



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

“SAN JUAN EN PATMOS” Y “EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ”: DOS PINTURAS  
NOVOHISPANAS DE LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS TOLENTINO. LERMA,  
ESTADO DE MÉXICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS HISTÓRICOS

PRESENTA:

LUIS MANUEL CORTÉZ HERNÁNDEZ

MTRA. MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ PARRA  
DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA MAGDALENA VENCES VIDAL  
CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA  
TUTOR INTERNO DE TESIS



MAYO, 2025

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b><i>CAPÍTULO 1.- LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII</i></b>	<b>6</b>
<i>ESTILO, TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA PINTURA NOVOHISPANA</i>	6
<i>LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII</i>	21
<i>EL MODELO DE CENTRO-PERIFERIA EN EL ESTUDIO DE LA PINTURA NOVOHISPANA</i>	25
<i>PINTORES, DONADORES Y DEVOCIONES DE LA PINTURA NOVOHISPANA</i>	39
<b><i>CAPÍTULO 2.- LA PINTURA DE SAN JUAN EN PATMOS DE JUAN SALGUERO</i></b>	<b>56</b>
<i>LA HACIENDA DE SAN NICOLÁS PERALTA</i>	56
<i>LA ESCENA DE SAN JUAN EN PATMOS Y SU COMPOSICIÓN FORMAL EN LA PINTURA</i>	60
<i>SAN JUAN EN PATMOS DE JUAN SALGUERO</i>	66
<i>EL APOCALIPSIS Y LA CULTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII</i>	80
<b><i>CAPÍTULO 3.- EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ</i></b>	<b>94</b>
<i>SAN JOSÉ Y SU COMPOSICIÓN FORMAL EN LA PINTURA</i>	94
<i>EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ</i>	107
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>137</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>143</b>
<b>ARCHIVOS</b>	<b>151</b>



## INTRODUCCIÓN

El pasado novohispano nos ha heredado un número considerable de obra de arte sacro que son el resultado de preocupaciones y necesidades socioculturales de la época. Este acervo es una fuente primaria de importancia para la investigación en Historia e Historia del Arte pues el estudio de éstas brindan un cúmulo de información que no sólo atañe al carácter formal de la obra, sino también al ámbito religioso y de la vida cotidiana de los siglos XVI al XVIII.

El objeto de estudio de la presente tesis son dos pinturas de gran formato del siglo XVII que tratan los temas de *San Juan en Patmos* del pintor Juan Salguero y *El Tránsito de san José* de autor desconocido, ambas obras se resguardan en la parroquia de san Nicolás Tolentino que se ubica en el poblado de san Nicolás Peralta en el municipio de Lerma. Esta iglesia fue parte de una hacienda de la que actualmente se conserva poco, la información con la que se cuenta indicaría que estas construcciones pertenecieron a la familia Peralta durante el siglo XVII y a finales de éste y el transcurso del XVIII la propiedad fue administrada por la Orden de los Carmelitas Descalzos.

El primer acercamiento a estas pinturas se derivó de mi tesis de licenciatura en la que se realizó un análisis iconográfico e iconológico de los tres retablos que se resguardan en la misma parroquia, éstos están dedicados a *san Nicolás Tolentino*, *La Virgen de los Dolores* y *El Señor de la Caña*. A pesar de que en esa investigación sólo se mencionó a los lienzos, el problema que conlleva el estudio de estas piezas y su posible relación con quienes fueron los dueños de la propiedad dio como resultado incógnitas por resolver que se abordan a lo largo de esta tesis.

El problema que plantea este trabajo es el análisis desde la Historia del Arte de los lienzos de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de san José* tomando en consideración el carácter formal de las obras y el contexto histórico y artístico del siglo XVII en la Nueva España. La importancia de estas composiciones, al igual que muchas otras que necesitan un estudio profundo, conllevan a problemáticas que deben ser explicadas por su función y discursos iconográficos en los que se encuentran inmersas. La importancia de la divulgación de santos

y consolidación del dogma cristiano-católico resultó en que la vida cotidiana se rigiera por los ejemplos de vida que se debían seguir, además de que fungieron como intercesores ante Dios<sup>1</sup>, por esta razón la representación y consolidación iconográfica de santos sirvió como un medio efectivo de comunicación entre la Iglesia y la población en general que variaba según las necesidades de la región.

Como es bien sabido, el arte no puede desligarse del contexto histórico donde fue producido, teniendo esto como base y con la revisión historiográfica que se realizó se plantea una hipótesis sobre la explicación de estos lienzos en la que a pesar de su carácter formal y devocional, estas representaciones se relacionaron con los problemas que enfrentó el clero durante el siglo XVII, ejemplo de lo anterior se percibe en la representación del donante junto a la escena de san Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis o las preocupaciones de la época en cuanto a la salvación del alma con la composición de los últimos momentos de vida terrenal de san José.

A la luz de la metodología propia de la Historia del Arte se planteó la explicación de estas pinturas retomando teorías y conceptos de investigadores como Meyer Shapiro, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Michael Baxandall, Victor Stoichita, Jorge Alberto Manrique, Clara Bargellini, Nelly Sigaut y Juana Gutiérrez Haces. Estos autores fueron la base para desarrollar esta investigación que se compone de tres capítulos con sus respectivos apartados.

El primer capítulo llamado *La pintura novohispana del siglo XVII* comprendió un análisis historiográfico en el que se analizó la información que ayudara a comprender bajo que contexto se realizaron los lienzos de mi interés retomando la postura teórica de los autores antes mencionados sobre la problemática que hay para definir un concepto de estilo, tradición y modernidad en la pintura barroca novohispana del siglo XVII. Si bien, es obvio que los conceptos teóricos no se aplican directamente a los objetos de estudio si permiten la reflexión sobre lo que implica comprender y explicar estas composiciones.

---

<sup>1</sup> Elisa Garzón Balbuena y Elvia Acosta Zamora, *Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XX* (México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C., 2018). p. 9.

Asimismo, se aborda el contexto en el que los pintores novohispanos fueron formados durante el siglo XVII y cómo se adaptaron a los modelos y técnicas que procedían de pinceles extranjeros, comúnmente de España como el caso de artistas como Sebastián López de Arteaga que influyó en la obra de José Juárez, Pedro Ramírez y Baltasar Echave Rioja por mencionar a algunos. Del mismo modo, bajo el modelo del centro-periferia en el arte, se retomó la manera en que se ha abordado esta teoría en el ámbito novohispano. También, se realizó una reflexión sobre la postura de investigadores de arte novohispano en comparación a estudios europeos que consideran que existió una dependencia de la producción artística de Nueva España con respecto a la Metrópoli.

Sobre los pintores y donantes se plantea la forma en que éstos últimos incursionaron en los retratos y patrocinios de obra de arte, se brinda información y lienzos que se identificaron del pintor y teólogo Juan Salguero, quien figura como participante junto a Tomás Conrado, Nicolás de Fuenlabrada, Sebastián López de Dávalos, Nicolás de Angulo, Juan Sánchez, y Alonso de Zarate para la inspección del lienzo de la Virgen de Guadalupe en 1666.

En el capítulo 2 *La pintura de San Juan en Patmos de Juan Salguero* se realizó un análisis iconográfico e iconológico de la escena. En este apartado se abordó la historia de la hacienda de san Nicolás Peralta, la presencia de la familia Peralta como propietarios del lugar durante el siglo XVII y la administración de la Orden del Carmen a finales de esta centuria y en el siglo XVIII.

Bajo el contexto en el que se encuentran los lienzos, se hizo la descripción y el análisis de la composición y se comparó con otras obras que tratan la misma temática y que son contemporáneas, además se indagó sobre la composición formal con la que se representó al Evangelista a lo largo de la historia del arte. En este sentido la metáfora del pasaje bíblico del *Apocalipsis* adaptado al contexto sociocultural de la Nueva España resultó en representaciones que tuvieron la intención de resaltar la lucha del bien y el mal en su mayoría. En el caso del lienzo de Juan Salguero, parece indicar que atendió a otros intereses derivados de una devoción en particular del donante que resalta por su vestimenta de peregrino de la Orden de Santiago, su posición en un lugar privilegiado en la escena y la presencia de la Virgen María en lugar de la Inmaculada Concepción o la Virgen del Apocalipsis.

Siguiendo la misma estructura, el capítulo 3, *El Tránsito de san José* comprende el análisis del lienzo basándose en un primer momento en los cambios que tuvo san José a lo largo de su representación pictórica, pasando de ser un anciano a un joven, esta última imagen fue la que comúnmente se aprecia en el arte de la Nueva España. Para el desarrollo de este apartado fueron relevantes los escritos hagiográficos y apócrifos de la vida del justo varón, asimismo de teóricos de la Iglesia y pintores que en sus tratados definieron su imagen y los atributos con los que se le identificó en los distintos temas que representan su vida, en este caso su tránsito.

