en dos oportunidades. La dejó en un convento de regulares, donde se le rindió culto hasta que tras una invasión se perdió toda noticia del cuadro.

Años más tarde, en el mismo lugar, se fundó un convento de jerónimos. Las caballerizas se construyeron en el sitio donde estaba enterrado el cuadro. Un criado vio luz y oyó música y comunicó la novedad a los frailes. El prior y el lugarteniente del consejo, don Rodrigo Luján, encontraron el cuadro envuelto en unos lienzos. A pesar de un pleito con los jerónimos, Luján quedó como dueño de la imagen. Don Rodrigo tenía una hija llamada Jerónima, que estaba a punto de profesar en las Rejas, en el convento de la Salutación, y le dio el cuadro de regalo, además de conseguir de Clemente VII (1378-1394) algunas gracias especiales para el culto.

El convento de la Salutación se encontraba aproximadamente donde ahora está el aeropuerto de Barajas. El fundador, Pedro Zapata, pertenecía a una de las familias de más abolengo en Madrid y sus alrededores. Miembro de la orden de Santiago y camarero del rey don Juan II (1406-1454), estaba casado con doña Catalina Manuel de Lando.

En 1554 las monjas decidieron abandonar el convento porque el lugar era insalubre y se trasladaron a otro emplazamiento. Pero el cuadro llegó al convento cuando todavía se encontraban en Rejas, por lo cual también se lo conocía como el convento de Constantinopla. El nuevo convento se ubicó en la calle de la Almudena, entre los números 112 y 116, y su iglesia fue derribada después de la exclaustación. La imagen podría encontrarse hoy en la iglesia del convento de las madres clarisas, en el muro de la derecha según se mira al altar mayor.

Es una copia, en la que se comprende lo que del original dice una vieja tradición: que cuando las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria encargaron a buenos pintores que hiciesen copias del cuadro para traerlo consigo, éstos no consiguieron hacer una obra parecida al original “por ocultos juicios de la providencia”. Debe ser esta la razón —a tenor del relato— de que el cuadro sea bastante deficiente.<sup>1</sup>

El original se conservó durante la guerra civil, y se rezaba frente a él. Sin embargo, dos días después de Carabanchel, cuando las monjas fueron a ocupar su convento, el cuadro había desaparecido.

Dentro de la clausura, se encuentra otro cuadro de mejor traza y bastante más calidad, que es copia muy parecida —según el decir de las monjas— al original. De tamaño pequeño, la Virgen lleva túnica carmesí y manto azul, y el Niño, vestido de color verde, está cubierto con un manto blanco.<sup>2</sup>

Durante los meses de febrero y marzo de 1994, y en octubre de 2001, hice varias visitas al convento e iglesia de las madres clarisas de la Anunciación en Madrid. No logré acceder a ninguno de estos espacios. Me regalaron unas estampas en las que se dice que la pintura original se perdió después de la guerra civil española.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Federico Delclaux y José María Sanabria, *Guía para visitar los santuarios marianos de Madrid*, vol. 17 de la serie *María en los pueblos de España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991, p. 80.

<sup>2</sup> *Ibid.*



*Milagro de san Francisco de Asís*

Óleo sobre tela

456 × 347

Museo Nacional de Arte, INBA

Procede del convento de San Francisco, ciudad de México

INSCRIPCIÓN: Por oír predicar a N.P.S. Fran.<sup>co</sup> un devoto suio y su familia,  
se descuidarõ. con un niño q̃ caido en una caldera de agua hirbien- / do le saco  
echo pieças una Criada, a cuiõ cargo avia quedado, y le metio en una arca,  
comia a la saçon el Glor.<sup>o</sup> S.<sup>to</sup> con los P.<sup>es</sup> del niño, y / pidiendo vnas mançanas,  
q̃ por entonces no avia, insto las sacasẽ. de dha. arca, y abriendola el  
P.<sup>e</sup> vio, q̃ el niño salia con las q̃ el S.<sup>to</sup> pedia.

REFERENCIAS: Toussaint (1934), p. 42; Carrillo y Gariel (1944), pp. 39-40;

Angulo (1950), vol. II, p. 411; Vargaslugo *et al.* (1994), pp. 357-358,

Catálogo 46

DESCRIPCIÓN

En un ambiente de cierto lujo, se ve una mesa dispuesta para comer, a la que está sentado san Francisco, en cuyas manos se perciben con claridad las marcas de los estigmas. Como en todos los cuadros de Juárez, está representado como un hombre joven, de pómulos prominentes, barba y bigote, con sombras de venas azulosas en la sien. A la derecha del santo está sentada una mujer que lleva una llamativa cantidad de alhajas sobre el vestido de mangas acuchilladas, elemento característico del traje del siglo XVI: tela pesada, joyas cosidas a los vestidos, objetos costosos como perlas y piedras preciosas compuestos con ingenio.<sup>1</sup> Ambos personajes parecen no asombrarse frente a la escena milagrosa, pues un niño que había muerto sale en ese momento de un baúl con unas manzanas en las manos. En cambio, los demás participantes manifiestan claramente su asombro por el acontecimiento. Presiden el interior de la casa dos elementos de clara importancia: por un lado, un cuadro con la imagen de una Virgen Inmaculada y, por otro, una vajilla rica. Mientras el primero habla de la devoción familiar, el segundo de su estatus socioeconómico.

En esta obra es muy evidente la preocupación por la perspectiva, posiblemente más marcada que en la mayoría de las obras de Juárez, donde la profundidad se consigue a partir de planos sucesivos como registros o bandas de luz. En cambio aquí, el mosaico del piso, las líneas de la mesa, la silla caída que marca con claridad las líneas de fuga, las líneas del arcón, las gradas donde reposan las vajillas, están en función de reforzar los planos de composición. Además, parece haber una relación armónica entre las distintas partes de la obra.

La parte alta está ocupada, del lado izquierdo, por la representación de una pintura de la Inmaculada Concepción, que está parada sobre una peana (muy parecida a la del *San Alejo* [cat. 36]), sobre un fondo rojo, rodeada por un cortinaje verde con ribetes dorados. La imagen de la Virgen está coronada y por detrás de la cabeza y del cuerpo, a manera de mandorla, la envuelve una aureola de rayos mixtos —lisos y flamígeros combinados. La Virgen es rubia, de larga y ondeada cabellera que cae sobre los hombros, y sigue con claridad un modelo de bulto. Está vestida con una túnica blanca con ribetes dorados en las mangas y en el ruedo. La cubre una gran capa azul verdosa que se abrocha en el cuello y que cae hasta los pies con un ribete dorado finamente dibujado. Una media luna con los cuernos hacia arriba asoma a cada lado de la imagen y a sus pies se ven tres querubines (cabezas rubias ensortijadas, aladas, con mejillas rosadas y expresión juguetona en



Por oír predicar a N. P. S. Erañ. un deuoto fujio, y su familia se descuidarã. con un niño q̃ caido en una caldera de agua hir. bien.  
 do le sacoe cho pieças vna Criada, a cuiõ cargo auia quedado, y le metio en vna arca. Comia ala façon el Glor. S. con los P. del niño, y  
 pidiendo vnas mançanas, q̃ por entonces no auia, infol las sacasẽ de d̃ba arca, y abriendola el P. vio q̃ el niño salia con las, q̃ el S. pedia.



los ojos). A ambos lados del pedestal, dibujado y pintado con primor, hay dos vasos con flores. La cara de la Virgen es fantástica y recuerda con claridad a las que pintaba Luis Juárez (un detalle interesante es la forma de pintar los párpados superiores, pues se ve el interior, como en las obras de Echave Orío y Luis). El borde de la cara está limitado por una ligera sombra y un tono de rosa claro. Las manos están unidas hacia la derecha con los dedos meñiques separados y la imposita característica de las esculturas del siglo xvi. Es un cuadro dentro del cuadro y no hay en él otra mano más que la de José Juárez, que se hace notoria en la forma de construir la cara y las manos y también en la túnica blanca, en sus sombras, en la calidad de las telas. La Virgen salió de las manos de un maestro.

En todas las mujeres del cuadro los rostros están contruidos de la misma forma, son lisos y suaves, de superficie tersa. La expresividad se logra a partir de movimientos de cejas, el brillo de los ojos y las bocas. Y por supuesto, de nuevo, el movimiento de las manos. En cambio, los rostros de los hombres están hechos con muchas líneas interiores, de color y luz que van modelando y modulando los rostros.

La parte de más dinamismo del cuadro es la de la derecha, donde todo es agitación, seguramente para compensar el peso de los volúmenes fuertes y aislados de la izquierda: desde la figura del segundo franciscano (detrás de él hay un inquietante perfil de vieja, parece una arpía), luego el hombre joven que se inclina para abrir el baúl y abre las manos, los ojos y los brazos en señal de sorpresa cuando aparece el niño con las manzanas en la mano, por supuesto el niño *saliendo* del baúl con los brazos extendidos y las manos ocupadas con las manzanas y detrás, en el segundo plano, la mujer de rojo con los brazos abiertos y los ojos hacia el cielo, una mujer de azul-gris, mirando hacia abajo y señalando al cielo con la mano izquierda y, finalmente, un viejo, un poco más inclinado y hacia atrás, con una mano extendida hacia el frente en actitud de espanto, que se subraya con la mirada y lo fruncido del ceño. (No me ocupo especialmente de este grupo porque es de las zonas más restauradas del cuadro, junto con el fondo, donde se ve la vajilla.)



FRANCESCO VANNI, dibujó, y AGOSTINO CARRACCI, grabó.  
*San Francisco consolado por un ángel músico*, 1599. Cat. 95

Todo el movimiento de la parte baja derecha se complementa con la parte alta: el muro perforado por la ventana geminada por la que se ve el cielo, los paisajes de láminas o estampas colgados en la parte alta de la pared, las gradas con la vajilla. Sin duda, hubo necesidad de compensar el lado derecho con el izquierdo, donde la mesa y los personajes, tanto como la Virgen en la parte superior, son demasiado fuertes para la composición.

Otra forma de compensación es el color: en el extremo izquierdo, una mujer lujosamente ataviada de rojo y verde, del otro lado de la mesa, una joven que sirve vestida de verde y rojo. En medio de ambas, la mesa parece una



fantástica naturaleza muerta, con detalles como cuchillos, pan cortado, una naranja y un limón partidos, copas y jarros. Una mesa en desorden o en orden vital, como diría Bergson. Toques de verde y amarillo en el mantel de la mesa y en las sillas. Del otro lado, en cambio, hay abundancia de amarillos y grises de diversos tonos, a veces más pardos y en otras azulosos, y un profundo toque de rojo en la mujer con los brazos abiertos. Como en la mayoría de las obras de José Juárez, vemos que la paleta es restringida. En el resto de la composición el amarillo juega como dorado y también utiliza verde y rojo en diferentes tonos. Hay rojo y verde también en la Virgen, rojo en el fondo y verde tanto en la capa como en las cortinas donde se muestra la imagen de bulto. Tanto el verde como el rojo son usados, como en otras ocasiones, en función de tensión y equilibrio.

El mantel tiene encajes blancos y está colocado sobre otro que parece de terciopelo verde, como las sillas, con un bajo de hilo de oro. Todo está pintado con tanta minuciosidad como las joyas de la mujer de la izquierda y los distintos elementos que están sobre la mesa. También hay cuidado en los detalles de la capa de la Virgen o en la vestimenta del hombre del primer plano que abre el baúl: en las medias, las cuchillas, la gorguera de doble vuelo.

En el cuadro hay múltiples focos de luz. En general puede afirmarse que, sobre un tono general claro, hay un manejo arbitrario de la luz para conseguir efectos especiales.

En las manos de la mujer sentada al lado de san Francisco es notorio que se corrigió no solamente la posición, sino también el tamaño de los dedos. Estas manos son llamativas porque en principio parecen estilizadas, pero observándolas con cuidado puede verse que ambas palmas son excesivamente grandes y gruesas.

Es interesante analizar el tipo de atuendo de los protagonistas, pues evidencia el uso de un grabado antiguo. El hombre que abre el arcón por donde sale el niño con las manzanas en la mano está vestido con calzas o gregüescos, que dejan al descubierto parte de la pierna, con medias de seda o telar. Las calzas, como en este caso, solían estar acuchilladas, pero sin dejar asomar el forro de color más claro que solamente se adivinaba. Las calzas se alargaron y se ensancharon a fines del siglo xvi.<sup>2</sup> El efecto de cuchilla se repite en las mangas. Además lleva gorguera, costumbre que probablemente llegara a Europa desde Oriente, donde eran usadas (sin almidonar) para que las finas sedas no se ensuciaran con la grasa de los cabellos. Esto, que al principio formaba parte de la camisa o el camisolín, se independizó y formó la gorguera. Dispuesta en forma de ochos, la gorguera llegó a alcanzar dimensiones extraordinarias: en Flandes hasta diez centímetros de altura y en Holanda ocho. Para sostener los varios órdenes de rizos o cañones se fabricaron platillos de latón, cubiertos de pequeñas franjas. Estas gorgueras, especialmente incómodas, se llevaron de distinta manera en cada país. En España, el rey Felipe IV prohibió en 1623 el uso de las grandes golas, que fueran reemplazadas por la golilla, cuello redondo, tieso y liso, montado en una armadura de cartón.<sup>3</sup> En fin, que el conjunto de la indumentaria se corresponde con la moda de fines del siglo xvi.

#### COMENTARIO

Después de hacer muchas consultas sobre el tema de esta pintura, en fuentes que considero muy autorizadas, como el Archivo Iberoamericano de Madrid y los sabios frailes franciscanos que allí se encuentran, llegué a la conclusión que el tema es un préstamo posiblemente debido a la hagiografía de san Antonio de Padua, muy rica y abundante en milagros similares a éste. En las biografías de san Francisco de Asís no había logrado identificar este pasaje y creo que resulta relevante decir que los propios miembros de la orden lo desconocían.

Sin embargo, en la *Iconografía del arte colonial* que publicara en 1992 Héctor Schenone, aparecen mencionadas varias obras con el mismo tema que se conservan en distintos conventos de



Lima y Cuzco en Perú, y en Santiago de Chile, de los siglos xvii y xviii. Dice Schenone que, en efecto, se conoce la historia tanto por la leyenda de las pinturas —como en este caso— como por la *Vita del Padre San Francesco di Assisi*[...] a cura del R. P. Gregorio di Forio..., publicada en Nápoles en 1842, que es una versión de una obra anónima publicada en París en 1728.<sup>4</sup> El mismo Schenone menciona que los primeros biógrafos del santo nada dicen sobre el milagro del niño que se cayó a un caldero cuando sus padres habían ido a oír predicar a san Francisco y que fue ocultado en un arca de la que salió vivo llevando las manzanas que el santo había pedido. El cuadro mexicano tiene relación con dos de los pasajes que pintó Juan Zapata Ynga sobre la vida del santo, hacia 1668, y que se encuentran en el convento de San Francisco de Santiago de Chile. Posiblemente los dos autores, Zapata y Juárez, usaron una misma serie de estampas flamencas que mezclaron a gusto.

A pesar de esta referencia de la *Vita*..., creo que es un préstamo, pero lo cierto es que parece que ya se había consolidado en el ciclo hagiográfico franciscano desde el siglo xvii.

En *La última comunión de san Buenaventura* (cat. 44), José Juárez puso énfasis en la presencia del cuerpo crucificado en la hostia, remitiendo a la polémica de la transubstanciación y, por lo tanto, a la conversión del pan y del vino durante la eucaristía en el cuerpo y la sangre de Cristo. En esta obra, que como aquélla estaba destinada a un convento franciscano, se destaca la presencia de la Inmaculada Concepción, dogma tan polémico como el anterior, incluso entre los más devotos católicos.

La encarnación sacramental en el milagro del altar, tiene su correspondencia en el nacimiento, al mismo tiempo natural y sobrenatural, de Dios hecho hombre. Así como la mesa del altar y los instrumentos de la misa son los más sagrados de los objetos terrenales, así María, el instrumento a través del cual se hizo posible el nacimiento divino, es el más sagrado de todos los seres terrenales.<sup>5</sup>

Por otra parte, desde mediados del siglo xvii la controversia sobre la Inmaculada Concepción se había profundizado. Ante la prohibición inquisitorial de 1644 de usar el adjetivo “inmaculada” al calificar la palabra “concepción”, los franciscanos tuvieron una actitud beligerante. Actitud que continuó hasta que el papa Alejandro VII en 1664 le dio a España el derecho de celebrar oficio y misa de precepto el 8 de diciembre.<sup>6</sup>

Por lo tanto, si la defensa de la Inmaculada Concepción de María fue una de las banderas franciscanas, no es de extrañar la importancia de su presencia en el cuadro y su relación directa con san Francisco realizando un milagro que no se encuentra en su historia. El milagro, además, es una resurrección, tal como el que Cristo hizo con Lázaro. Es evidente la intencionalidad triunfalista de la pintura, que asimila a Francisco de Asís con Cristo, unidos ambos por la protección de María Inmaculada.

Como siempre, el tino y las observaciones de Toussaint colaboraron para que una obra del patrimonio artístico mexicano no se perdiera totalmente. Cuando él la vio, en 1934, la pintura estaba en la escalera de la Escuela Central de Artes Plásticas. Luego comenzó el proceso de deterioro que la llevó a esperar turno de restauración durante largos años.

Toussaint anotó la leyenda del cuadro que explica el tema e hizo una descripción escueta: “san Francisco asiste a una comida, pero sólo él y una dama permanecen sentados a la mesa, los demás comensales se han levantado. Un niño sale de una arca con dos manzanas en las manos. A la derecha, un escaparate con una vajilla rica.”

Angulo reprodujo una fotografía de la obra. Este autor la consideró “dentro del taller o círculo de José Juárez”. Esa fotografía y la inscripción fue lo único que se conoció de la obra durante muchos años. En 1993 se encontraba en avanzado proceso de restauración en el Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes (CNCOA, INBA) y en 1994, después de participar en la exposición *Arte y mística del barroco*, ingresó a las filas de la Pinnacoteca Virreinal de donde pasó al Munal. En el catálogo de dicha exposición, Elisa Vargaslugo vio que en la pintura de José Juárez hay “un dominio magistral del dibujo, de trazo preciso, firme, fino, que muestra un conocimiento poco común entre los pintores de la época, por lo que se refiere a la anatomía y escorzos”. Después de analizar con cuidado el tema de las ventanas hacia el exterior, que fortalecen la unidad del relato, así como “el cuadro dentro del cuadro” ocupado por la imagen de la Inmaculada Concepción, la misma autora afirma que “el claroscuro hace resaltar la rica policromía y la calidad plástica que caracteriza la obra de José Juárez” y, por lo tanto, se evidencia que acepta la atribución de Diego Angulo Íñiguez.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Mila Contini, *50 siglos de elegancia*, México, Novaro, 1966, pp. 140-142.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. 1, pp. 331 y 377.

<sup>5</sup> Yrjö Hirn, *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church* [1909], ed. revisada, Londres, 1958, p. 129, citado en Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994, p. 1.

<sup>6</sup> Stratton, *op. cit.*, pp. 98-104.



*Milagros del beato Salvador de Horta*

Óleo sobre tela

399 × 325

Museo Nacional de Arte, INBA

Procede del convento de San Francisco, ciudad de México

INSCRIPCIÓN: El P. Fr. Salvador de horta, de la Prov.<sup>a</sup> de Cataluña, tuvo  
especial don de Dios N. S. para sanar todas enfer / medades solo con la señal  
de la Cruz, como sucedio en Monserrate donde sano con ella 4. mill.  
enfermos de varios acha / ques y consta fueron menester 7 carros para sacar  
las m[...] me [...] s [...] mentos que dexaron los enfermos.

REFERENCIAS: Vetancurt (1698) tratado 20, cap. 3, núm. 41; Ramírez

Aparicio (1861), p. 338; Couto (1872), p. 66; Toussaint (1934), p. 43;

Carrillo y Gariel (1946), p. 157; Toussaint (1948), p. 115; Angulo (1950),

vol. II p. 411.

Catálogo 47

DESCRIPCIÓN

El cuadro está dividido en dos partes iguales, en la inferior se narran los milagros del franciscano y en la superior aparece la figura de Salvador de Horta y sobre el cerro una serie de capillas o ermitas en el siguiente orden, de arriba abajo y en sentido inverso a las agujas del reloj: Santa Magdalena, San Benito, San Salvador, San Miguel y Santa Cruz. El fraile franciscano está parado sobre alguna plataforma que lo ubica en un plano más alto que el resto de los personajes. Todos éstos son enfermos, cojos, tullidos y ciegos que esperan la asitencia del Salvador de Horta, famoso por sus curas milagrosas. Varios de ellos están semidesnudos, en especial los de los primeros planos y muestran algunas deficiencias en el dibujo anatómico. Sin embargo, lo que falta en calidad dibujística sobra en expresividad, pues los menesterosos en espera de algún milagro que los recupere —a ellos o a sus hijos, como la mujer de la derecha que extiende hacia la figura del santo el cuerpecito de un niño—, se mueven y gesticulan provocando que la parte inferior de la obra tenga un intenso dinamismo. En cambio, el paisaje montañoso que cubre el fondo de la pintura, es de un gran convencionalismo, que puede compararse con la manera como se resolvió el mismo asunto en *San Francisco recibiendo la redoma sagrada* (cat. 38).

COMENTARIO

Salvador de Horta fue un fraile franciscano que tenía el don de hacer milagros, especialmente en la curación de enfermos, de ahí esta representación en la que aparece rodeado por desvalidos aquejados de distintos males. Este fraile nació en Santa Coloma de Farnés en la diócesis de Gerona, España, en 1520, en el seno de una familia muy pobre. Cuando quedó huérfano, siendo adolescente, Salvador dejó la región natal para ir a buscar trabajo a Barcelona, donde aprendió el oficio de zapatero. Entró luego al convento de Montserrat, donde fue bien recibido por los benedictinos. Pero su vocación lo impulsó a buscar la pobreza y una humildad extrema y entró entonces, en 1540, en el convento franciscano de Santa María de Jesús, extramuros de Barcelona. Hizo su profesión solemne en 1542 en Horta (diócesis de Tortosa), donde vivió muchos años con suma humildad y grandes mortificaciones. Luego fue trasladado a Tortosa, donde le encargaron los trabajos más difíciles, que siempre aceptaba con gusto. A causa de sus dones taumatúrgicos,





El P. Fr. Salvador de borra, de la Prou. de Cataluña, tuuo especial don de Dios N. S. para sanar todas enfer-  
medades solo con la señal de la Cruz, como sucedio en Monferrate donde sano con ella 4. mill. enfermos de uarios ac-  
ques. y consta, fueron menester 7. carros para sacar las m<sup>as</sup> m<sup>as</sup> f<sup>as</sup> mentos que dexaron los enfermos.



los conventos donde se hallaba eran invadidos por multitudes que conmovían su necesaria tranquilidad. Tales tumultos motivaron que Salvador pronto enfrentara la incompreensión de los demás frailes y la hostilidad de sus superiores, quienes, molestos por la popularidad del fraile, lo transfirieron de un convento a otro. Posiblemente las capillas que aparecen en el cerro de la pintura en estudio hagan alusión a esta serie de transferencias.<sup>1</sup> Sin embargo, lugar adonde iba, el franciscano Salvador de Horta se hacía popular por sus prodigios, de manera que optó por cambiarse de nombre: fue entonces fray Alfonso. De regreso a Barcelona fue denunciado ante la Inquisición, pero salió bien librado del encuentro. En 1565 lo enviaron al convento de Santa María de Jesús en Cagliari, Cerdeña, donde finalmente encontró una vida más tranquila, aunque siguieron sucediendo milagros. Después de una enfermedad, murió el 18 de marzo de 1567. Su fama de santidad, confirmada por numerosos milagros, justificó su culto, que fue permitido el 15 de febrero de 1606, pues el papa Paulo V a petición de Felipe II le otorgó el título de beato, que fue confirmado por el papa Clemente XI el 29 de enero de 1711. Fue canonizado por el papa Pío XI el 17 de abril de 1938.<sup>2</sup>

Pobres, desarraigados, enfermos, menesterosos, personajes desposeídos económica y moralmente. ¿Por qué habrán pedido los franciscanos una representación de este tema? ¿Qué pasaba entre ellos en ese momento? Desde 1606, Salvador de Horta llevaba el título de beato. El humilde zapatero que luego fue cocinero del convento ascendió rápidamente a la beatitud. La humildad de su origen y funciones, así como la relación de los milagros y curaciones que realizaba entre los pobres y menesterosos, deben de haber sido un acicate para los frailes franciscanos en la Nueva España, quienes seguramente quisieron convertirlo en un modelo a seguir. Por otra parte, los milagros eran muy atractivos en esta “tierra de prodigios”, una esperanza para la multitud de desheredados del Nuevo Mundo. Sin embargo, la ubicación en una escalera interna del convento sugiere que era una propuesta de reflexión y ejemplo para la propia orden.

El modelo utilizado para la parte baja de la composición es *Los milagros de san Francisco Javier* que Rubens pintó para la iglesia de los jesuitas en Amberes, posiblemente en 1617, donde desarrolló una síntesis de los milagros realizados por el santo jesuita en su actividad misional en Asia.