Del mismo modo, la pintura objeto de estudio de esta tesis fue comparada con otros lienzos que abordan el mismo tema y que son coetáneos, el análisis también se centró en las características particulares que presenta la escena que se relaciona directamente con las preocupaciones de los fieles en cuanto a la buena muerte y el paso del alma por el purgatorio, por ello la importancia de san José recayó en ser santo patrono y ofrecer la imagen de la forma correcta de morir.

El análisis de los lienzos de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de san José* contribuye a los estudios de Historia del Arte de la zona, puesto que a pesar de que el pueblo de san Nicolás Peralta cuenta con un patrimonio histórico y artístico notable, las investigaciones que abordan de manera profunda la explicación de estos objetos de arte son pocas, además de que la información que se tiene sobre el lugar no es tan extensa en este rubro.

Las fuentes primarias y secundarias consultadas en esta tesis se rastrearon en diversos espacios en las que se encuentran la Biblioteca Central y la Ignacio Manuel Altamirano de la Universidad Autónoma del Estado de México, la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas y la Biblioteca de la Iglesia del Carmen de Toluca. Asimismo, distintos artículos y capítulos de libros publicados de manera digital en los que destacan Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM entre otros repositorios institucionales de universidades de Valencia y Valladolid. Por otra parte, los archivos revisados fueron el Archivo General de la Nación y el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Con esta investigación se pretende contribuir a la explicación de estos lienzos del siglo XVII, éstas se fundamentaron en los métodos de la Historia y la Historia del Arte, en las que el entorno en el que surgieron estas obras determinó su estatus como imágenes simbólicas, de culto y devoción. El análisis iconográfico e iconológico de ambas pinturas y su comparación con escenas coetáneas que tratan los mismos temas derivó en la comprensión de dichas obras de arte a partir de los elementos que las rodean como lo es el contexto histórico, social y cultural, además de las características formales que se fundamentan en los conceptos propuestos por los investigadores ya referidos en páginas anteriores y que dan paso a la explicación de estas composiciones. Asimismo, se espera que esta información sirva como difusión y divulgación para que en un momento sea retomada para ayudar a futuras investigaciones que busquen la explicación de problemas similares a los de esta tesis.

## ***CAPÍTULO 1.- LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII***

### *ESTILO, TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA PINTURA NOVOHISPANA*

La pintura novohispana relacionada con temas religiosos es una fuente primaria que nos permite identificar preocupaciones de índole social y religiosa, pues, en estas obras se engloban distintas problemáticas en las que participaron autoridades eclesiásticas o comitentes que encomendaron estas composiciones a los artistas, éstos debieron atenerse a lo establecido por sus clientes y a lo que dictaba la religiosidad. Como sucedió comúnmente en la Nueva España, las preferencias devocionales cambiaron de acuerdo a su época, ubicación geográfica y el contexto histórico donde dichas obras fueron creadas; no obstante, esta manifestación plástica no se limitó a una experiencia estética, puesto que diversos aspectos rodean la creación de una pintura, en ella se observan cánones establecidos para una forma válida de representar temas, difundir ideas, creencias y modelos a seguir que fueron el resultado de las necesidades sociales y religiosas de su tiempo.

La parroquia de san Nicolás Tolentino, perteneciente al municipio de Lerma cuenta con dos lienzos de grandes dimensiones que manifiestan los puntos anteriores y tienen características formales de la pintura del siglo XVII; *San Juan en Patmos* firmada por Juan Salguero y *El Tránsito de san José* de autor desconocido. Los temas representados en estas pinturas se relacionan con las preocupaciones que afrontó la Iglesia católica en cuanto a la divulgación de modelos piadosos y difusión de la devoción a los santos; aunado a esto se identifican cuestiones relacionadas con el estilo y la tradición de la pintura novohispana del mediados del siglo XVII.

La conversión religiosa en la Nueva España trajo consigo problemas asociados con la representación y divulgación de antiguas imágenes santas. Se comenzó a tener un control sobre la difusión, producción de pinturas y grabados que fueron promovidas por el Concilio de Trento (1545-1563) y por la reforma española que combatió las ideas reformistas luteranas (1517); estos postulados no obtuvieron resultados sino hasta mediados del siglo XVII.

Por otra parte, en Nueva España se celebraron los Concilios Provinciales Mexicanos realizados durante la segunda mitad del siglo XVI. En éstos se distingue la inquietud por parte de las autoridades eclesiásticas por la forma en que deberían pintarse algunas temáticas. Nelly Sigaut identificó en la pintura novohispana un problema derivado del interés político y religioso, sobre este punto se indica lo siguiente:

La imagen religiosa plantea al historiador del 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 física y social.<sup>2</sup>

La regulación de la producción de imágenes religiosas se estableció mediante normas que propusieron una configuración adecuada para la representación de escenas de temas sacros. El Primer Concilio Mexicano de 1555 en su apartado XXXIV decretó que no se debían pintar imágenes sin la supervisión de un pintor, esta medida tuvo la intención de que los naturales no pintaran composiciones que fueran en contra de la fe, cabe resaltar que tanto a españoles y nativos se les prohibió la elaboración de imágenes y retablos por igual sin antes ser examinados por los jueces del Concilio.<sup>3</sup> Sin embargo, no fue el único concilio donde se abordaron estos temas dado que, en el Tercer Concilio Mexicano de 1585 se estableció 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 venere y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes incidente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 25.

<sup>3</sup> María del Pilar Martínez López-Cano, et al. (Coord.), "Constituciones en el arzobispado y provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México de la Nueva España Concilio Primero" en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, coord. por María del Pilar Martínez López-Cano, et al. (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2014), p. 41.

<sup>4</sup> María del Pilar Martínez López-Cano (Coord.), "Concilio III Provincial mexicano celebrado en México el año 1585 Aprobación del Concilio confirmación del sínodo provincial de México de Sixto V, Papa para futura memoria" en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, coord. por María del Pilar Martínez López-Cano, et al. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014), p. 210.

Los concilios mexicanos sirvieron en gran medida para respaldar y difundir los postulados del Concilio de Trento respecto a la enseñanza e instrucción de las imágenes sacras, sin embargo, estos fundamentos parten de una base teórica y teológica proveniente de pensadores medievales, entre los que se encuentran san Buenaventura, santo Tomás de Aquino y Guillermo Durando. Algo común en estos teólogos es la propuesta del uso de la imagen como medio e intercesión de los santos para afianzar la devoción de los fieles, debido a que no se podía llegar a ellos a través de las letras. El caso que me ocupa en esta investigación, aparte de lo dicho con anterioridad es la difusión de temas de santos en la Nueva España mediante la creación de pinturas que respondió a la necesidad de un discurso devocional y político que las sociedades formaron en su vida cotidiana. Sobre este punto, Magdalena Vences refiere que: “Los santos, por sus cualidades, significaron para los individuos y la colectividad más que devoción e identificación porque también en sus figuras y descripciones hagiográficas materializaron simbólica y explícitamente sus anhelos”.<sup>5</sup>

Con base en lo anterior, las pinturas que se analizarán en los siguientes capítulos tienen inmersos dentro de su composición un discurso en particular que atendió a las preocupaciones de un sector de la sociedad o de comitentes particulares, ejemplo de ellos es la obra firmada por Juan Salguero, donde la presencia del donante muestra una devoción en particular hacia Juan Evangelista y la Virgen María, además de ser representado de manera humilde a pesar de compartir la escena con los personajes celestiales. Por otra parte, la pintura que aborda el tema del *Tránsito de san José* parece estar encaminada a una inquietud de la sociedad novohispana sobre el tema del buen morir y la importancia que tuvo el papel del justo varón dentro de la Sagrada Familia.

Las composiciones pictóricas y su relación con los decretos de estos concilios no son ajenos a un estilo artístico puesto que hay formas apropiadas para su elaboración que son parte de un canon establecido en su época. La historiografía considera al barroco como el arte propagandista de la contrarreforma; no obstante, se debe considerar que conceptualizar este estilo conlleva a un análisis del contexto en que se formaron los artistas que dieron forma a

---

<sup>5</sup> Magdalena Vences Vidal, *Imágenes de San Luis Bertrán entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (México: UNAM/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019), p. 18.

diversas representaciones, dado que la labor de los artistas no se limitó a una imitación de modelos a pesar de que la producción pictórica la mayoría de las veces siguió patrones derivados de catálogos de grabados, pero no están exentas de tener características formales propias, además de que el contexto en el que se formaron los pintores no fue el mismo en Europa que en Nueva España.