Los pintores novohispanos modificaban sus obras a veces a pedido del cliente o a su criterio —o según sus limitaciones. En el caso del cuadro de Salvador de Horta, es interesante ver cómo cambió la parte superior de la obra de Rubens, que está ocupada por una estructura arquitectónica y muchos personajes. De la composición original, fueron eliminados el grupo de la fe y los ángeles que aparecían en la parte superior y cerca de san Francisco Javier. El grupo central, que ha sido interpretado



PEDRO PABLO RUBENS  
*Los milagros de san Francisco Javier*. Cat. 86



como el de los sacerdotes a los que san Francisco Javier convenció de la verdad de la fe católica, perdió los atuendos originales y se ha sumado a los mendigos y enfermos que escuchan la prédica de Salvador de Horta. Éste es un cambio importante, pues en la obra de Rubens la multitud de personajes parece ser una herencia del arte flamenco del siglo xvi, que consideraba el valor de una obra de acuerdo con la cantidad de personajes que tenía. La idea de atribuir a Juárez el reemplazo consciente —y no simplificador— para responder a una forma más “moderna” de componer es tan arriesgada como atractiva y prefiero ceder a la tentación. También ubicó un perfil arquitectónico en el lado izquierdo —una torre de la que asoma un fraile que ve con admiración la escena de las curaciones— y desaparecieron tanto la arquitectura del fondo, como los soldados y la destrucción de los ídolos. Eliminada esta complicación, fue reemplazada por un paisaje azulado donde colocó de manera bastante simple las capillas que mencionaba párrafos arriba. De algún modo, el paisaje resulta extraño por su construcción piramidal, estructura que se perfora con el rojo de los techos de las capillas, y que le da una mayor movilidad.

En la parte baja, el cambio más llamativo quizá sea el reemplazo de un cuerpo, ubicado en el ángulo derecho, por un perrito que otro hombre lleva atado a una mano con una débil cuerda. Es notorio, por otra parte, que el desnudo del primer plano está copiado del grabado sin una observación directa de un cuerpo al natural. Observando los dibujos preparatorios de Rubens para esta pintura (cat. 84) se hacen evidentes —en la comparación— los defectos de este cuerpo: un torso excesivamente grande para unas piernas demasiado cortas; el brazo que se apoya en el piso es grande y fuerte, pero la mano es muy pequeña. Ese hombre semidesnudo estaba inspirado en uno de los cuatro de *La fragua de Vulcano* que Tintoretto pintó para el palacio de los Dogos en Venecia. Otro ejemplo interesante de las fuentes de inspiración de Rubens es el ciego que se encuentra en el lado izquierdo del cuadro, tomado de los cartones hechos por Rafael para las series de



PEDRO PABLO RUBENS. *Estudio de un hombre desnudo incorporando su cuerpo de una posición inclinada*. Cat. 84



tapicerías de *Los hechos de los Apóstoles* y especialmente de *La ceguera de Elymas*.<sup>3</sup> Conocer estos antecedentes ayuda a comprender esos “toques italianizantes” observados tantas veces en nuestra pintura.

En la parte central del cuadro hay un grupo muy llamativo, que se encuentra también en el original. Sin embargo, y a diferencia de los demás personajes, que están tomados literalmente, aquí también se introdujeron modificaciones. De algún modo sigue el modelo, pero es muy interesante la forma de trabajar las caras, con líneas curvas, ondeantes, con bruscos cambios de luz en una superficie pequeña: especialmente desde la frente y los pómulos.

La dependencia de un grabado flamenco es muy clara. Quizá se trate de la versión que hiciera Marinus van der Goes en 1633-1635, aunque todavía no hay una explicación acerca de la diferencia entre la posible fecha de la pintura y la del grabado, pues generalmente ambas se hacían de forma contemporánea. El dibujo de Rubens que aquí se reproduce es el que fue vendido a Luis XIV de Francia en 1671 y que sirvió de fuente al grabado de Van der Goes.

Hay una manera de pintar con pinceladas curvas, muy abiertas y movidas, especialmente en el grupo del centro. Esta forma de hacer y de pintar no es exclusiva de esta zona de la pintura, también se da en los personajes laterales y es una forma exagerada del José Juárez de *La Virgen entrega al Niño a san Francisco* (cat. 32) o de la figura de Melchor de la *Adoración de los reyes* del Munal (cat. 26). Exageración que parece evidenciar la participación en la obra de Baltasar de Echave y Rioja, de quien se ha comprobado documentalmente que trabajó en el taller de José Juárez hacia 1660.

En cuanto al color, se utilizan los tradicionales de todas las obras de Juárez: azules en el fondo, pardos, rojos y verdes, con algunos toques amarillos. Tanto por el color como por la fuerza del cuadro y, a pesar de no tener mayor información, me inclino a pensar que este cuadro tiene una mayor intervención del taller. Aquí posiblemente podamos hablar de la intervención de José Juárez y Antonio Rodríguez, pero también percibo la fuerte presencia de Echave y Rioja en toda la obra: José y Baltasar para el primer plano y Antonio y Baltasar para el grupo del fondo.

Qué gran diferencia entre esta obra y *La última comunión de san Buenaventura*



BALTASAR DE ECHAVE Y RIOJA. *Purísima Concepción*. Cat. 21

(cat. 44) e incluso el *Milagro de san Francisco de Asís* (cat. 46). El dedicado a Salvador de Horta parece el mejor de los tres, a pesar de todas las reservas que ya señalé. Pero hasta esos detalles lo aproximan más a José Juárez: los defectos de dibujo (tan comunes en este pintor), las esquematizaciones espaciales y la restricción del color. En todo el cuadro aparece nuevamente la combinación rojo-verde en distintos tonos.

Ahora que escribo esto, me viene a la memoria el *San Buenaventura* del Museo Soumaya (cat. 37), con sus líneas ondulantes y *La adoración de los magos* de Baltasar de Echave y Rioja del Museo de Davenport, pues en los personajes del lado derecho —el cojo y la mujer con el niño— noto una relación visual con Echave y Rioja. Es muy llamativo el cuerpo de la mujer con el pecho descubierto, pues este detalle es bastante espectacular para la época. Recuerdo la anécdota que cuenta Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*, de un agustino que vio una pintura de Martín de Vos de 1570 en el convento de la orden en Sevilla y, ante la figura de una mujer, “fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación que estuvo a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo”.<sup>4</sup> Además, la mujer con el torso desnudo se envuelve con un paño rojo de alta saturación, que le da un gran peso en la estructura compositiva. En 1675 Echave y Rioja también usará como modelo un grabado de Rubens en la sacristía de la catedral de Puebla y nuevamente deja el pecho desnudo de uno de los personajes femeninos centrales.

La forma de tratar el trapo blanco que cubre parte del cuerpo desnudo del primer plano recuerda el paño que envuelve el cuerpo del niño en la *Adoración de los pastores* de Puebla (cat. 25): mucho movimiento interior con pinceladas cortas y largas, curvas, que ensucian con gris y beige el blanco de base.

En el fondo, la alternancia de una zona muy oscura con una zona muy luminosa (donde se encuentra el paisaje) forma un ritmo de luz y sombra bastante similar (como esquema) al del *Milagro de san Francisco de Asís*.

Cuando Vetancurt escribió su crónica, este cuadro ya se encontraba en el convento de San Francisco, pues el mencionado autor describió “las otras tres escaleras no son de menos arquitectura y adorno: una que baja a la sala de profundis, cuyo espacio ocupa un lienzo grande del Tránsito de N.P.S. Francisco y al otro lado, de su tamaño en proporción, otro lienzo de los milagros del B.F. Salvador de Orta”.

¿Qué habrá querido decir el cronista franciscano cuando habla de la relación proporcional de las dos pinturas de esta escalera? Porque la pintura de los milagros de Salvador de Horta es de gran tamaño y no hay un *Tránsito de san Francisco* que se le pueda comparar. Es más, no hay un tránsito del santo fundador, pues la pintura que perteneció a la colección Reza Castaños, en realidad representa a *San Francisco confortado por un ángel músico*, escena que seguramente los franciscanos conocían bien y difícilmente hubieran confundido con un tránsito. Por lo tanto, se podría concluir que hay otra pintura de este tema que por el momento no ha sido localizada, a menos que sea alguna de las que se encuentran en colecciones particulares, pero que no son atribuibles a José Juárez.

Couto lo vio en el mismo convento junto al *Milagro de san Francisco de Asís* y a otro cuadro cuyo tema identificó erróneamente como otro *Milagro del beato Salvador de Horta* y los atribuyó a José Juárez “aunque no están firmados, [pues] el estilo me parece todo de este pintor”, observó.

En el catálogo de 1934, Toussaint lo encontró ubicado en la escalera de la Escuela de Artes Plásticas. Lo describió de la siguiente manera: “figuras de cuerpo entero. Desde una eminencia el santo bendice a los fieles; en la izquierda tiene su rosario. Del lado derecho, multitud de enfermos espera. Rodea al santo la muchedumbre. Fondo de paisaje montañoso.”



También copió la inscripción del borde inferior del cuadro, aunque con ligeras variantes. Toussaint dejó apuntado que, en parte, el cuadro procedía de Rubens, observación que amplió Carrillo señalando que “reproduce todo el primer término, invertido por el grabado, de la pintura de Pedro Pablo que tiene por asunto *Los milagros de san Francisco Javier*, existente en el Hofmuseum de Viena”. También observó Carrillo que la obra mexicana “no tiene modificado sino el fondo, los personajes del último término y la figura del santo, a menos que se trate de una lámina que se refiera a una composición desconocida”.

Con pocos años de diferencia, Toussaint y Angulo volvieron a tocar el tema de la dependencia rubeniana de esta pintura.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Aunque los nombres de las capillas también pudieron haber sido tomados de alguna información libresca de la propia orden, o fueron proporcionados por algún fraile que conocía la región, ya que existían en la montaña de Montserrat. Véase Agustí Eclansans, *Montserrat (Proses)*, Barcelona, Mateu, 1947, p. 132.

<sup>2</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, tomo vi, y *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII, Pontificia Università Lateranense-Città Nuova Editrice, 1983, vol. xi.

<sup>3</sup> Hans Vlieghe, *Saints*, vol. viii-2, en Ludwig Burchard (dir.), *Corpus Rubenianum*, 26 vols., Londres, H. Miller-Heyden, 1973, pp. 26-35 y figs. 6-15.

<sup>4</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* [Sevilla, Simón Faxardo, 1649], edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 316.





*Santa Teresa de Ávila y sus compañeras*, 1661

Óleo sobre tela

83,2 × 198

Firmada: *Josep Xuarez ft. 1661*

Davenport Museum of Art, Davenport, Iowa, donación de C. A. Ficke

REFERENCIAS: Toussaint (1946), p. 29; Kubler y Soria (1969), p. 308; Ruiz Gomar (1987), pp. 210-211; Burke (1991), B33-B37; Burke (1998), pp. 20-22.

Catálogo 39





## DESCRIPCIÓN

Cuatro monjas con el hábito de la orden del Carmen rodean un árbol que se encuentra en el medio de la composición. Tres están del lado derecho, encabezadas por la monja que pudiera ser santa Teresa, fundadora de la orden reformada, con un cayado en la mano izquierda. Del otro lado y viendo hacia fuera del cuadro, como si hablara con alguien, se ve a otra monja, más joven. El árbol tiene flores y frutos y es evidente que la gestualidad de las monjas se dirige hacia él poniéndolo en el centro de alguna reflexión. Este y algunos indicios visuales que pueden verse a pesar de la cuidadosa restauración de la obra, permitieron entender que se trata de un fragmento. Mis conclusiones con respecto al tema de la pintura, avalan también este juicio.

## COMENTARIO

Santa Teresa nació en Ávila, España, el 28 de marzo de 1515. Desde los 15 años vivió en un convento de monjas agustinas y, contra los deseos de su padre, ingresó en 1535 en el convento de monjas carmelitas de Ávila. Después de una seria enfermedad que la paralizó durante tres años y un largo periodo de inconformidad con algunas experiencias místicas, a los 39 años comenzó un proceso que fue visto por algunos de sus contemporáneos como heterodoxo.

Deseando perfeccionar su vida, se reunió con un grupo de monjas y determinaron seguir la regla carmelita primitiva basada en los “descalzos”, a imitación de consejero espiritual de santa Teresa, san Pedro de Alcántara. Con una gran oposición y la ayuda de los jesuitas, establecieron un convento informal, para el que consiguieron el permiso de Roma en 1562.

Después de que santa Teresa fundó más de doce conventos, la orden se dividió en dos grupos: uno menos riguroso, calzado, y el reformado o descalzo. Santa Teresa no sólo fue importante en el terreno de la teología y como fundadora de conventos, sino también por sus experiencias místicas. Este tipo de misticismo no fue bien recibido por sus contemporáneos (san Juan de la Cruz fue hecho prisionero) y finalmente fue suprimido por la Contrarreforma a fines del siglo XVI.

Santa Teresa murió en 1582 y fue canonizada en 1622, el mismo día que san Ignacio de Loyola. Su culto tanto en España como en México no fue propagado solamente por los carmelitas, sino también por los jesuitas.

En el fragmento de Davenport, santa Teresa aparece representada como abadesa y fundadora, con el cayado, símbolo tradicional de los abades, abadesas y obispos. El tema de la pintura ha sido relacionado con un pasaje de su autobiografía (capítulo 14), donde habla del jardín, en el que los árboles dan flores y frutos. “A menudo —escribió santa Teresa— me gustaba pensar en mi alma como un jardín y al Señor caminando en él. Le rogaba que aumentara la fragancia de los pequeños capullos de virtud que comenzaba a aparecer y que los mantuviera vivos para que pudieran florecer para Su gloria.”<sup>1</sup>

Es evidente que la relación con las reflexiones de la santa hace que la anterior interpretación del fragmento sea muy atractiva. Sin embargo, quiero proponer otra posible interpretación, también profundamente relacionada con la orden del Carmelo. San Cirilo de Alejandría narró en el *De Ortu Virginis* la historia de la joven Emerenciana, quien pertenecía a la tribu de Judá y en el año 78 a.C. había decidido permanecer virgen. Los ermitaños del Carmelo, consultados ante la presión de una posible boda, tuvieron la visión de un hermoso árbol lleno de flores que interpretaron como Emerenciana y su descendencia, de la cual nacería el Hijo de Dios. Emerenciana, después de rechazar a seis pretendientes, se casó con el séptimo, Stollanus, con quien tuvo una hija llamada Ana, la madre de María.<sup>2</sup> Junto con este árbol se desarrolló el de Ismeria, hermana de santa Ana, casada con Eliud (Efraín); sus hijos Isabel y Eliud y sus nietos, el más notable san



Juan Bautista. En algunas representaciones del tema, sobre el árbol aparece María con el niño Jesús y fue muy apreciado como motivo iconográfico, pues da cuenta de la antigüedad de la orden, de su relación en la visión sobre la llegada del Hijo de Dios y debe entenderse en sentido alegórico. En el cuadro, se debe completar virtualmente la parte faltante con la imagen de María y Jesús, en la parte superior del árbol, que está cortada.

Esta pintura de Davenport tiene una historia controvertida, pues aunque está firmada por José Juárez, ha sido repetidamente atribuida al padre de éste, Luis. Fue don Manuel Toussaint quien, al visitar el museo de Davenport en 1942 y a pesar de la firma, atribuyó esta pintura a Luis Juárez. Así consta en la memoria de la visita que se conserva en los archivos de dicho museo. En el artículo que dedicó luego a las obras que vio en este viaje, escribió que “acerca de este cuadro podemos afirmar que no existe problema: se trata indudablemente de una obra de Luis Juárez, pues presenta las características de este pintor que, como es bien sabido, son inconfundibles”.

Martín Soria también consideró que el cuadro de Davenport pertenecía a Luis Juárez e incluso agregó que, junto con otros cuadros de este pintor dedicados a santa Teresa —en Guadalajara y Guanajuato— resulta barroco, tanto por el sentimiento como por el espacio y un incipiente claroscuro.

En el estudio que Rogelio Ruiz Gomar dedicó a Luis Juárez y que he citado en múltiples ocasiones, analiza las características de la pintura:

Basta ver la figura de la monja en el extremo izquierdo, el tratamiento de los rostros o la factura de las manos —algunas de ellas mostrando las palmas casi cuadradas con largos y delgados dedos, y en la de la santa la peculiar flexión de las últimas falanges del dedo índice— para convencernos de que la obra salió del pincel de Luis Juárez.

En un catálogo del museo escrito por Marcus Burke, este historiador recoge las opiniones vertidas sobre la obra y hace una referencia a la atribución de Toussaint que continuó Rogelio Ruiz Gomar, concluyendo que “esta atribución consiguió una total aceptación académica”.

Pero como Burke tuvo a su disposición todos los informes de restauración que se produjeron antes y después del proceso al que fue sometida la obra, aumenta su comentario con algunas interesantes consideraciones de tipo técnico. En efecto, en 1984, el restaurador Philip Vance elaboró un largo informe técnico sobre el estado de la pintura, que se usó para conseguir un fondo especial de diez mil dólares del National Endowment for Arts. El examen de la obra demostró que está formada por cinco paneles de lino: dos ocupados por figuras y tres más pequeños donde se pintó el cielo y un árbol. Por algún motivo aún desconocido, se decidió cortar la pintura de esta manera. La pintura original consistía en las cuatro figuras con un árbol que también fue cortado a lo largo del tronco. Hay por lo menos tres restauraciones hechas para lograr una cierta armonía en el conjunto. Cuando se realizó la de 1985, decidieron mantener las restauraciones de estas partes, porque servían al propósito de unir los fragmentos sin falsificar la composición.

Los análisis técnicos de la tela y la pintura indican que las dos secciones originales son del siglo xvii. El uso de pigmento viridian —un tono de verde que comenzó a utilizarse alrededor de 1800— indica que las otras tres más pequeñas —las del centro— fueron hechas a mediados del siglo xix.

Los restauradores también consideraron en principio que la firma era contemporánea a los paneles centrales. Sin embargo, el uso de un microscopio con mayor capacidad de ampliación mostró que la firma está craquelada y que estas craqueladuras siguen el patrón de las de la pintura de

base y que hay pocos lugares en los que la firma pasa sobre y algunas veces se hunde en las craqueladuras de la base, pero no está craquelada. El análisis de partículas de pigmentos fue suficiente para indicar que la pintura de la firma fue hecha sin la intervención de tecnología moderna. El pigmento se identificó como ocre amarillo con las usuales impurezas de ocre rojo y carbonatos. La firma se disuelve fácilmente con alcohol isopropil y es la única parte de la pintura que se remueve tan fácilmente.

Este informe de los restauradores hizo que Burke se preguntara el motivo por el cual los restauradores del siglo XIX pudieron colocar una firma falsa de José Juárez. Supone entonces y lo deja abierto a manera de hipótesis, que toda la pintura pudo haber sido una colaboración entre padre e hijo, y llevara la firma de José o estuviera contextualizada con otras obras de este pintor.

Es cierto que Luis Juárez pintó en repetidas ocasiones imágenes de santa Teresa y logró consolidar un tipo iconográfico que después reiteró con algunas variantes. Sin embargo, la posibilidad de observar con detenimiento a una de las mujeres del *Encuentro de Jesús...* de la catedral de México (cat. 28) a la que considero un retrato, me ha permitido inferir que es la misma que se encuentra en el lado izquierdo de la pintura de Davenport, es decir que creo que en ambos casos se trata de sor Andrea de la Santísima Trinidad, del convento de Regina Coeli, relacionada con el milagro de los panecitos de santa Teresa, pues proporcionaba la materia prima para el milagro a María de Poblete.

Por otra parte, pero en gran relación con estas observaciones, el análisis de obras fechadas más tempranas de José Juárez, me ha permitido observar que durante los primeros años de su carrera independiente, José mantuvo una estrecha cercanía con las formas adquiridas en el taller de su padre. Por lo tanto, comparto con Marcus Burke la posibilidad de entender a esta obra como una pintura compartida, que por circunstancias que aún desconocemos, fue firmada posteriormente.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Teresa de Jesús, *Libro llamado Camino de Perfección*, Salamanca, G. Foquel, 1588, citado en Marcus Burke, *Treasures of Mexican Painting*, Davenport, The Davenport Museum of Art Collection, 1998, pp. 20-22.

<sup>2</sup> Daniel de la Virgen María, *Speculum Carmelitanum*, Amberes, 1680, citado en Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de la Sagrada Familia*, Córdoba, CajaSur Publicaciones, 1994, pp. 14-32.



## Las obras perdidas

*Arco triunfal para el ingreso del arzobispo Feliciano de Vega*

REFERENCIAS: AGNT, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Castro (1981), pp. 3-4.

Desde el Renacimiento, era tradición en Europa que los acontecimientos guerreros y civiles se festejaran con un arco de triunfo, por donde los vencedores hacían el ingreso triunfal a la ciudad o a la iglesia. La Nueva España siguió fielmente esta tradición y los arcos de triunfo se asociaron con las festividades y con ellos los nombres de conocidos artistas novohispanos. Según Francisco de la Maza

Un arco triunfal —desde el Renacimiento al siglo xix y en toda Europa y en toda América— era un gran acontecimiento y un dechado artístico. Bajo estos arcos, como los emperadores romanos, pasaban los virreyes y arzobispos y se contemplaban mezclados al Olimpo o al Hades, pues la adulación —y la esperanza— comparaba siempre a los magnates con los héroes antiguos. [...] Se llamaba a los mejores artistas y a los mejores poetas para que lo idearan y compusieran.<sup>1</sup>

Según Octavio Paz, la fiesta es el acto colectivo por medio del cual los signos de lealtad se hacen visibles y palpables. Es por ello que encuentra el origen de la fiesta-ceremonia de entrada de un virrey o un arzobispo en los triunfos de la Antigüedad romana, que otorgaban alto honor al general victorioso. Las entradas a México comenzaron en el siglo xvi. A cada virrey y arzobispo se le hizo su arco triunfal y se le prepararon los festejos y el rito político correspondiente.<sup>2</sup>

Cuando Luis de Velasco II llegó a la capital mexicana el 2 de diciembre de 1589, se levantó un bosque en la plaza mayor de la ciudad. Carros triunfales, paraísos, grutas, etc., formaban parte del mundo formal de las fiestas, cuyo elemento más característico, sin duda, era el efímero y simbólico arco triunfal.<sup>3</sup>

[Estos] arcos sufrieron la misma evolución que el resto de las artes durante el periodo barroco. Como si se tratase no de un objeto físico sino de un *concetto* materializado, se transformaron más y más en enigmas monumentales. Los lienzos y todas las superficies disponibles de los muros y columnas se cubrieron de relieves, medallas, emblemas e inscripciones. El monumento se convirtió en un texto y el texto en una charada erudita. Para descifrar el sentido del monumento había que ocurrir a sabias explicaciones y elucubraciones.<sup>4</sup>

Comprometidos en la construcción de estos arcos, encontramos a conocidos artistas novohispanos, contratados por el cabildo eclesiástico o el de la ciudad, para desarrollar estos *enigmas monumentales*, como los llama Paz. Lo más interesante de esto es que en los arcos desarrollaban temas que, hasta donde sabemos, no formaban parte de su actividad cotidiana.

En 1642, Sebastián López de Arteaga contrató un arco o portada real con el cabildo de la ciudad de México para celebrar el ingreso del virrey conde de Salvatierra, para el que debía pintar trece lienzos con escenas del *mito de Prometeo*.<sup>5</sup> Cristóbal de Villalpando realizó una serie de pinturas con la *historia de Aquiles*, que se exhibió en la plaza mayor, en el arco del segundo duque de Alburquerque y Nicolás Enríquez la *historia de Alejandro*. A estos nombres hay que agregar los de José Rodríguez Carnero, Antonio Santander y Pascual Pérez en Puebla.<sup>6</sup>

El 14 de diciembre de 1640 el cabildo de la catedral de México nombró comisario para que se encargara de la construcción del arco con que se iba a recibir al señor arzobispo Feliciano de Vega. Es posible suponer que se le encargara al señor canónigo doctor Miguel Poblete que contratara a un artista que estuviera a la altura de las circunstancias. El cabildo ordenó que Joseph de la Cruz, mayordomo de la catedral, entregara lo necesario para los gastos.<sup>7</sup>

Este arco triunfal que debía colocarse en una de las puertas de la catedral de México, fue contratado entre el mencionado comisario, doctor Miguel Poblete, y los pintores José Juárez y Pedro de Oyanguren. El precio del trabajo se había establecido en 800 pesos de oro común, lo que comprendía, además de la manufactura y los colores, colocarlo y quitarlo del sitio convenido. Pero el 11 de enero de 1641 el cabildo anunció que la sede estaba vacante debido a la muerte del arzobispo Feliciano de Vega, ocurrida cuando viajaba desde Perú hacia la ciudad de México.<sup>8</sup>

Se hizo entonces un nuevo contrato entre los citados pintores y el doctor Poblete, ante el escribano Gabriel López Ahedo, el 1 de febrero de 1641. En él se informa que

está hecho en él toda la arquitectura y faltan todos los vacíos de los lienzos donde se han de poner los jeroglíficos o historias que se pidieren para cuando dichos señores Deán y Cabildo se mandaren y pidieren se acabe dicho arco, y para en cuenta de su obra y manufactura recibieron 500 pesos en reales, más otro ciento de las pérdidas de colores que tenían prevenidos para acabar el dicho arco e incomodidades que se les han seguido de no acabarlo.

Según Efraín Castro, el arco fue usado para celebrar el ingreso del visitador general de Indias y obispo de Puebla de los Ángeles don Juan de Palafox y Mendoza. Palafox llegó a la Nueva España con el decimosexto virrey, el duque de Escalona, en junio de 1640. Sin embargo, no entró a la ciudad de México con el virrey, porque prefirió quedarse en Puebla para familiarizarse con los problemas de su diócesis en los primeros meses de su estancia en la colonia. En su calidad de visitador general llegó a la ciudad de México el 12 de octubre de 1640 y en poco más de un año resolvió más de cien casos relacionados con los gobiernos de los virreyes Cerralvo y Cadereyta. Convencido de la necesidad de profundas reformas en el gobierno virreinal, regresó a Puebla en diciembre de 1640.