Los estudios de Meyer Shapiro proponen que en el estilo se encuentran inmersos elementos como la formación del artista e incluso su personalidad y de cómo se relacionó con su forma de pensar y sentir siendo un parte de un grupo o sociedad que se desarrolló en un momento específico de una época donde se establecieron convenciones de significados y tipos iconográficos, ya que cada obra realizada en el estilo de una época no podría producirse en otra.<sup>6</sup>

Por otra parte, el concepto formulado por Ernst Gombrich consideró la actividad que el artista realizó, su argumento se dirige a proponer que no existe el Arte sino artistas; no obstante, ellos no son ajenos a la difusión de cánones y convenciones ya establecidas y en sus palabras el estilo es: “el medio que crea una disposición mental por la cual el artista busca, en el escenario que lo rodea ciertos aspectos que sabe traducir”.<sup>7</sup> Otros autores como Julio Amador Bech definen que el estilo es una estructuración de sistemas formales en la creación artística que toma en cuenta la valoración estética junto con la interpretación de símbolos que están determinados por un contexto cultural de una época específica.<sup>8</sup> Con base en los autores aquí expuestos, se encuentran puntos en común en sus argumentos cuando se aborda el concepto de estilo, éstos son: el artista y su contexto, estos elementos son los que convergen para que una obra creada sea coherente con los cánones establecidos en una época.

En el caso de la pintura novohispana, la producción de pintura sacra también se relacionó con el contexto sociocultural a los que se enfrentaron los artistas, aunado a esto la forma

---

<sup>6</sup> Meyer Shapiro, *Estilo* (Buenos Aires: Paidós, 1962), p. 10.

<sup>7</sup> Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Sin lugar de publicación: Sin Editorial, 2004), <https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Arte%20e%20ilusión.pdf>

<sup>8</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (México: UNAM, 2008), p. 59.

correcta de representar y difundir ciertos temas que se establecieron en el Concilio de Trento y posteriormente con los Concilios Provinciales Mexicanos derivó en una serie de normas estéticas, formales y técnicas que desarrollaron los pintores de la Nueva España.

El barroco como estilo, no se ha limitado a explicar el movimiento artístico surgido en Europa y que posteriormente llegó a Nueva España, sino también se ha usado para explicar la filosofía, música, danza, literatura y hasta la forma de vida que un sector de la sociedad adoptó. Para Jorge Alberto Manrique, el barroco fue más que un estilo artístico, debido a que, en él, además de características formales están inmiscuidos valores culturales que van desde la producción literaria hasta la vida cotidiana como la etiqueta privada en las fiestas y el modo de comportamiento de la sociedad,<sup>9</sup> en este sentido el arte sería el resultado de ese cúmulo de conductas. Sin embargo, para el caso de esta investigación es oportuno centrar el estudio en mayor medida a la pintura, aunque no se dejen de lado los puntos antes mencionados. De acuerdo con las ideas de H. Wölfflin, el arte barroco se desarrolló sin base teórica ni modelos a seguir, contrario del arte renacentista que muestra una belleza apacible con la intención de llegar a la perfección, en este sentido el barroco pretende representar elementos formales de efecto directo e inmediato, en palabras de este autor: “El barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar, no evoca la plenitud del ser, sino del devenir, el acontecimiento: no la satisfacción sino la insatisfacción y la inestabilidad”.<sup>10</sup>

Acorde con las ideas de Wölfflin, pareciera que el barroco fue un estilo artístico de quiebre total en comparación con los cánones renacentistas, este argumento parece un poco radical en cuanto a considerar que no existió una base teórica donde convergieron las habilidades y técnicas de los pintores posteriores al renacimiento y manierismo, de esta forma concuerda con el concepto tradicional del barroco que lo considera como el arte dotado por libertad formal, que propuso soluciones novedosas.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Jorge Alberto Manrique, “*Barroco Mexicano: ¿Qué tan barroco? ¿Qué tan mexicano?*”, *Revista memoranda*, n. 15. (1991): p. 6.

<sup>10</sup> H. Wölfflin. *Renacimiento y Barroco. Paidós Estética 8* (España: Ediciones Paidós, 1986), p. 39 y 40.

<sup>11</sup> Jorge Alberto Manrique, “*Barroco Mexicano: ¿Qué tan barroco? ¿Qué tan mexicano?*”, *Revista memoranda*, n. 15. (1991): p. 6 y 8.

Contrario a una postura radical respecto al término barroco, la reflexión hecha por Erwin Panofsky permite comprender el concepto de este estilo, pues tratar de definirlo ha resultado en una confusión por las características formales que rodean a estas obras, que en primera instancia se limitó a la arquitectura, aunque paulatinamente abarcó más artes plásticas llegando hasta otros ámbitos. En palabras del autor: “La primera idea que acude a nuestra mente cuando se escucha la palabra Barroco es la idea, por así decirlo, de un alboroto magnifico: movimiento incesante, riqueza imponente del color y la composición, efectos teatrales producidos por el juego libre de la luz y las sombra, mezcla indiscriminada de materias y técnicas, etc.”<sup>12</sup>

Es interesante el hecho de que las obras clasificadas como barrocas adquirieron en un principio una connotación negativa en comparación del nivel al que se considera que llegó el arte renacentista, aunque el ensayo de Panofsky se enfocó al caso italiano proporciona información que ayuda a comprender la forma en que este estilo se desarrolló en otros territorios, el barroco no fue arte decadente ni el fin de una estilo artístico renacentista sino que floreció con base en los planteamientos teóricos con los que los artistas contaban, además de la expresividad de la vida y el arte de la época.<sup>13</sup>

Por su parte, autores como H. Báez, al igual que Panofsky no son tan radicales en cuanto a plantear una explicación de este estilo pues refiere que éste surgió a finales del siglo XVI y perduró hasta el siglo XVIII. Pese a que el término barroco fue utilizado como una descripción peyorativa al considerarlo de mal gusto en comparación de las obras renacentistas paulatinamente esta conceptualización se transformó para convertirse en lo que hoy se conoce como un estilo artístico dotado de características propias.

H. Báez considera que el barroco conservó las formas del renacimiento tanto en arquitectura, escultura y pintura, pero al paso del tiempo se modificaron para ser dotadas de un efecto de movilidad hasta alejarse de los cánones del clasicismo y manierismo. Como ya se mencionó, la Iglesia católica jugó un papel importante en la promoción y difusión de la actividad artística y cultural. En el caso de la pintura se afirma lo siguiente:

---

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos* (España: Ediciones Paidós, 2000), p.39.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 107 y 108.

La pintura barroca elabora un nuevo concepto de perspectiva; diferente de la lineal del Renacimiento (...) El Barroco también aportó innovaciones considerables en el campo de la composición y la distribución espacial que implicaron una concepción totalmente distinta del cuadro. El artista barroco no concibe ya el espacio en función del cuadro ni distribuye las figuras en esquemas geométricos adaptados al lienzo, sino que concibe el espacio como ilimitado.<sup>14</sup>

Es conveniente abordar el caso del barroco en territorio español, debido a que las propuestas estilísticas que se concibieron en la metrópoli fueron las que en su mayoría arribaron a Nueva España, los pintores novohispanos adaptaron e interpretaron los modelos provenientes de Europa mediante pinturas, grabados, escritos y artistas que llegaron durante el virreinato. La producción pictórica en Nueva España durante el siglo XVII trajo consigo una preocupación en cuanto a la representación de temas hagiográficos o de visiones, la solución formal de estos temas recayó en la habilidad y conocimiento de los artistas.

La preocupación del clero fue la defensa del dogma y para ello se promovió la fe y la moralidad que se representaron en pinturas dedicadas a santos con la finalidad de mostrar una vida ejemplar a los creyentes, no obstante, en la representación de la vida de los santos también participaron elementos discursivos de las sociedades que van más allá de una intención devocional. De acuerdo con Magdalena Vences: “son un magnífico medio para conocer comportamientos y aspiraciones humanas en un sistema de jerarquías, de manifestaciones públicas controladas y de las alteridades del mundo hispánico.”<sup>15</sup> En Nueva España estas medidas siguieron con una intención de unificar criterios para determinar costumbres y creencias en la sociedad, en este punto el arte fue fundamental para difundir estas normas; la Iglesia pretendió moldear ideas por medio de una intervención en la vida cotidiana.<sup>16</sup>

A la luz de las ideas de Manrique, se debe considerar que el desarrollo del barroco como estilo artístico fue diferente en Europa que en Nueva España y América en general, para este

---

<sup>14</sup> H. Báez, “El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa”, *Clío* 37. (2011): p. 5.

<sup>15</sup> Magdalena Vences Vidal, *Imágenes de San Luis Bertrán entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (México: UNAM/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019), p. 16.