El conflicto interclerical que se desató a partir de las ocupaciones de parroquias en manos de la administración secular, agudizó un insinuado conflicto entre el virrey duque de Escalona y el obispo Palafox, agravado desde principios de 1641 por la separación de Portugal y la relación entre el virrey y la familia Braganza. Avanzado el año 1641 “tanto el virrey como el visitador general estaban intrigando ante las autoridades metropolitanas para obtener cada uno la destitución del otro”.<sup>9</sup>

Es más que evidente que fue Palafox quien triunfó en estas gestiones, pues consiguió que con fecha 18 de febrero de 1642 le despacharan una cédulas secretas que le permitían destituir al virrey cuando lo considerara necesario y llevar a cabo su juicio de residencia. En ese momento también se le informó sobre su presentación para el arzobispado de México.<sup>10</sup>

El cabildo metropolitano recibió la noticia de la elección de Palafox para el cargo de arzobispo el 30 de mayo de 1642 y, según las actas de dicho cabildo, el 9 de junio del mismo año llegó la real cédula con el nombramiento virreinal.<sup>11</sup> En 1643 Palafox aún no había tomado posesión del arzobispado, porque esperaba que llegaran las bulas y el palio. El cabildo estaba discutiendo el tema del reconocimiento de la autoridad de Palafox por la presión que ejercían algunos prebendados y el Santo Oficio de la Inquisición, pero no sabían nada sobre una posible renuncia de



Palafox y mientras tanto se declararon obedientes de las reales órdenes. Sin embargo, el viernes 6 de noviembre de 1643 el cabildo recibió la noticia de la renuncia de Palafox y del nombramiento de don Juan de Mañozca, presidente de la Real Cancillería de Granada, como nuevo arzobispo de México.<sup>12</sup> El tesorero, provisor y vicario general del cabildo, don Pedro de Barrientos, se excusó de salir de la ciudad para recibir al nuevo arzobispo, por problemas de salud, pero se ofreció a hacerse cargo de los gastos “del aderezo de las Casas Arçobispales, en todo, el Arco Triunphal, el recibimiento de la iglesia, sus colgaduras y todo lo más perteneciente al lucimiento”.<sup>13</sup>

Toda la evidencia indica, por lo tanto, que el arco construido por Oyanguren y José Juárez no fue utilizado para Juan de Palafox, pues *no hubo una ceremonia de ingreso*. Sin embargo, no es remota la posibilidad de que este arco se hubiera reutilizado en otro ingreso, quizá el del propio Mañozca, a quien se le preparó un recibimiento importante, por tratarse de “una persona tan principal”. Como las reutilizaciones debían ser una práctica común, por qué no pensar que se usó para el arco que levantó la catedral de México para darle la bienvenida al virrey duque de Escalona en 1640, tarea para la que fue designado el racionero Antonio de Esquivel Castañeda, dejando a su cargo

la superintendencia absoluta de la fábrica del arco, su disposición y adorno y que para la pintura, versos y poesía busque a las personas que le parecieren más a propósito ordenando y disponiendo todo lo demás que sea anexo y conveniente al dicho arco y preparando el recibimiento en él con la mayor solemnidad que sea posible, *aprovechándose de la madera y lienzos del que está colgado en la sala capitular*.<sup>14</sup>

*Retablo para la capilla de la Cena de la catedral de México*

REFERENCIAS: Archivo del Colegio de Vizcaínas; Tôussaint (1973), pp. 276-277; Estrada de Gerlero (1986), pp. 105-115.

El 21 de noviembre de 1650 se firmó el contrato para la manufactura de este retablo entre los representantes de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral metropolitana: Tristán de Luna y Arellano, rector de dicha cofradía; capitán Juan Ruiz de Zavala, primer diputado de la misma, y Pedro de la Sierra, mayordomo, con Antonio de Maldonado, maestro de ensamblador y entallador, y José Juárez, maestro del arte de pintor.

El retablo iba a reemplazar al antiguo y debía tener la

grandeza, lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha Cofradía [...] y deseando que dicha obra sea con toda perfección así en lo que toca a las maderas, escultura, dorado, como en las pinturas y misterios dellas que miren a lo del Santísimo Sacramento y su instituto y noticia de la fundación de dicha cofradía.<sup>15</sup>

El retablo debía ocupar todo el testero de la capilla, en lo ancho y en lo alto, hasta las bóvedas y lados de las ventanas y José Juárez se encargaría de hacer siete tableros, más los dos del banco. El tablero central iba a ser ocupado por el de la Cena que se renovaría del retablo viejo. Este último, del siglo XVI, pasó a la catedral de la iglesia de San Francisco, donde se había fundado la Cofradía del Santísimo Sacramento y, por ser de fecha muy temprana, Elena Estrada de Gerlero supone que pudo haber sido pintado por algún indio de la escuela de San José de los Naturales.

Seguramente representaba la Última Cena y les debe haber parecido digno de figurar en el retablo nuevo, que debía estar hecho con “la grandeza, lucimiento y perpetuidad que pide la autoridad de la dicha cofradía”.

Por cuenta de ambos artistas quedaban las maderas, esculturas y dorado, así como las pinturas de los tableros y la renovación del antiguo cuadro de la Cena, que iba a reutilizarse.

José Juárez se comprometió a

pintar los siete tableros y los dos del banco, de las historias y misterios *que se me ha dado memoria* que son: el Maná, el Cordero Pascual, Elías con el ángel, Abacuc con Daniel, el convite de David, los panes de la prosición, el pan y el vino de Amimlec; las cuales historias he de pintar y hacer graduando el lugar que pertenciere a cada una, con atención a los misterios y su origen y *en los dos tableros del banco también del misterio del Santísimo Sacramento* y en la puerta del *Sagrario Nuestro Señor Jesucristo frangiendo el pan* y encima de la ventana, en la *tarja que corona el retablo, una custodia del Santísimo Sacramento con dos ángeles a los lados*, toda la cual dicha pintura ha de ser de colores finos y de toda perfección, conforme a mi arte, renovando o limpiando el dicho tablero de la Cena y sus imágenes.<sup>16</sup>

Maldonado había presentado una traza para este fin, pero a Juárez le “dieron memoria” de las historias y misterios que debería pintar y que se enlistan en el documento. Constituyen una rareza iconográfica, tanto aquí como en España, pues Enrique Valdivieso así considera dos pinturas del siglo XVIII, con algunos de estos temas, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que piensa deben provenir de “alguna capilla sacramental”, como en este caso.<sup>17</sup>

El precio total de la obra se fijó en 2,850 pesos de oro común, Juárez recibió cien pesos a cuenta y trescientos Maldonado. El retablo debía estar terminado y colocado para el día de Corpus Christi de 1651.

Casi todos los temas seleccionados eran veterotestamentarios, relacionados tanto con las ofrendas de alimento como con los sacrificios sangrientos. Las figuras eucarísticas que se le pidieron a Juárez fueron:

1. *El maná* [y el agua brotada milagrosamente de la fuente] que corresponde al pasaje en el que los judíos se desesperaron en el desierto de Sin, acosados por el hambre, y Yaveh le dijo a Moisés que haría llover comida del cielo (Éxodo 16, 3-5).
2. *El Cordero Pascual*, relacionado con los preceptos necesarios para asegurar la pureza de los sacrificios (Levítico 23, 19).
3. *Elías con el ángel* [el pan de Elías], correspondiente al momento en que Elías, huyendo de Jezabel, se encuentra en el desierto bajo una mata de retama (1 Reyes 19, 1-8).
4. *Abacuc con Daniel* [Daniel alimentado milagrosamente], representación del traslado milagroso de Habacuc de Judá a Babilonia para llevar comida a Daniel (Daniel 14, 38-39).
5. *El convite de David*. La escena fue identificada por Elena Estrada de Gerlero como referida a los sacrificios que se realizaron frente al arca colocada en medio de la tienda de David (1 Crónicas 16, 1-3), pero en realidad parece estar en relación con 1 Samuel 21, 3-4, cuando David le pidió al sacerdote Aquimelec cinco panes para repartir entre sus soldados hambrientos.
6. *Los panes de la prosición* [los panes de la Presencia], tema que fue identificado por la misma autora como el que frecuentemente se representa con la mesa de oro y doce panes sobre ella (Levítico 24, 5-9), pero que en realidad parece relacionarse también con Éxodo 25, 23-30



y con 1 Samuel 21, 5-6, cuando el mismo sacerdote Aquimelec le dio a David el pan de la Presencia, que era el único disponible.

7. *El pan y el vino de Amimelec*. El pan y el vino que ofreció Melquisedec para descanso de los que volvían de la guerra (Génesis 14, 18).

8. *El misterio del Santísimo Sacramento*.

Para la puerta del Sagrario se eligió un tema del Nuevo Testamento, *Jesús frangiendo el pan*: “yo soy el pan de la vida, vuestros padres comieron maná y murieron en el desierto. Éste es el pan que baja del cielo para que el que lo coma no muera” (Juan 6, 1-15 y 48-50).

En la tarja que coronó el retablo, colocada sobre la ventana, se pensó en representar una custodia del Santísimo Sacramento, con ángeles tenantes, y para los tableros del banco, como supone Elena Estrada de Gerlero, la noticia de la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento.

Interesante programa para hacer honor a la antigua pintura de la Cena, ya que ésta corresponde a la institución de la Eucaristía por Jesús; el que se presente su sacrificio en la forma de una comida no es arbitrario, ya que se apoya en cierta analogía intrínseca entre ambos y esta conexión entre Última Cena y Crucifixión se encuentra figurada en los temas eucarísticos veterotestamentarios que se dispusieron en torno a la pintura insignia.<sup>18</sup>

#### *Trabajos de pintura para el Tribunal de la Inquisición*

REFERENCIAS: AGN, *Real Fisco*, vol. 115, exp. 4, ff. 64-82v; Salazar (1985).

El 6 de mayo de 1658 se ordenó el pago de 20 pesos en reales para el maestro de pintor José Juárez, quien lo había reclamado por medio de una carta sin fecha. En la misma se indica que hizo el jaspeado de los estrados del tribunal y las audiencias en la obra del nuevo tribunal.

Según Francisco de la Maza, en 1655 se pensó en construir un “nuevo tribunal” con planos de Diego López Murillo. El remate de la obra lo ganó Vincenzo Barroso de la Escayola, autor de la catedral de Valladolid y maestro mayor de ésta hasta su muerte en 1692.

En 1657 también se pensó en hacer nuevas cárceles secretas, encomendando los planos a Diego de los Santos. La obra salió a remate y la ganó Pedro Durán. A pesar de las críticas al proyecto, según De la Maza, “parece que se comenzaron las obras a fines del mismo año”.<sup>19</sup>

#### *Trabajos de pintura para la Congregación de San Pedro*

REFERENCIAS: AHS, *Fondo Congregación de San Pedro*, leg. 30, exp. 22, ff. 1-7; Salazar (1985), p. 87.

El 11 de diciembre de 1659 se pagaron 80 pesos al maestro de pintor y dorador José Juárez, por la pintura de las mitras e insignias de san Pedro que hizo para las cenefas de las tribunas y el coro, el órgano y la sillería del coro, que se hizo en la iglesia de la Santísima Trinidad. En esta iglesia tenía su sede dicha congregación, que reunía no solamente a los miembros del clero secular, sino también a miembros de la aristocracia novohispana. Desde la segunda mitad del siglo XVII, la Congregación emprende gran cantidad de obras y aumenta el culto hacia quien los seculares reconocían como su fundador, san Pedro.

Presentó la cuenta el abad de la Congregación de San Pedro, licenciado Diego de Villegas, cura de la parroquia de Santa Catalina Mártir. Se habían emprendido obras en el coro, la portada principal y el vestuario de la sacristía.