<sup>16</sup> María del Pilar Martínez López-Cano (Coord.), *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002), p. 20.

autor es importante señalar las diferencias entre uno y otro, principalmente porque considera que el barroco americano no llegó de Europa a este territorio sino que se transformó con base en esos modelos de tránsito que llegaron de la metrópoli a Nueva España, donde unas convenciones perduraron y otras se olvidaron;<sup>17</sup> en este sentido la actividad realizada por los pintores no fue un ejercicio de mimesis en el que los patrones estéticos y discursivos de la contrarreforma europea se inmiscuían en la obra producida en Nueva España puesto que el fin de aquellas pinturas no eran las mismas, para el siglo XVII la situación que afrontó la Iglesia católica no fue la misma en España que en el virreinato, para ese siglo la contrarreforma no tiene sentido en este territorio, puesto que el clero novohispano no tenía que pelear aquí con nadie. Sobre este punto Manrique sostiene que:

La religiosidad misma era diferente de este lado del Atlántico; la ostentación y riqueza de las iglesias obedecía aquí a causas muy otras. Los fines del arte allá y acá eran, pues, diferentes; el arte tenía, consecuentemente, que dar por resultado otras formas, que por lo menos en parte divergían de aquellas que les dieron origen.<sup>18</sup>

Con base en lo que se ha referido a lo largo de estas páginas, el barroco novohispano nació de una unión de diversos factores del contexto sociocultural en el que se vio inmerso el arte de Nueva España, en este caso la pintura. En cuanto a tema del estilo, a pesar de que se piensa que los modelos europeos pasaron directamente de la metrópoli a territorio novohispano, hay que tener en consideración que las necesidades y preocupaciones de ambos territorios es diferente en cuanto al carácter formal de la obra y su discurso narrativo, político y social que se representaban en las imágenes relacionadas con la difusión de un tema hagiográfico.

Bajo estos antecedentes se desarrolló la pintura barroca novohispana, Nelly Sigaut propone que la pintura en Nueva España de finales del siglo XVI se encontró inmiscuida dentro de una labor contrarreformista que atendió a las preocupaciones de la sociedad y que se representó mediante el arte, cabe resaltar que como lo refirió Manrique la contrarreforma en territorio novohispano al menos para el siglo XVII no tiene sentido, sin embargo, hay que recordar que los concilios mexicanos fueron basados en lo que se estableció en Trento, en

---

<sup>17</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y la historia*. Tomo V (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), p. 192.

<sup>18</sup> *Id.*

este sentido, el control de imágenes y el cuidado en la difusión de temas religiosos en Nueva España comenzó como un tema de la contrarreforma que paulatinamente perdió sentido debido a los factores socioculturales a los que tanto las autoridades eclesiásticas y los pintores se enfrentaron en la Nueva España.

Durante el siglo XVII comenzaron a escribirse tratados sobre pintores de autores como Federico Borromeo, Vicente Carducho y Francisco Pacheco que propusieron la necesidad de la identificación del artista con la piedad religiosa como el triunfo de la imagen intermediadora entre el hombre y su fe,<sup>19</sup> estas ideas se propagaron entre artistas de la época donde la producción pictórica no quedó solamente a cargo de los artistas sino que estuvo en medio de una disputa entre el poder eclesiástico y político.

Esta autora propone los conceptos de *tradición* y *modernidad* para explicar la pintura novohispana del siglo XVII, conforme a su propuesta estos términos definen el actuar de los talleres y pintores respecto a su labor artística, además de su interacción de comitentes y clientela. La tradición se vincula con la forma en que se actúa o se realiza cierta actividad y que es heredada del pasado, para los pintores de Nueva España funciona en la forma en que fueron formados en un territorio lejano a la metrópoli, lo cual también fue llamado *tradición local*. Es de señalar que Sigaut la usó para sustituir el concepto de estilo, pues considera que este último tiene limitantes para explicar el caso del arte novohispano y americano.

Para complementar esta definición, la misma autora propuso algunos componentes con la finalidad de una mejor comprensión del caso de la pintura. Si bien, anteriormente se mencionó que la tradición se relaciona con conocimientos heredados, esto no basta para explicar este problema, puesto que, debido que dentro de la misma se encuentran inmersas otras tradiciones, como ejemplo se encuentra la plástica que se relaciona con todo componente material y visual de una pintura, por otra parte, se encuentra la tradición religiosa que conlleva a una forma correcta de representar imágenes.

---

<sup>19</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 36.

Se considera a la tradición como un proceso temporal donde participa el transmisor y receptor, sin embargo, se debe de contar con consistencia y fuerza para que no caiga en un ejercicio de repetición idéntica de lo que se transmite, esto derivaría en una fuerza de control por parte del transmisor, se busca una progresión en la tradición. Al respecto, Sigaut lo explica de la siguiente manera:

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 de todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión de datos en el *continuum* de la historia. La riqueza de la utilización del concepto de tradición consiste también en la necesidad de establecer los factores de cambio endógenos y exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico; el mecenazgo, la relación clientelar, la normatividad eclesiástica, los repertorios de grabados, los viajes, la frecuentación de otros talleres, la llegada de un pintor extranjero, la formación de un maestro famoso, la personalidad del pintor, la situación económica regional y global.<sup>20</sup>

Conforme a esta cita, considero que, si se puede aplicar el término de tradición local al objeto de estudio de esta investigación, aunque es oportuno puntualizar algunos aspectos debido a que los artistas novohispanos adaptaron las propuestas artísticas que llegaron de Europa, principalmente España mediante otras obras de arte, grabados o intercambios de ideas entre talleres dentro del mismo virreinato. Asimismo, dependió de la difusión de imágenes de ciertos sectores, en este caso los pintores se adaptaron a la preferencia devocional y representaciones iconográficas relacionadas con la consolidación de un gusto artístico de los patrocinadores y el catolicismo, recordemos que está última no tuvo un gusto artístico común, sino que dependió de las intenciones y preferencias de la zona o cleros regulares y seculares.

El concepto de tradición para el estudio de la pintura novohispana recibió diferentes enfoques, ocasionalmente se le ha vinculado con las características formales propias de una determinada formación de artistas. De acuerdo con Juana Gutiérrez Haces, la tradición puede

---

<sup>20</sup> Nelly Sigaut, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruidos" en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. TRADICIÓN, ESTILO O ESCUELA EN LA PINTURA IBEROAMERICANA SIGLOS XVI-XVIII* ed. por María Concepción García Sáinz y Juana Gutiérrez Haces (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), p. 210.

entenderse como la parte consciente de lo heredado y asumir la responsabilidad de mantener estos valores como algo propio,<sup>21</sup> este punto permite comprender y complementar el significado de la tradición dentro de la formación del artista novohispano, tanto la propuesta de Sigaut y Gutiérrez concuerdan en que la tradición es una actividad heredada del pasado, aunque hay una diferencia que considero importante para el caso de la pintura en Nueva España y es que esos conocimientos se adoptan para hacerlos propios. Sigaut rechaza el uso del concepto de estilo en el sentido formal, sin embargo, considero que la tradición no se aleja por completo de esta definición, sino que por el contrario se complementan para comprender las circunstancias en las que diversas pinturas fueron creadas por cómo se conciben y representan los modelos en un ámbito local, ya que las imágenes contienen una carga de connotaciones culturales propias de la época.

En este sentido, vale señalar que el problema en cuanto a la tradición en la pintura de la Nueva España no es contemporáneo, éste tiene sus orígenes desde la percepción que tuvieron los artistas sobre su propia labor; Clara Bargellini identificó aspectos interesantes relacionados con la firma de los pintores, principalmente con Sebastián López de Arteaga, José Juárez y Cristóbal del Villalpando.

Algunos lienzos firmados por estos artistas tienen junto a su rúbrica la leyenda “inventor”. Bargellini señala que la noción de este término en la obra de estos pintores tiene diferentes significados para cada uno, pero tienen en común que buscan un distintivo entre sus colegas. En el caso del pintor español Sebastián López de Arteaga, se tiene registro que arribó a Nueva España durante 1640, la obra que se ubicada en este virreinato tiene características formales influenciadas por Zurbarán, la llegada de López de Arteaga a un Nuevo Mundo le abrió la posibilidad de un ideal de interdependencia de las imágenes y su personalidad de su creador, sobre este aspecto se menciona que: “Las dos firmas de Arteaga con el calificativo *inventor*” serían las pruebas. América pudo haber significado para el pintor un “nuevo” mundo donde

---

<sup>21</sup> Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?” Avances de una investigación en ciernes, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24, n. 80. (2002): p. 50.

los ideales, incluyendo los ideales de los pintores, podían hacerse realidad”<sup>22</sup>, aunque esto puede deberse a los conocimientos que Arteaga poseía en cuanto a su capacidad de pintar.

Contrario al caso anterior, José Juárez en su obra de *La epifanía* o *La adoración de los Reyes* agregó el distintivo de inventor junto a su firma. Se podría entender que la composición de esta pintura fue originalmente pensada por Juárez, no obstante, es prudente pensar que se refirió a un calificativo de una persona capaz, hábil y consciente de su trabajo como artista y de su estatus frente a la sociedad. Con Villalpando sucedió algo similar, sin embargo, de acuerdo con esta misma autora en él si se identifican elementos de invención relacionados con la capacidad de crear nuevas composiciones y de los tres autores mencionados, éste último es quien tiene más obras firmadas con este distintivo.

El concepto invención usualmente se relaciona con la originalidad y la novedad, en la pintura novohispana del siglo XVII este término se vincula con la capacidad y habilidad del pintor y la posición que ocupaba ante la sociedad, así “Arteaga, Juárez y Villalpando usaron la palabra para prestigiarse y para situarse entre los que detentaban el poder en el mundo del arte”, es así que la invención en sus obras se refirió a la habilidad de plasmar formas de manera convincente y no solo en realizar composiciones novedosas.<sup>23</sup>

La acción de legitimarse ante el sector relacionado al arte hace pensar la existencia de una tradición artística por parte de los pintores novohispanos, no hubo un ejercicio derivado de la copia de modelos, sino que con base en su conocimiento hay una tradición adquirida mediante su formación como artistas. Considero que con Arteaga también hay inmersa una tradición pictórica que también influyó en la formación de artistas novohispanos.

Otro medio por el que se comenzó a reflexionar sobre la tradición local se encuentra en los escritos de literatos de la época, Juana Gutiérrez Haces propone que en siglo XVII la pluma de Carlos Sigüenza y Góngora documentó las características de distintas obras realizadas

---

<sup>22</sup> Clara Bargellini, “El artista “inventor” novohispano” en *La terminología en el estudio del Arte Ibérico y Latinoamericano*, ed. por Patricia Díaz Cayeros, et al. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), p. 124.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138.

dentro de un ámbito meramente novohispano que dio pauta para una nueva forma de apreciar a los pintores de la Nueva España.

Propio del lenguaje manejado en el medio literario de la época, desde el siglo XVI se describieron las cualidades de los artistas comparándolos con grandes pintores de la época clásica o españoles e italianos de gran importancia, de este modo Sigüenza y Góngora realizó una descripción de obras de arte con un semblante de pertenencia sobresaltando la competencia de los “pintores mexicanos” frente a los pinceles extranjeros, que hace notar un grupo de pintores de calidad ante la pintura extranjera. Sobre este punto, Gutiérrez Haces comenta:

El orgullo que hay al hacer esta descripción, pero sobre todo al caracterizar por primera vez uno a uno a los pintores que él consideraba significativos, es notable, ya que no solo son nombres agrupados, sino que expresan las habilidades particulares que cada uno poseía con el objeto de exaltar su trabajo y también mostrar un bloque consistente en el quehacer pictórico novohispano.<sup>24</sup>

El trabajo realizado por este intelectual permite comprender la situación en la que se encontraron los artistas novohispanos en cuanto a la problemática de la diferenciación de la pintura de Nueva España y se refiere a ellos como parte de una cultura propia, por ende, su obra se podría enmarcar como propia y de tradición heredada. Ya para el siglo XVIII, el pintor José de Ibarra realizó un estudio similar al de Sigüenza, Ibarra efectuó un recuento de pintores, los dividió en propios y extranjeros, sin embargo, aunque menciona una tradición pictórica propia de la Nueva España recalca la importancia de la doctrina llegada de Europa.<sup>25</sup>

Contrario a esta postura de la tradición en la pintura novohispana, se considera que no existen elementos que sustenten esta definición, pues no se pueden englobar los aspectos de identidad y características de los pintores novohispanos. Respecto a esto, además del conocimiento transmitido, se debe considerar todo lo que rodea el arte. Por ejemplo, comercio, circulación

---

<sup>24</sup> Juana Gutiérrez Haces, *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), p. 26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 40.

de materias primas, variedad de materiales de uso común y la formación y división de trabajo en los gremios.<sup>26</sup>

Aunado a la tradición, la pintura y sus artífices estuvieron ligados con la modernidad, algunos autores consideran apropiado diferenciar estos conceptos y jerarquizarlos, no obstante, veremos que coexisten en un mismo tiempo y sirven para explicar la forma en que se adaptaron las ideas estilísticas del barroco de la metrópoli a Nueva España.

Lo que ahora conocemos con el término modernidad comenzó en el transcurso del siglo XVI, pero se va forzando en las centurias posteriores. En el ámbito novohispano sirvió como un movimiento para evangelizar un nuevo territorio mediante una organización de un discurso dominante por parte de España. Como ya se refirió, estas ideas se relacionan directamente con el movimiento contrarreformista que la producción pictórica adoptó. Para Jorge Alberto Manrique, la tradición y la modernidad son dos concepciones que explican el caso de la pintura de Nueva España. De acuerdo con el autor:

Según la concepción “moderna”, el objeto artístico se considera un objeto excepcional, cuyo valor reside precisamente en su condición, nunca suficientemente aclarada de artisticidad. Ese objeto único es producido por un individuo a quien también se le considera dotado de atributos excepcionales y cuyo rango en la sociedad se equipara, o por lo menos se acerca al de quien hoy llamamos intelectual.<sup>27</sup>

Si bien, autores como Sigaut y Manrique consideran que el pensamiento moderno comenzó a tener presencia en Nueva España durante el siglo XVI, la concepción del artista moderno tuvo indicios en tiempos anteriores con el pensamiento renacentista escrito en diversos tratados. Por ejemplo, autores como León Battista Alberti que en 1436 en su obra *Della pittura* consideraba que los pintores que tuvieran conciencia de su obra podrían ser identificado como un Dios.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Sandra Zetina Ocaña, et al. “La Dimensión material del arte novohispano”, *Intervención* 5. núm. 10. (2014): p. 23.

<sup>27</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y la historia*. Tomo III (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), p. 155.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 156.

Llegados a los siglos XVII y XVIII en Nueva España, la idea sobre la actividad de la representación de imágenes ya no se enmarcó en una labor evangelizadora, sino que comenzó a tener un papel de confirmación de la fe en los creyentes novohispanos. En torno al conflicto de la producción artística derivada de los conceptos de tradición y modernidad se encuentra el trabajo de José Juárez (1617-1670). Nelly Sigaut propone que las características formales de su trabajo y la adaptación de conocimiento adquirido en un ámbito local propio de su contexto histórico responden al uso de estos conceptos. En el trabajo de José Juárez se observan elementos simbólicos propios de la teología y religiosidad que tienen la finalidad de crear una fuerte devoción entre los fieles, en este punto la obra de arte se convierte en un puente entre lo terrenal y lo divino como un acercamiento con la comunicación con Dios, además de representar la forma de vida de diferentes santos.<sup>29</sup>

A pesar de que se tiene a los conceptos de tradición y modernidad como contrarios, considero que no lo son, sino que van de la mano para comprender este objeto de estudio. Como es sabido, la llegada de modelos europeos sirvieron como ejemplo y referencia para los artistas novohispanos, éstos llegaron cargados de una fuente ideológica vinculada con algo que concierna a la contrarreforma donde la difusión de la fe y la representación de santos en el arte tuvieron una gran importancia con la intención de la reafirmación de dogmas frente a las críticas del protestantismo.

Como ya se mencionó, a partir de la historiografía del siglo XX en adelante, se considera al barroco como el estilo artístico de la contrarreforma, si bien, existen características formales que lo separan de los cánones clasicistas del renacimiento, hay un contexto cultural que lo separan de un movimiento artístico en su totalidad. En el caso de la Nueva España, la difusión de ideas de la contrarreforma establecidas en el Concilio de Trento se implementaron en el virreinato mediante los Concilios Provinciales Mexicanos en donde se establece la preocupación de las autoridades eclesiásticas sobre la producción de obras artísticas.

Es hasta los siglos XVII y XVIII cuando la realización de pinturas ya no tiene una connotación evangelizadora sino de confirmación de la fe de los fieles novohispanos. Los

---

<sup>29</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 38.

pintores hicieron propias las ideas estilísticas con las que fueron formados y las adaptaron a un ámbito local en donde se desempeñaron, es aquí donde entra la tradición.

La tradición no puede ser desligada del estilo, sino que parte de este último. La tradición no se puede considerar como una idea innata, sino que es una construcción que se fue dando históricamente en cómo los pintores obtuvieron un conocimiento heredado y lo hicieron propio para adaptarlo al conocimiento adquirido para realizar obras de arte que fueron realizadas bajo un contexto histórico y artístico diferente al de España. Esto se relaciona con el problema que los pintores novohispanos debían resolver, recordemos que la modernidad y la tradición juegan un papel relevante en la pintura, entendido en cómo se debía realizar una obra de acuerdo con lo establecido, cómo se entendió, adaptó y realizó en un ámbito novohispano.