*Retrato de doña Mariana Isabel de Leyva y Mendoza, segunda marquesa de Leyva y condesa de Baños, 10ª virreina de la Nueva España*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950) vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4

En uno de los pocos trabajos dedicados al género del retrato en el arte novohispano, Elisa Vargaslugo ha señalado la notoria ausencia del retrato femenino en el siglo XVII, en comparación con los ejemplos conocidos hasta el momento del siglo XVIII. Esto hace aún más lamentable el no haber podido localizar el retrato de la virreina condesa de Baños. En el estudio citado, Vargaslugo señala para el siglo XVIII algunas características que quisiera destacar, aun con el riesgo de caer en un anacronismo. Sin embargo, creo que estos elementos de distinción ya formaban parte de la sociedad barroca para la cual trabajaba José Juárez:

Estos retratos [femeninos] se diferencian, por otra parte, por su riqueza formal, porque además de la variada y obligada ostentación de telas y encajes —que en general sí están representados con minucioso detalle artesanal— se agrega el lucimiento de joyas [...] así como la complicación de los peinados, que también contribuye a aumentar el tono decorativo y lujoso de este género.<sup>20</sup>

La retratada virreina ostentaba el título de condesa de Baños. Este título fue creado por Felipe IV en 2 de diciembre de 1621 en subrogación del marquesado de Leyva. Mariana Isabel fue la hija única del primer conde de Baños y primer marqués de Leyva, creado también por Felipe IV el 21 de junio de 1633, don Sancho Martínez de Leyva y Mendoza, capitán general de la Armada Real de Galeones del mar Mediterráneo, capitán general de las galeras de España y Nápoles, virrey y capitán general de Navarra, consejero de Estado y castellano del Castillo de Ovo de Nápoles, y de doña María de Mendoza y Bracamonte.<sup>21</sup>

Esposa de su primo segundo, el quinto marqués de Ladrada, don Juan Francisco de Leyva y de la Cerda, doña Mariana Isabel lo acompañó en el virreinato de Nueva España. Esa segunda marquesa de Leyva y segunda condesa de Baños, cuyos títulos usó su marido en el virreinato, fue la décima virreina de Nueva España.<sup>22</sup>

El 25 de mayo de 1662 cumplió años la condesa de Baños y le hicieron grandes fiestas en Palacio, y las personas de caudal la regocijaron con libreas y carrozas nuevas y cadenas de oro al cuello, para darle los días (como se ha hecho desde que gobierna en cada año); convidóse a todas las damas y señoras del reino que fueron a Palacio costosamente aderezadas y asistieron a la comedia que se les representó por los criados y criadas de los virreyes, y antes se echó suertes entre las personas de caudal para devotos de la virreina y que le habían de celebrar este día.<sup>23</sup>

En este saludo, el alcalde de Metepec hizo un gran gasto en ducados y seis días después fue nombrado corregidor de la ciudad de México, en lo que parece haber sido una práctica común en tor-



no a los virreyes: la adulación, el servilismo y la corrupción. Cuando tuvieron que enfrentar el juicio de residencia, hubo gran cantidad de cargos hacia la condesa, a quien se acusó de lo que hoy se llamaría “tráfico de influencias”. Quien quisiera conseguir algún cargo o estar exceptuado de algún servicio, debía llegar a la virreina con una buena cantidad de pesos, que ésta entregaba a alguno de sus criados. Junto con su marido, también fue acusada de querer intervenir en las elecciones de provincial tanto entre dominicos como entre franciscanos. “La marquesa de Leyva y sus hijos tuvieron parte en los aprovechamientos, tratos y comercios que sus criados tuvieron en los corregimientos y alcaldías mayores”, así como con el comercio con Filipinas.<sup>24</sup>

La virreina tuvo un aborto el 18 de julio de 1662, cuyas consecuencias pusieron en peligro su vida. Según el cronista Guijo, debido a lo grave de su estado, la sacramentaron el domingo 30 de julio a las 5 de la tarde

a que acudieron a acompañar al Santísimo Sacramento las religiones y sus prelados, al Virrey, Audiencia y todo el reino; repicáronse las campanas de la catedral en la forma que se acostumbra para sacramentar a los prelados; asistió todo el Cabildo eclesiástico, con sobrepellices y la capilla; administró el Santísimo Sacramento el Dr. Simón Esteban, canónigo magistral; duró el repique todo el tiempo de la ida, estada y vuelta.<sup>25</sup>

El mismo Guijo dejó constancia de que para recuperar la salud de la virreina le llevaron la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, de talla, propiedad de la iglesia de Santa María la Redonda, administrada por los franciscanos. Cuando la virreina mejoró, para regresar la imagen a su casa, armaron una procesión,

en los corredores del palacio en lo alto un altar adornado de mucha plata y cera y cantaron el Dr. Simón Esteban y doctores Sariñana y Buitrón Misa mayor, que ofreció la capilla de Catedral y este día, a las tres de la tarde, salió de Palacio la procesión llevando en hombros la imagen de los frailes de San Francisco y le alumbraban los hijos del Virrey y sus criados y él iba detrás de la imagen acompañado de toda nobleza, Audiencia y religiones, excepto la del Carmen; fue por la calle de San Francisco, donde entró por la una puerta, salió por la otra y pasó por la calle de Santa Isabel en cuya iglesia entró y después en la de la Concepción y todas las iglesias por donde pasó repicaron y se acabó este acto a más de las seis de la tarde; acompañóle toda la ciudad.<sup>26</sup>

La virreina siguió enferma y en agosto de 1662 fue a recuperarse a una huerta en Tacubaya. Al año siguiente de 1663, su estado de salud seguía siendo delicado y los médicos la habían desahuciado: todo se agravaba por la terrible sequía y la epidemia de viruela. Se sacó en procesión a Nuestra Señora de los Remedios y el virrey y su familia asistieron a la procesión y dejaron casi desocupado el palacio.<sup>27</sup>

Por insistencia de la virreina, se alteró el recorrido de la procesión de Corpus, establecida desde la Conquista y que se celebraba en Nueva España como la mayor de las festividades. La virreina quiso presenciar el paso de la procesión desde los balcones del palacio y para ello era preciso cambiar todo el orden seguido hasta entonces. Esto fue causa de que se agriasen las relaciones con el cabildo eclesiástico, el que acudió en demanda al rey, quien al censurarlo, condenó al virrey a pagar una multa de doce mil ducados.

*Retrato de don Pedro de Leyva*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4.

El virrey conde de Baños tuvo un especial empeño en traer a México a su hijo mayor don Pedro y a la esposa de éste, doña María de Alencastre y Sande, con el pretexto de que su propia esposa estaba grávida y necesitaba de una compañera en el viaje. Esto contradecía las costumbres establecidas desde fines del siglo XVI y por lo tanto el Consejo de Indias determinó que se nombrara a otro virrey. Felipe IV resolvió consentir parcialmente a lo que pedía el conde, autorizándolo a que trajera a su primogénito y a la nuera, quedando en España la hija y el yerno, el conde de Montijo.<sup>28</sup> Es posible que esta discusión con el Consejo de Indias haya provocado la prohibición de Felipe IV, dada en Madrid el 11 de abril de 1660 y confirmada en 1663, de que los virreyes de México y Perú llevaran a sus hijos, hijas, yernos y nueras.<sup>29</sup>

Además del carácter codicioso y egoísta del nuevo virrey, se le acusaba, al igual que a su hijo, de usar modales altaneros y ofensivos. Desde los primeros días en el mando, don Pedro se había hecho antipático a la sociedad criolla. En las fiestas que hubo en Chapultepec, antes de la entrada solemne del virrey a la capital, el referido don Pedro tuvo un altercado con el conde de Santiago de Calimaya. El motivo de la reyerta fue que el hijo del virrey se había expresado despectivamente de los criollos. Durante todo el gobierno de Baños duraron los pleitos con el conde de Santiago.

Aunque por ley estaban prohibidos los juegos públicos y se había encargado especialmente al virrey perseguir a los transgresores, en el cuarto del palacio que ocupaba Pedro de Leyva había reuniones todas las noches, en las que se entablaban distintos juegos de naipes. Se mandaban invitaciones personales y a quien no asistía a perder dinero se le enviaban amenazas. Por este cargo se le puso al virrey una multa de cuatro mil pesos.<sup>30</sup>

Otro de los cargos fue hecho por los dominicos, quienes acusaron a don Pedro de haber pedido mil pesos para que no se les quitase el servicio personal de los indios en los pueblos y doctrinas que tenían asignados.<sup>31</sup>

“Tal licencia que se arrojaron don Pedro y don Gaspar de Leyva, sus hijos, que con sus procedimientos menos decentes, poder y mano con que se hallaban, tenían amedrentada toda aquella república y a sus vecinos temerosos de que con ellos no usasen algunas vejaciones, recelándose justamente por la notoriedad de los que habían ejecutado con otros, inspirándolos de obra y de palabra, inquietando y solicitando muchas mujeres de distintos estados [...] se les atribuyeron algunas muertes y casos ruidosos”, entre ellos uno con una novicia del convento de Regina Coeli, a cuyo refectorio concurrían los dos hermanos, hasta que hubo un pleito de sangre que provocó la intervención del obispo.<sup>32</sup>

Todos estos incidentes motivaron las constantes quejas que llegaban al Consejo de Indias y fueron tales, que éste pidió al rey que mandara llamar a don Pedro, su esposa y familia.<sup>33</sup>

Además de don Pedro y don Gaspar vino al mundo en altamar un tercer hijo que murió en Tacubaya a los tres años de edad, según relata el cronista Guijo, el viernes 3 de agosto de 1663. Su cuerpo fue depositado en la iglesia de Santa Teresa, donde también estaba el cuerpo de la hija mayor de don Pedro de Leyva, aunque luego, y en compañía de representantes de algunas órdenes religiosas, el cuerpo fue colocado dentro del convento de religiosas de San Juan de la Penitencia, de la orden de San Francisco.<sup>34</sup>

La muerte de su hermano menor había seguido a la de su hija, pues el 11 de agosto de 1661 (un año después que el virrey hubiera tomado posesión del cargo) murió la hija mayor de don Pedro,



a los dos años y medio. Por ocasión de la muerte de la nieta del virrey se suspendió la fiesta de san Hipólito.<sup>35</sup>

El 13 de julio de 1691 se otorgó la Grandeza de España al tercer conde, don Pedro de Leyva y de la Cerda, sexto marqués de Ladrada. El perfil del nuevo conde coincide de manera total con la descripción que hacen muchos hispanistas de la nobleza española del siglo xvii: parasitaria y corrupta.

*Retrato de doña María de Alencastre y Sande*

REFERENCIAS: AGN, México, D.F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4.

Una de las acusaciones que tuvieron que enfrentar los condes de Baños fue la que presentó doña Isabel de la Cruz, dueña de un obraje en Cholula que heredó de su esposo Diego Sánchez de Coca. En ese obraje había muchas esclavas negras y tanto la condesa de Baños como su nuera eligieron varias de alrededor de ocho años que se llevaron con la pretensión de conseguir una escritura de donación. El dueño se opuso pero, tiempo más tarde, su viuda, sola y presionada, otorgó la donación a nombre de doña María de Alencastre. Luego del cese del virrey, doña Isabel de la Cruz presentó el cargo correspondiente y María de Alencastre tuvo que devolver las esclavas y pagar 500 pesos de multa.<sup>36</sup>

En el retiro de Tacubaya, la esposa de Pedro de Leyva tuvo otro hijo, que nació el 9 de agosto de 1663. El niño murió a los nueve meses, el martes 6 de mayo de 1664. Ese mismo día llevaron el cuerpo al convento de San Juan de la Penitencia, donde los frailes franciscanos lo depositaron en compañía del hijo del virrey.<sup>37</sup>

*Retrato de niña*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4.

Aunque la información sobre esta niña es mínima, basta para aclarar que no era hija del virrey, sino su nieta, pues, como se ha visto, el virrey tenía tres hijos varones, los dos mayores, Pedro y Gaspar, y el que murió pequeño, nacido durante el viaje hacia México.

La hija de don Pedro de Leyva y María de Alencastre murió el 11 de agosto de 1661 y en el testamento de José Juárez de diciembre de ese año, éste declara la deuda del virrey por los retratos que había hecho para él, en el que se incluyen dos de la niña que murió.

Por lo tanto, y gracias a esta información, es posible concluir que el conjunto de pinturas hechas para el virrey fue realizado entre septiembre de 1660, cuando llegó el virrey y agosto de 1661, cuando ya había muerto su nieta y se pueden considerar como las últimas de José Juárez, quien murió antes de 1662, en que Isabel de Contreras se declara viuda.<sup>38</sup>

*Retrato de niña*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4.

Según consta en la documentación, Juárez hizo dos versiones de este retrato, seguramente con el fin de enviar uno de ellos a la familia del virrey, pues, según consta, todos fueron enrollados y embarcados a España, con excepción del retrato del duque de Fernandina y de Nuestra Señora de Constantinopla de medio cuerpo.

*Retrato del duque de Fernandina*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), p. 4.

El título de duque de Fernandina fue concedido el 8 de marzo de 1569 a don García de Toledo y Osorio, cuarto marqués de Villafranca.

El marquesado de Villafranca fue concedido por los Reyes Católicos en 1486 a don Luis Pimentel y Pacheco, grandeza de España de primera clase (Álvarez de Toledo). En la época de José Juárez el poseedor del título era Fadrique Toledo Osorio Ponce de León, hijo póstumo del primer marqués de Villanueva de Valdueza. Nació y murió en Madrid (1635-1705) y desempeñó una enorme cantidad de cargos al servicio del rey, tanto en la carrera de las armas, como en la administración de los territorios de la monarquía española.

Sin embargo, todavía no logro dilucidar el por qué fue éste uno de los retratos hechos por Juárez que se quedaron en México y si el duque de Fernandina estaba aquí o si en ese momento estaba relacionado con la familia Baños. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe una estampa con su figura, pero es del siglo XIX.

*Retrato de Simón Esteban Beltrán de Alzate*

REFERENCIAS: AGN, México, D. F., Notario 336, 1637-1643, f. 9; Angulo (1950), vol. II, p. 411; Castro (1981), pp. 4-5.

El doctor don Simón Esteban Beltrán de Alzate fue uno de los eclesiásticos mexicanos más distinguidos del siglo XVII. Nació en México y fue bautizado en la parroquia de la Santa Veracruz el 6 de noviembre de 1619, hijo de don Francisco Esteban y Beltrán, mercader en cacao con tienda en la calle de San Juan, natural del lugar de Guzmán, junto a Roa, en el obispado de Osma y hoy provincia de Burgos, y de doña Luisa de Esquivel, natural de México, hija de don Martín de Alzate, natural de Hirunirancio en Guipúzcoa, y de doña Beatriz de Esquivel, natural de México y de padres originarios de Jerez de la Frontera.

Fue hermano de doña Margarita Beltrán de Alzate, esposa del gobernador y capitán general de Yucatán (de 1650 a 1652), conde de Peñalva, don García de Valdés Osorio, piadosa señora de quien dice Beristáin que su “memoria por las obras de beneficencia que hizo será eterna en esta capital”.

Hizo sus estudios en la Real Universidad Pontificia de México, recibiendo los grados de licenciado en Artes el 10 de marzo de 1639 y de maestro en Artes el 19 de marzo del mismo año. El



14 de abril de 1639 tomó posesión de la cátedra de Prima de Artes y el 18 de agosto de 1640 de la de Temporal de Artes. El 29 de agosto de 1643 se graduó de licenciado en Teología y el 13 de diciembre recibió las borlas de la facultad. El 1 de julio de 1644 se hizo cargo de la cátedra de Vísperas de Filosofía, el 7 de enero de 1645 de la de Prima de Filosofía y el 23 de julio de 1653 de la de Sagrada Escritura. El lunes 18 de julio de 1650 obtuvo por oposición la canongía magistral de la catedral de México, de la que no tomó posesión sino hasta el viernes 21 de julio de 1651, en que llegó la confirmación del rey.

Fue uno de los mejores oradores sagrados de su tiempo y los virreyes frecuentemente le solicitaban su dictamen en los asuntos más difíciles. El 10 de febrero de 1654 fue nombrado juez ordinario del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. Tuvo una estrecha relación con los condes de Baños, según se ha visto en las actividades desarrolladas tanto con el virrey como con la virreina. El viernes 4 de julio de 1664 tomó posesión de la prebenda de tesorero de la catedral de México, por nombramiento del rey. El 24 de septiembre de 1664 fue recibido por cancelario de la Real Universidad Pontificia.

El correo de España que llegó a México el 7 de septiembre de 1665 trajo entre otros nombramientos el de maestrescuela de la catedral de México a favor de don Simón Esteban. Y ese mismo día fue nombrado vicario de la Arquidiócesis por haber muerto el arzobispo don Alonso de Cuevas Dávalos. Tomó posesión el 9 y sin embargo, la Real Audiencia no reconoció ese nombramiento. Hasta 1667 estuvo reivindicando sus derechos a esta dignidad, sin conseguirlo, por la tenaz oposición de los oidores.

Fue en tres ocasiones rector de la Universidad. Murió repentinamente en la madrugada del viernes 16 de mayo de 1670 y pocos días después llegó de España la noticia de que el rey lo proponía para ser arzobispo de Manila.<sup>39</sup>

Diego Angulo tomó el nombre del retratado tal como está citado en el testamento, don Simón Esteban de Arzate, mientras que Castro no solamente lo corrige, sino que incluye noticias biográficas del canónigo.

*San Francisco confortado por un ángel músico*

Óleo sobre tela

151.5 × 114.5

Ex Colección Reza Castaños

REFERENCIAS: Tovar (1982), pp. 297-298 y 304.

San Francisco, en actitud de desmayo, con el cuerpo caído hacia atrás, y las manos colgando a lo largo del cuerpo, recibe la atención y el consuelo de unos ángeles. Éstos lo sostienen, impidiendo que el cuerpo caiga francamente a tierra. Pero también lo consuelan, pues uno de ellos tiene un laúd en posición de ejecución. La escena transcurre en la penumbra de un escueto paisaje, pues, como en otras composiciones de Juárez, lo central es la anécdota, en la que el espectador debe concentrarse y no distraer su atención. Los ángeles tienen el porte de la tradición local, al igual que el santo, delgado y frágil, extenuado por su larga agonía y los sufrimientos físicos que padeció.



Como ya se ha señalado, se reconocen dos momentos en la iconografía de san Francisco. Uno lo representan las series giottescas y el otro fue producido por los pintores asociados con la Contrarreforma. Este tema está identificado dentro del segundo ciclo iconográfico franciscano, el tridentino, como *El concierto angélico*, *San Francisco consolado por la música de un ángel violinista* o *San Francisco confortado por un ángel*.

El tema tiene origen en un texto de san Buenaventura. Generalmente se representa a san Francisco estigmatizado, incorporándose un poco de su lecho de enfermo, para escuchar la música de un violín ejecutado por un ángel, cuya melodía era tan suave que parecía que el alma se le iba a salir del cuerpo. Cristo se le apareció bajo la forma de un cordero que saltó sobre su cama.

Este tema se relaciona con la aparición del ángel durante la oración en el huerto de los Olivos, uno de tantos paralelismos entre la vida de Cristo y la de Francisco, y se popularizó desde fines del siglo xvi. Las representaciones del tema que se conocen de esta época son los grabados de Sadeler y Galle de 1595 del cuadro de Francesco Vanni ahora perdido, y las pinturas de Francisco Ribalta, de 1625, en el Prado, y de Murillo, de 1646, en la Academia de San Fernando, cuadro que formó parte de la serie del claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla. Todas las obras de la serie llevaban inscripciones y aunque muchos las han perdido (cat. 95), esta última la conserva: "Martirio Dulçe, Gloria Repetida, / Llagado siente el seraphin humano, / En su mortal dolor halla la Vida / En su Tormento gozo soberano, / Crece el amor y en una y otra herida / anima incendios de su ardor Ufano, / Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliento / De un Ángel la Dulçura y instrumento."<sup>40</sup> A diferencia de la obra de Ribalta, donde el santo abre sus brazos en señal de admiración por lo que está sucediendo, para la posición del cuerpo del santo Juárez sigue el modelo del grabado de una escena del *Éxtasis de san Francisco*. Este tema ha sido confundido con el de *San Francisco en oración* o *San Francisco arrojándose a las zarzas*, pero en realidad son momentos completamente diferentes.

Fue Guillermo Tovar quien dio la primera noticia sobre la obra como de posible autoría de Juárez y publicó una fotografía de la misma. En su obra *México barroco*, escribió sobre este cuadro: "esta obra llena de colorido y espiritualidad es, por el gran aliento de su composición, uno de los más importantes de cuantos se realizan en la época colonial; los arcángeles —uno de ellos tocando un laúd— son de lo más extraordinario que produjo la pintura mexicana del siglo xvii".



## Obras firmadas desaparecidas

Hay cinco obras firmadas que por el momento no han podido ser localizadas. Las referencias que existen sobre ellas, a diferencia de las anteriores, no son documentales: dependen del registro que hicieron algunos investigadores.

*Jesús dando la hostia a una santa, 1640*

Óleo sobre tela

118 x 80

Firmada y fechada: *Josep. Xuárez ft 1640*

Paradero actual desconocido

REFERENCIAS: Velázquez Chávez (1939), p. 234.

El único autor que cita esta obra es Velázquez Chávez, quien apuntó haberla visto en las Galerías La Granja y aseguró que estaba firmada y fechada. No se obtuvieron más datos sobre esta pintura, a la que, por lo tanto, consideramos como desaparecida. Si la fecha es la correcta, es la primera obra firmada por este artista de la que existen referencias.

*Niño Jesús y san Juan, 1642*

Parece que Couto fue el único autor que asentó haber visto este cuadro en la portería del convento de San Diego y por él sabemos que “era un cuadro apaisado”, y estaba firmado y fechado en 1642. Paradero actual desconocido.

*Adoración de los magos*

Firmado: *Joseph Xuarez fat.*

Perteneció a la colección del Davenport Museum of Art, Iowa, Estados Unidos

Paradero actual desconocido

REFERENCIAS: Toussaint (1946), pp. 26-27; Kubler y Soria (1959), pp. 310-393;

Burke (1991), p. 314.

Éste es uno de los casos más tristes de la suerte corrida por una magnífica pintura colonial. Hasta hace unos años, se encontraba, junto con otras que Toussaint había visto, en el Museo de Arte de Davenport en los Estados Unidos. Lamentablemente, el poco interés que había por estas obras, antes de que comenzara una corriente importante de coleccionismo en Estados Unidos, las hicieron desaparecer. En efecto, la pintura ya no está en el Museo de Davenport, pues fue entregada para la venta, desconociéndose su actual paradero.



Cuando Toussaint escribió sobre esta *Adoración de los magos*, en 1946, la consideró como obra de Arteaga, no sólo por sus características, “de un dibujo extraordinariamente fino, paños explotados ricamente que ofrecen la sensación de realidad hasta en la diversa calidad de las telas empleadas en las vestiduras de los personajes”, sino también porque recordaba que Couto había oído hablar de una *Adoración de los reyes* de Arteaga, “en que se nota su estilo fuerte y resuelto”.

Manuel Toussaint tuvo en cuenta el problema que significa la presencia de Arteaga en nuestra pintura y por lo tanto se limitó a afirmar que el autor de esta *Adoración* es el mismo que el de *Los desposorios*.

También Soria tuvo oportunidad de ver el cuadro y reconoció la firma *Joseph Xuárez fat.* en la parte inferior derecha. Esto no sólo resulta interesante por identificar la obra como de Juárez, sino porque Soria atribuye *Los desposorios* —a pesar de la firma de Arteaga— a nuestro pintor. Fue Soria quien consideró a esta *Adoración* como la segunda versión del tema y, por lo tanto, posterior a 1655, colocando a la *Adoración* de Echave y Rioja como una instancia intermedia, que con mejor suerte, aún se conserva en el mismo museo.

Burke sigue sin dudar el fechamiento que considera a ésta la segunda versión, donde “José Juárez pudo incluso haber tomado nota de las innovaciones de sus discípulos; su segunda versión del mismo tema, generalmente considerada de fecha posterior, parece seguir la dirección de Echave Rioja al desarrollar los elementos barrocos encontrados en los grabados de Rubens.”

Al unir las observaciones de Toussaint y Soria, nos encontramos con un problema clave para nuestra pintura: la relación de José Juárez con Sebastián López de Arteaga y la difusión de su estilo en México.

La imposibilidad de analizar y comparar esta obra *in situ* agrava aún más su lamentable pérdida. Sin embargo, he contado con una aceptable fotografía a color, proporcionada por el propio museo. A partir de esta fotografía, quiero hacer algunas consideraciones.

En primer lugar hay que observar los lados de la obra, cuya fuerte reacción de rebote de la luz utilizada para la toma fotográfica, permite sospechar la existencia de una gruesa capa de barniz, además de ciertas irregularidades en la tensión de la tela que hablan claramente de la necesidad de restauración que tenía la pintura.

La obra del mismo tema que se conserva en el Munal, en la ciudad de México, es vertical, mientras que la de Davenport es apaisada: éstas son determinaciones externas que permiten desarrollar otro tipo de composición. La de México es más compacta, el espacio resultó más cerrado, mientras que la de Davenport se abre hacia los lados, resultando así que la Virgen con el Niño están ubicados lateralmente, el rey arrodillado en el centro de la composición y hay un espacio vital importante entre cada personaje. La falta de “aire” que es una de las características de la obra del Munal, aquí no existe. Desde esta perspectiva es más cercana la relación entre las obras del mismo tema de Juárez y de Echave Orío, a pesar de que dependen de diferentes modelos iconográficos.

En la obra de México, además de los necesarios y tradicionales —la Virgen y el Niño, san José, los tres reyes magos—, hay tres personajes más, pero en una ubicación de menor importancia y con un tratamiento plástico en relación directa con su localización en el espacio. En cambio, en la obra de Davenport hay cinco personajes además de los mencionados arriba: cuatro hombres adultos y un niño. Tres de los hombres tienen una situación destacada, pues rodean al rey negro, que en esta obra tiene mayor importancia que en la de México. Mientras los hombres de cabezas cubiertas con capuchas lo rodean, este personaje mira al espectador y hace un gesto con la mano izquierda, cuyos dedos señalan la escena central.



Este gesto es compartido por el niño que se encuentra en el lado derecho del cuadro, un paje-cillo que sostiene con la otra mano el turbante de Melchor. Señala hacia la espalda del rey arrodillado y mira hacia el espectador. La mirada, el gesto y su ubicación relacionan a ambos personajes. El mismo niño aparece en representaciones de Zurbarán y Murillo, lo que denota la utilización de una misma fuente grabada.