#### *LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII*

Diversos historiadores del arte han discutido sobre las características que adquirió la pintura novohispana a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Jorge Alberto Manrique refiere que la producción pictórica de estas centurias dependió de cómo se transmitió el manierismo hasta llegar a las representaciones barrocas, el barroco novohispano no sólo se limitó a la pintura, sino que obtuvo una carga de identidad por parte de la sociedad de la Nueva España, en específico de los criollos. Sobre este punto Manrique refiere lo siguiente:

Los criollos, necesitados de afianzar su propia personalidad americana y diferente a la de Europa (...) encontraron en la exuberancia, riqueza y libertad de las formas barrocas el mejor aliado. Su sentido religioso omnipotente pudo reflejarse también en la vertiente dramática del mismo barroco. Su apremio por sentirse puestos en una realidad magnífica y esplendorosa pudo verse satisfecho con las transformaciones formales de ese estilo, su fastuosidad y su irrealidad.<sup>30</sup>

La cita anterior muestra el contexto cultural en el que se desarrollaron dichas composiciones que respondieron al gusto de la sociedad y de los pintores. Aunque los artistas partieron de

---

<sup>30</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y la historia*. Tomo III (México: UNAM, Instituto de Investigaciones estéticas, 2007), p. 49.

modelos no realizaron un ejercicio de repetición, sino que por el contrario en Nueva España se adquirieron elementos propios nacidos de las necesidades y de su tiempo.

Por su parte, Rogelio Ruíz Gomar identificó al menos dos etapas en la producción de imágenes en el virreinato durante el siglo XVII, fue a mediados de dicha centuria cuando ya se habían afianzado elementos formales en un medio con cualidades particulares a pesar de que siguieron llegando modelos de Europa. La influencia de los pintores novohispanos se encontró en artistas españoles, principalmente sevillanos, éstos fueron de suma importancia en el intercambio de obras de arte mediante el comercio hasta finales del siglo XVII cuando perdieron el control del mercado americano.

Entre los pintores que transformaron las composiciones durante este siglo y que tienen obra que llegó a Nueva España se encuentran Francisco Zurbarán, Juan de Valdés Leal y Bartolomé Esteban Murillo. Las características técnicas que desarrollaron fueron del gusto de los artistas novohispanos que se inclinaron por una fase claroscuro durante el siglo XVII.

Esta pintura también identificada como tenebrista tuvo sus orígenes en Italia con pintores como Caravaggio a principios del siglo XVII y se distinguió por usar contrastes marcados de luces, sombras y una inclinación por el realismo con efectos dramáticos y teatrales, estos elementos pronto salieron de Italia y fueron del gusto de pintores españoles de principios de este siglo.

Mediante vías comerciales españolas, esta modalidad llegó a Nueva España, se estima que estas ideas tuvieron repercusión en los pintores novohispanos durante los años 1640 a 1680 y encontraron en Zurbarán su principal influencia. La presencia de la obra de este pintor sevillano se explica por la llegada de obras personales, de su taller y estilo, no obstante, cabe resaltar la presencia de Sebastián López de Arteaga (1610-1652) otro pintor sevillano y seguidor del trabajo de Zurbarán que se estableció en Nueva España en el transcurso de 1640 a 1652. Sobre la pintura de López de Arteaga se menciona que:

Contribuyó decididamente en la introducción de ese lenguaje plástico que permitía conseguir mayores dosis de realismo y sentido de volumen a los personajes y objetos y una representación más convincente en las telas. Lo recio de la pintura de Arteaga debió influir entre los jóvenes artistas mexicanos de la época, quienes, sin poderse afirmar como sus “discípulos”, sí que debieron quedar positivamente impresionados por la fuerza que imprimía a cualquier escena, por el énfasis que manejaba las luces y las sombras y por la mayor solidez que confería a las escenas.<sup>31</sup>

Las ideas introducidas por López de Arteaga a Nueva España fueron del gusto de los pintores novohispanos, por otra parte, no hay registro sobre presencia de obras de Zurbarán en este territorio antes de 1640 y entre los artistas que adoptaron estas expresiones para utilizarlas en sus pinturas se encuentran José Juárez, Pedro Ramírez y Baltasar Echave Rioja. En particular, en la obra de José Juárez se observa la transformación del estilo que usualmente manejaba, puesto que dejó de representar elementos manieristas de tonalidades claras, luminosas y amables heredadas por su padre Luis Juárez.

Esta modalidad plástica experimentó cambios en el transcurso del último tercio de este siglo cuando resurgió la inclinación por tonalidades claras, sin embargo, no existió un rechazo total de los pintores a las composiciones influenciadas por las características formales de la pintura de Zurbarán, sino que el tránsito de un gusto a otro se dio gradualmente, inclusive hubo pintores que supieron moverse dentro de estas dos modalidades sin necesidad de dar preferencia de una sobre otra, dependiendo la intención del tema representado.

Una segunda etapa se dio ya avanzado el último tercio del siglo XVII, existió un mayor dinamismo en la pintura, Ruíz Gomar la denominó barroco exuberante. En ella fue destacada la presencia de los modelos de Pedro Pablo Rubens en el arte novohispano, principalmente por la difusión de grabados de este último, ya que, fue más sencilla la difusión de modelos e ideas por el bajo costo y su facilidad de transportar.

Se ha identificado los trabajos de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa como notables representantes de la pintura novohispana en el último tercio de este siglo, sus talleres tuvieron

---

<sup>31</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “La pintura en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII” en *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato*, ed. por Roberto Alarcón Cedillo, et al. (México: Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992), p. 34.

gran importancia en Nueva España puesto que fueron los que trabajaron para satisfacer el gusto de la época a tal grado de tener presencia no sólo en Nueva España, sino, también en otras partes de América. Las características de sus obras comparten en especial la forma de sus pinceladas encaminadas a la búsqueda de efectos decorativos, expresivos y coloridos.

El trabajo de Villalpando y de Correa también tuvo presencia durante las primeras décadas del siglo XVIII y de acuerdo con algunos elementos formales de la pintura novohispana paulatinamente se observan diferencias en comparación de los elementos artísticos usados en la pintura del siglo XVII. Algunos autores resaltan el cambio de gusto en la paleta de colores y la forma de representar figuras humanas, sobre este aspecto se menciona lo siguiente:

Hacia las primeras pinturas del siglo XVIII la pintura en la Nueva España empieza a cambiar; poco a poco se ira tornando más blanda y suelta; el dibujo perderá consistencia y la paleta se hará más clara y se empobrecerá (...) Es tan evidente la diferencia de esta pintura con la que practicaban los artistas la centuria anterior.<sup>32</sup>

Estas tonalidades suaves relacionados con colores azules y rosas están relacionados con los modelos que siguen llegando a Nueva España, como se ha dicho, éstos sirvieron como inspiración de varios talleres y del gusto de la sociedad, la pintura de este periodo se realizó durante un contexto lleno de cambio y transformaciones culturales donde el arte fue parte de la representación de las preocupaciones de la sociedad en función de su devoción religiosa.

Como podemos observar, la construcción de un estilo artístico en la pintura de Nueva España tiene relación con diversos acontecimientos como las ideas llegadas de Europa, los maestros pintores que llegaron al virreinato durante el siglo XVII y la formación de artistas novohispanos con una manera propia de adquirir y adaptar el conocimiento de la pintura bajo un contexto propio que respondió a las necesidades sociales y religiosas en las que se encontraron. La pintura barroca del siglo XVII se encuentra entre las preocupaciones religiosas heredadas por la contrarreforma y los Concilios Mexicanos que en territorio novohispano tuvieron otras intenciones a las de la metrópoli, además de la jura exigida por Felipe II por acatar el postulado de Trento. Las ideas estilísticas traídas de Europa por artistas

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 35.

y el acoplamiento de este conocimiento por parte de los pintores novohispanos que dieron como resultado una pintura con representaciones de colores contrastantes y de temas de fe que varió dependiendo el gusto de los patrocinadores y de la formación del artista.

### *EL MODELO DE CENTRO-PERIFERIA EN EL ESTUDIO DE LA PINTURA NOVOHISPANA*

El contexto artístico de la pintura en Nueva España en el transcurso del siglo XVII se encontró inmerso en medio de los cambios por la forma en que los artistas adaptaron los modelos artísticos que llegaron de Europa para posteriormente hacerlos parte de su tradición pictórica. En este sentido, existió una influencia de obras que llegaron del viejo continente a los pintores novohispanos mediante el comercio o la adquisición de piezas por parte de sectores con un poder económico notable, esto hace pensar que hubo un sometimiento del arte de la Nueva España al de la metrópoli, no obstante, veremos que no fue así.

Nelly Sigaut propone el modelo del centro-periferia para el estudio de la pintura de la Nueva España y hace énfasis en que sólo pretenda dar explicación a lo acontecido durante los siglos XVI al XVIII. En general, la relación de la metrópoli con sus colonias y virreinos se basó en un ejercicio de dominio donde el centro era la zona que tuvo más influencia sobre la periferia.

La adaptación de este concepto a un problema ligado con el arte la realizaron Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, dichos autores escribieron un artículo en 1979 que trató sobre la relación del centro-periferia en el arte italiano donde identificaron que Italia se caracterizó por un policentrismo y hacen notar las cualidades del centro que fueron aquellos sitios donde floreció la innovación en el contexto de artistas y patronos emprendedores, capaces y competitivos, la periferia terminó por ser aquel lugar que moderó la innovación por tener fe en la fórmula.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 68.

De acuerdo con lo anterior, el desarrollo de la habilidad de los artistas italianos del centro se vio beneficiada en cuanto a la libertad brindada por esta zona en el que también fueron de gran importancia los patrocinadores, por otra parte, en la periferia se tuvo una confianza respecto a lo que les llegaba, por esta razón existió una moderación para que los artistas de este lugar no desarrollaran sus habilidades, sino que se limitaran a una reproducción del modelo artístico del centro.

Este caso no es aislado debido a que este modelo también se ha utilizado para explicar el caso de la pintura del siglo de oro español del siglo XVII donde la influencia de fuentes italianas y flamencas se ven representadas en obras de origen español. Parece que el caso de la Nueva España se encaminó a una finalidad similar a la del arte italiano y español, sin embargo, se han distinguido particularidades en la pintura novohispana que permiten explicar la adaptación de modelos de origen europeo sin llegar a un sometimiento total de la periferia al centro.

Autores como Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa proponen la dependencia del arte novohispano a la metrópoli. En el análisis de su libro de 1985 *Summa Artis, Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia*, sobre esta obra se refiere que:

La pintura del siglo XVII como el más importante aporte de Hispanoamérica al arte de ese tiempo, destacando lo específico a partir de categorías europeas como *tenebrismo* y *realismo*. Observan además un estilo descrito como *zurbaranismo* que en la pintura española no se utiliza.<sup>34</sup>

Con base en la cita anterior, la propuesta de estos autores se encamina en demostrar una subordinación de la pintura de la Nueva España hacia la metrópoli puesto que consideran a las obras novohispanas como una copia de modelos establecidos en España, por ejemplo; utilizaron el término zurbaranismo para identificar a la pintura novohispana de mediados del siglo XVII. En cambio, como ya se ha dicho anteriormente, aunque hubo una fuerte

---

<sup>34</sup> Karin Hellwig, “La terminología en la clasificación de la pintura barroca en Hispanoamérica” en *La terminología en el estudio del Arte Ibérico y Latinoamericano*, ed. por Patricia Díaz Cayeros, et al. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), p. 116.

influencia de pintores y modalidades plásticas europeas, los artistas del virreinato lograron hacer suyo el conocimiento adquirido y no se limitaron a realizar copias de modelos.

Contraria a la postura anterior, Sigaut menciona que el caso novohispano tiene sus propias peculiaridades en torno al modelo de centro-periferia, debido a que, la actividad artística no funcionó de manera unidireccional, sino que existieron obras que fueron llevadas de Nueva España a la metrópoli. Cabe relatar la importancia entre Sevilla y México para el ámbito artístico, las conexiones entre ambos territorios se identifican en dos etapas: la primera que comprende de mediados del siglo XVI cuando Nueva España comenzó a recibir obras llegadas de Sevilla, principalmente de estilo hispano-flamenco donde a la postre se vio la influencia de la reforma de Castilla, esta se interrumpió a mediados del siglo XVII debido a una crisis económica y política que experimentó la Corona.<sup>35</sup>

La segunda etapa de este intercambio se encuentra en la forma en que trabajaron algunos pintores y talleres sevillanos durante la segunda mitad del siglo XVII, puesto que, se adaptaron al gusto del mercado americano, esto indicaría que no sólo hay una inclinación por los elementos formales de la pintura creada en Europa, sino que las pinturas de manufactura novohispana también fueron del gusto de la sociedad europea. Otro factor que propició el cambio en esta forma de trabajo fue para mejorar su opción económica en cuanto a la recepción de ingresos y entre los pintores representativos de esta época sevillana encontramos a Murillo y Valdés Leal, de estos autores se menciona que su pintura se lanzó a un barroco que expresó los sentidos y contrasentidos de una profunda crisis por el cambio de la dinámica en la forma de trabajo que la península ibérica adoptó.<sup>36</sup>

Considero relevante para comprender de mejor manera el modelo centro-periferia de la pintura novohispana es mediante el análisis del comercio de obras de arte durante este periodo, dicha actividad fue fundamental para que se diera intercambio de composiciones formales, aunado a esto la llegada de pintores europeos al virreinato también influyó en el desarrollo de talleres y maestros pintores que se desarrollaron en un ámbito donde la

---

<sup>35</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 68.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 69.

creación artística se complementó con una fuerte devoción religiosa de la sociedad. Uno de los tantos ejemplos se encuentra en la presencia de pinturas referentes a la Virgen de Guadalupe en Nueva España, a pesar de que esta imagen fue concebida en un contexto novohispano también fue del gusto y aceptación de creyentes en parte de Europa, específicamente en España, caso que se abordará más adelante.

Recordemos que Sevilla fue de importancia en el intercambio comercial artístico no sólo en Nueva España, sino de las tierras americanas en general. La ubicación geográfica del territorio ibérico permitió que en su puerto se embarcaran y desembarcaran diversos productos fruto de un ejercicio mercantil. Esta actividad tiene registros desde el siglo XVI, sobre este punto se afirma que:

El tráfico comercial con América estuvo controlado y monopolizado por Andalucía, desde sus comienzos hasta el último tercio del siglo XVIII, siendo el eje Sevilla- Cádiz, puerta de carga y descarga de todas las embarcaciones de la *Carrera de Indias*, debido a la hegemonía de esos puertos, los cuales poseían una serie de condiciones idóneas para llevar a cabo la actividad mercantil (aspectos de tipo geotécnicos, seguridad, infraestructuras, etc.).<sup>37</sup>

Algo a tomar en consideración es que, para finales del siglo XVI, la población sevillana era pluricultural resultado de que su población estaba formada por personas originarias de distintas regiones de España y Europa, por esta razón es probable que las obras de arte que llegaron al territorio americano no fueran completamente del gusto de los pintores sevillanos; las piezas que llegaron a territorios de América en su mayoría fueron vendidas a conventos, grandes funcionarios o encomenderos.

Existen documentos datados de 1586 registrados por la casa de contratación, en estas fuentes se hace referencia a las obras que partieron de Sevilla durante aquel año. A continuación, se menciona lo siguiente:

Tenemos la figura de “Pedro de Morales de Mereta”, mercader sevillano que envió con destino a México en registro fechado el 23 de Junio de 1586 una mercancía que tan sólo constaba de obras de

---

<sup>37</sup> Iván Quintana Echeverría, “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”, *Anales del Museo de América*, n. 8. (2000): p. 103.

arte, en concreto de pinturas, en elevado número. Dichas pinturas estaban realizadas bien sobre lienzos o retablos en madera, todas ellas con distintas proporciones y formas, las cuales aparecen claramente detalladas, siendo a la vez en su totalidad obras de temática religiosa cristiana. Enviaba un total de 106 pinturas, de las cuales 54 eran sobre lienzo y 52 retablos.<sup>38</sup>

De acuerdo con la cita, la cantidad de pinturas enviadas de Sevilla a territorio novohispano, el formato de estas piezas permitió que hubiera un menor costo de envío y facilidad de transporte, tan solo en un periodo de tres meses en 1568 se registraron 637 piezas. En cuestión de iconografía, debido a los gustos de los artistas y la sociedad sevillana, la pintura enviada al Nuevo Mundo originó un problema de identificación donde los temas religiosos abundaron. Entre los temas se encuentran temas relacionados con la vida y pasión de Jesús, además de advocaciones marianas y santos donde la imagen de san Francisco fue la más demandada en Nueva España y en menor medida, obras con temas históricos que estaban destinados principalmente a palacios o residencias de nobles.<sup>39</sup> Estos datos permiten dimensionar la cantidad de obra llegada a territorio americano en general, asimismo, hay que tomar en consideración otros lugares como Castilla y Valencia.

En el caso de la pintura novohispana, hacia finales del siglo XVI y en el siglo XVIII fue principalmente influenciada por las obras que llegaron del puerto sevillano, no obstante, esta pintura a su vez tuvo elementos formales de Italia y Flandes, las pinturas flamencas llegaron a territorio ibérico mediante la adquisición o donación de éstas para uso particular o para ser fuente devocional de la sociedad. Algo que llama la atención son los diversos sentidos iconográficos que adoptaron los pintores novohispanos que fueron diferentes a los preferidos en Sevilla y Flandes. Respecto a este punto se menciona que:

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.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 104 y 105.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>40</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), p. 76.