Otra variante importante del cuadro de Davenport es la ubicación y la importancia que cobra san José, que en el cuadro de México se encuentra en las sombras y perdido en tamaño frente a los demás personajes. Aquí, sin embargo, compite con uno de los reyes magos, que si bien está lujosamente vestido, con ricas telas y adornos, se mantiene en una actitud aislada e inexpresiva. En cambio, san José tiene las dos manos en movimiento, su mirada se dirige hacia la escena principal, con la que se encuentra obviamente involucrado, y la suavidad y dulzura de su expresión acompañan y complementan su gestualidad.

La vestimenta de los tres reyes magos es rica en texturas y colores: la capa de Melchor compite con la roja de Gaspar. A pesar del cambio de orientación —uno de los puntos importantes de la relación con la obra del mismo tema de Echave y Rioja que está en Davenport— y de las diferencias marcadas entre las tres obras, creo que la más significativa dentro de la producción global de José Juárez es la de México.

En la obra perdida de Davenport la presencia del taller —incluso del mismo Echave y Rioja— “ablanda” la pintura, el cambio de tratamiento de la luz, el movimiento y la emoción de la escena, le hacen perder el carácter y la dignidad que hacen de la de México una obra maestra.

Además cabe señalar la diferencia entre los atuendos de los reyes magos: mientras los de México llevan una pequeña corona sobre los turbantes, los de Davenport sólo tienen turbante. La obra de Echave y Rioja que aún está en Davenport sigue el modelo de la de México, tanto en la notable figura de Gaspar, en el lado derecho, como en los turbantes con corona que traen los tres reyes magos.

*Santa Catalina de Alejandría*

Óleo sobre tela

163.8 x 107

Firmas visibles bajo luz ultravioleta, abajo al centro: *J. Juárez*; abajo a la izquierda:

*Villalpando ft.*

Ex Colección Dr. James F. Adams, Estados Unidos de América

REFERENCIAS: Rodríguez Prampolini (1979), vol. II, p. 399; Bantel y Burke (1979),

pp. 90-91.

Esta extraña obra fue presentada en la exposición *Spain and New Spain, Mexican Colonial Arts in their European Context*, que organizó el Museo de Arte de South Texas, en Corpus Christi, Texas, Estados Unidos en 1979.

La autora de la ficha que figura en el catálogo, Linda Bantel, explica que santa Catalina “está representada con el rico traje de una princesa, esposada en un calabozo. Está rodeada de ángeles que le traen comida y curan sus heridas. En la mitad superior de la composición, los ángeles traen los símbolos del martirio de santa Catalina —un pedazo de rueda, una hoja de palma y rosas rojas. La espada en el piso expresa la forma de su muerte. A los pies de la santa, la cabeza coronada representa al rechazado emperador Maximino y a los paganos en genera.”

Bantel supone que este cuadro es un ejemplo de la colaboración entre el maestro maduro y el joven Villalpando, con lo que pretende demostrar que Villalpando trabajó en el taller de Juárez.

Por amable información reciente del doctor Marcus Burke, se sabe que la pintura fue vendida y se desconoce su actual paradero. Por lo tanto, debo seguir las observaciones de Linda Bantel, quien pudo observar el cuadro y escribió que “la composición de esta obra remite a las pinturas de Zurbarán de los años treinta. Como algunos trabajos del maestro español, la tela está dividida en dos segmentos verticales. La parte superior, brillante e iluminada, la que contiene a los ángeles en un rompimiento de gloria, cuelga como un balcón sobre la región inferior, más oscura, donde se narra el hecho terrenal. Como Zurbarán, Juárez y Villalpando confinaron las figuras a un espacio simple y superficial y contuvieron el movimiento.”

Una obra del mismo tema figuró en una exposición de arte mexicano que se realizó en Filadelfia en 1877. Tenía el número 275, “Juárez, José. Martirio de Santa Catalina”, según la referencia de *El Siglo Diez y Nueve*, de la ciudad de México, del 16 de enero de 1877, p. 3. Sin embargo, por la fotografía que he revisado, si la firma es de un José Juárez, debe tratarse de un homónimo, pues si Villalpando nació hacia 1640, tendría apenas unos once años cuando murió José Juárez, en 1661. Esto hace bastante difícil que hubiera podido pintar una obra en colaboración con el entonces afamado maestro. Por otra parte, la calidad de la obra no alcanza el nivel necesario para ser considerada dentro de la producción del pintor José Juárez de quien se trata este estudio, aunque no ignoro que hubo homónimos contemporáneos.

*La anunciación*

Óleo sobre tela

Sin medidas

Firmada en el ángulo inferior izquierdo, sobre el atril

*Joseph Xuarez*

Paradero desconocido

El arcángel Gabriel se arrodilla en meditación frente a María. No lleva flores en las manos, pero para resaltar la triple virginidad de María (antes, durante y después del nacimiento de su hijo) hay unas azucenas en un vaso de vidrio transparente en el centro de la composición. Está vestido con túnica verde y un paño rojo que forma un ángulo redondeado y una fuerte diagonal. Lleva broches de oro y piedras que significan alegría, salvación y justicia. Sus cabellos rubios ensortijados enmarcan un rostro pálido de expresión serena.

La Virgen, ataviada con los colores tradicionales, tiene el cabello oscuro, largo y suelto. Toda la escena es de una gran quietud. El carácter de familiaridad de la escena, más acentuado aún por la ausencia de halos, invita al espectador a participar directamente en el misterio.

Este tipo iconográfico, establecido en Italia en el siglo xvi, se difundió por la Europa católica durante el siglo xvii. En el *Discorso* que el cardenal Gabriele Paleotti escribió en Bolonia, en 1582, aseguraba que “contemplar la Anunciación pintada por un gran artista no es solamente disfrutar los placeres que brindan las líneas y los colores, sino comprender y luego amar la bondad de Dios”.<sup>41</sup>





La escena narrada por los Evangelios tuvo lugar en Nazaret. Francisco Pacheco se apoya en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, publicado en 1586, para asegurar que tanto san Agustín como san Ambrosio afirmaron que la Virgen María se encontraba en meditación cuando llegó el ángel. Pacheco también cita a Molano y el editor del tratadista localizó la referencia, perteneciente a *De Historia SS. Imaginum*. Según Molano,

en la historia de la Encarnación del Señor los Evangelios no indican qué estaba haciendo la Santísima Virgen al entrar el arcángel Gabriel y saludarla: ¿estaba de pie o sentada? ¿o acaso de rodillas se entregaba a la meditación?

Porque, sin duda, cuando se representa la historia, necesariamente hay que añadir alguna de esas [actividades] la que con el consenso general de los pintores y la aprobación de otros se recibió fue ésta que tiene los mayores visos de probabilidad. Es verosímil, ciertamente, que, de rodillas, la bienaventurada Virgen se ocupara en ese momento en la meditación de nuestra redención.<sup>42</sup>

Esto fue seguido por Pacheco:

la Sagrada Señora debe estar de rodillas, con una clase de banco o escritorio ante ella, sobre el cual ella tiene un libro abierto [...]; el ángel [...] con ambas rodillas en el suelo y [la Virgen] humilde y modesta de la edad que hemos dicho de catorce años y cuatro meses, muy hermosa, su cabello recogido y cubierto con un ligero velo, el manto azul y el vestido rosa, sostenido con un cinturón [...] el ángel debe tener hermosas alas y blancas ropas brillantes de brillo cambiante [...] Arriba es usual pintar [...] muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en la figura de una cascada de resplandecientes rayos de luz.<sup>43</sup>

Acercar a los creyentes a la Anunciación angélica a María estaba directamente relacionado con la *devotio moderna*, la renovación espiritual de fines del siglo xiv, que favoreció una vida de sentimientos elevados y lecturas para conseguir la iluminación a la manera de los franciscanos. Esta corriente de pensamiento que reapareció en España en los siglos xvi y xvii en la forma de iluminismo espiritual, tomó varias formas, incluso la del condenado movimiento de los alumbrados.

Esta *Anunciación* firmada por José Juárez formó parte del patrimonio de un banco antes de la nacionalización de la banca en 1982. Después de este proceso se perdió el rastro de la obra.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, IIE, UNAM, 1968 (Estudios y fuentes del arte en México, xxiv), p. 10.

<sup>2</sup> Aunque hay alguna excepción, como el marqués de Gelves, decimotercer virrey de México, modelo de puritano y gobernante autoritario, quien suspendió todas las diversiones y ceremonias que tenían preparadas las ciudades de México y Puebla para recibirlo por considerarlas “pérdidas de tiempo y dinero”. Véase Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, FCE, 1980, p. 140.

<sup>3</sup> Guillermo Tovar de Teresa, “De fiestas, arquitecturas efímeras y enigmas”, en *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, catálogo de exposición, México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1990, p. 123.

<sup>4</sup> Octavio Paz, “La fiesta barroca, ritos políticos”, en *ibid.*, pp. 163-165.

<sup>5</sup> Xavier Moyssén, “Sebastián de Arteaga (1610-1652)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, vol. xv, núm. 59, 1988, p. 19. La descripción del arco fue obra del jesuita Mathias de Bocanegra, quien aseguró que Arteaga no sólo pintó sino que también construyó el arco y lo llama el “Apeles a quien admira la América”.

<sup>6</sup> De la Maza, *op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> Archivo de la Catedral Metropolitana (en adelante ACM), *Actas capitulares*, Sesión del 14 de diciembre de 1640, f. 75r.

<sup>8</sup> ACM, *Actas capitulares*, Sesión del 11 de enero de 1641, f. 86r.

<sup>9</sup> Israel, *op. cit.*, pp. 214-215.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> ACM, *Actas capitulares*, Sesión del 30 de mayo de 1642. Aunque parece que los sucesos fueron diferentes de la versión que presentan las actas, pues ese 9 de junio de 1642 Palafox reveló el contenido de las cédulas secretas a la Audiencia, al ayuntamiento de México y al Tribunal de la Inquisición. Al día siguiente, el 10 de junio, se presentaron en el palacio virreinal, despertaron al virrey, le leyeron las órdenes reales y lo sacaron del cargo y del palacio. Israel, *op. cit.*, p. 215.

<sup>12</sup> ACM, *Actas capitulares*, sesiones del 30 de mayo de 1642, del 9 de junio de 1642, del 31 de octubre de 1642 y del viernes 6 de noviembre de 1643.

<sup>13</sup> ACM, *Actas capitulares*, Sesión del 13 de mayo de 1644, f. 355v.

<sup>14</sup> ACM, *Actas capitulares*, Sesión del 3 de julio de 1640, f. 36v; las *curcias* son más.

<sup>15</sup> Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1973, p. 276.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.* Archivo del Colegio de Vizcaínas: Contrato para hacer un retablo para la capilla de la Cena de la catedral de México, entre Antonio de Maldonado y José Juárez, maestros de entallador y de pintor respectivamente y la Archicofradía del Santísimo Sacramento; 21 de noviembre de 1650. Enrique Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Geyer, 1989, láms. 245 y 246.

<sup>18</sup> Elena Estrada de Gerlero, "La capilla de Nuestra Señora de los Dolores", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Fomento Cultural Banamex-Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, p. 112. La identificación de las referencias bíblicas depende directamente de este texto, excepto en los puntos 5 y 6.

<sup>19</sup> Francisco de la Maza, *El Palacio de la Inquisición (Escuela Nacional de Medicina)*, México, IIE, UNAM, 1985, pp. 23-24.

<sup>20</sup> Elisa Vargaslugo, "Austeridad del alma", en *Artes de México*, nueva época, México, núm. 25: *El retrato novohispano*, julio-agosto de 1994, p. 36.

<sup>21</sup> Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, México, Instituto de Historia, UNAM, 1955 (Ediciones selectas), p. 253.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Gregorio M. de Guijo, *Diario 1648-1664*, México, Porrúa, 1986, pp. 482-483, citado en Rubio Mañé, *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>24</sup> Lewis Hanke, *Los virreyes en América durante el gobierno de la Casa de Austria. México*, Madrid, Ediciones Atlas, 1977, p. 233.

<sup>25</sup> Guijo, *op. cit.*, citado en Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 277.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 278-279.

<sup>28</sup> Guijo, *op. cit.*, citado en Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 152.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Hanke, *op. cit.*, pp. 218-219.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 152.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 275-276.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Hanke, *op. cit.*, p. 217.

<sup>37</sup> Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 279.

<sup>38</sup> AGN, Notario N<sup>o</sup> 687, Fernando Veedor, vol. 4606, f. 294: Compra de esclavo por Isabel de Contreras, viuda de José Juárez; 26 de junio de 1662.

<sup>39</sup> Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 279.

<sup>40</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958; 6 vols., Nueva York, Kraus Reprint Milwood, 1988, vol. III-1, p. 532, y Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. II, p. 5, y vol. III, lám. 7.

<sup>41</sup> Citado en Jeannine Baticle (dir.), *Zurbarán*, con ensayos de Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso Pérez Sánchez, catálogo de exposición, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1987.

<sup>42</sup> Citado en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* [Sevilla, Simón Faxardo, 1649], edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 593. El editor de la obra de Pacheco, Bassegoda i Hugas, cita el texto de Molano en latín. La traducción del mismo es de la doctora Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 592-593.