La diferencia de las representaciones iconográficas entre la pintura llegada a Europa y la Nueva España se derivó de la tradición en las que se realizaron estas obras, mientras en Europa las habilidades de los pintores estaban en constante desarrollo en el virreinato los pintores están inmersos en un ejercicio de adaptación de modelos llegados del viejo continente, ambos casos se encuentran en contextos diferentes, los artistas no tienen las mismas preocupaciones.

Algo que enriqueció los elementos formales de la pintura española tuvo conexión con la metrópoli, la actividad de coleccionismo y mecenazgo de Felipe II generó el movimiento de la Edad de Oro de la pintura española, pues, por medio de estos, mecenas, artistas y obras originarias de Flandes llegaron a España durante el siglo XVII. De acuerdo con Nelly Sigaut, la circulación de obras de arte y artistas marcó también una diferencia entre el centro y la periferia correspondiente al intercambio comercial entre Madrid y Sevilla y de estos territorios a México, mientras en el ámbito sevillano se afianzó un estilo hispano-flamenco con influencia de estampas y carácter italiano. Por otra parte, en Madrid se consolidó un grupo de pintores italianos más cercanos a un estilo decorativo que trabajaron en la elaboración de El Escorial, esto dio como resultado una inclinación por representaciones didácticas.<sup>41</sup>

Como se observa, la pintura realizada en España también se encontró dentro de un ámbito de constantes cambios de índole formal derivado del intercambio comercial, no hubo un estilo artístico del gusto general de la sociedad y los artistas. Mientras en Sevilla se adoptaron modelos de la representación de cuerpos flamencos, en Madrid hubo predisposición a un arte con influencia decorativa proveniente de Italia. Dentro de este ámbito artístico se embarcaron diversos modelos pictóricos que llegaron a Nueva España durante los siglos XVI y XVII y como ya es sabido, también llegaron artistas europeos al Nuevo Mundo.

Como es sabido, las pinturas que se realizaron en el ámbito novohispano tuvieron adaptaciones respecto a los temas representados, en este sentido Nueva España y Sevilla se encontraron en una situación similar porque para reafirmar la posición de la Iglesia hubo una

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 77.

parte del clero que fue partidario de un discurso plástico con influencia moderna, por el contrario, existió otra parte convencida de seguir con la “fe en la fórmula” puesto que si algo ya les funcionaba no había por que cambiar.<sup>42</sup>

Es una tarea complicada realizar un estudio de la pintura novohispana sin desligarla del arte europeo, a lo largo de esta investigación se ha visto que la labor de confirmación de la fe dio como resultado una adaptación de diversos temas religiosos incluso llegando a representaciones a nivel regional o de devoción personal como el caso de las pinturas de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de San José* que se encuentra en la parroquia de san Nicolás Tolentino. Se ha discutido sobre si la pintura novohispana está influenciada totalmente del arte europeo, no obstante, a pesar de que llegaron modelos como pinturas, grabados e inclusive artistas, la pintura de Nueva España logró adaptar esas influencias para darles un toque de identidad propia que también fue del gusto de la sociedad española. Sobre este punto se refiere que:

Se vislumbra así con claridad que, si el XVII fue el siglo de Oro de la pintura en España, la época virreinal fue el momento álgido de la pintura al otro lado del Atlántico, especialmente la última parte del siglo XVII y todo el XVIII. En los virreinos americanos, la pintura comunicó entonces una extraordinaria diversidad de ideas, creencias e identidades por medios nuevos e inesperados.<sup>43</sup>

Se ha reconocido como una virtud de los pintores novohispanos el saber adaptar los modelos y conocimientos adquiridos para darles una originalidad en sus obras, muestra de ello son las diversas representaciones iconográficas originarias de Europa que fueron reimaginadas para tener una identidad propia en Nueva España, uno de los tantos ejemplos se encuentra en la composición iconográfica de la Virgen de Guadalupe, la imagen fue formulada con elementos iconográficos de la Purísima Concepción, la Virgen de Extremadura o la Mujer Rodeada de sol (*Mullier Amicta Sole*) solamente que con particularidades propias como lo son la tonalidad de piel de la guadalupana.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>43</sup> Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas” en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, ed. por Luisa Elena Alcalá, et al. (Madrid: El visio, Fomento Cultural Banamex, 2014), p. 19.

Sobre el modelo del centro-periferia, a lo largo de las investigaciones sobre el tema se han desarrollado ideas que concuerdan en que el arte hispanoamericano en general progresó de forma distinta a como se dio en la metrópoli. Este término se ha usado para explicar las relaciones que tuvo Nueva España con la Corona, en el arte, principalmente sirvió para realizar comparaciones en cuanto a los pintores novohispanos y europeos, se planteó que la pintura hecha en el virreinato sólo se podía explicar mediante modelos importados del centro. Luisa Elena Alcalá encontró inconvenientes en estas propuestas para la explicación de este problema, ya que el mismo nombre del paradigma del centro-periferia nos indica una imposición de orden jerárquico que sitúa al arte europeo por encima del arte novohispano y que al aplicarse en un sentido colonial es dar por hecho que la relación artística entre estos dos territorios es igual a la situación política.<sup>44</sup>

Contrario a la propuesta de Sigaut, Alcalá considera que el modelo centro-periferia tiene algunas restricciones para explicar el arte colonial puesto que éste no aclara el desarrollo del arte virreinal. En palabras de esta autora:

Como teoría basada en dos categorías fijas en la que la influencia va solamente en una dirección, pasa por alto las múltiples formas en que circulaban las ideas en el seno de los virreinos, así como entre ellos y continentalmente, igualmente amplio y heterogéneo, que se hallaba al otro lado del Atlántico.<sup>45</sup>

Algo que resalta esta investigadora para dar solución a cómo acercarnos al estudio del arte virreinal lo sustenta en las propuestas de Kubler, con base en la diversa producción artística que se originó en Hispanoamérica durante los siglos XVI al XVIII es claro que cada región tuvo una identidad propia, ya sea por la técnica, los temas religiosos divulgados o inclusive la paleta de colores usados. Basándonos en lo anterior, no se puede hablar de un sistema jerárquico donde el centro tuvo un amplio dominio cultural hacia la periferia, sin embargo, hay un aspecto que vale la pena resaltar y es el siguiente:

La vigencia de estos enfoques que se aproximan a los objetos a través del prisma de la globalización ha permitido a Europa incorporarse de una forma nueva a los debates sobre el arte hispanoamericano.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>45</sup> *Id.*

Más aún, este planteamiento nos enseña que el conocimiento del arte europeo puede beneficiarse del estudio de sus contactos con América.<sup>46</sup>

Teniendo en consideración las posturas que se han revisado a lo largo de este apartado, la idea de estudiar el arte novohispano mediante el modelo del centro-periferia tiene diversos puntos de vista. Una de las posturas más radicales fue la propuesta por Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa quienes sustentaban la explicación de la pintura realizada en los virreinos como una reproducción total de los modelos establecidos por artistas españoles, utilizaron términos como *zurbaranismo* para identificar elementos formales de este artista en el arte de Nueva España aun cuando este concepto no es usado en la pintura española.

Por otra parte, los planteamientos de Nelly Sigaut y Luisa Elena Alcalá parecen ir por el mismo camino en cuanto al concepto del centro-periferia, sin embargo, tienen puntos de vista distintos y con base en éstos se puede realizar una reflexión sobre este modelo. El centro-periferia en el estudio del arte novohispano y en este caso la pintura, puede ser entendido principalmente durante los siglos XVI, XVII y XVIII debido a que el virreinato estuvo sujeto culturalmente a la metrópoli.

No se puede negar la influencia del arte europeo en la elaboración de pinturas en Nueva España, sin embargo, los artistas no restringieron su trabajo a la copia de modelos traídos de Europa sino que también existió la comercialización de obras de arte por parte de Nueva España que viajó a España y para comprender el desarrollo de las características formales del barroco novohispano, las técnicas y las representaciones se debe de estudiar desde un punto de vista que tome en consideración el intercambio de ideas entre los artistas de la metrópoli y el virreinato, éstos a su vez también sirvieron de modelos de inspiración para pintores de menor renombre que no se desempeñaban en las grandes ciudades y en este sentido, en algunos casos también existió una relación centro-periferia entre la capital del virreinato o de ciudades importantes con otras ciudades o villas cercanas dentro del virreinato.

---

<sup>46</sup> *Id.*

El estudio de Juana Gutiérrez Haces y la *Koiné* en la pintura novohispana parece ir en este sentido, a pesar de que no se planteó como un modelo de explicación que resaltara el sometimiento artístico de un lugar hacia el otro, es interesante su enfoque derivado de la lingüística que propuso una nivelación del lenguaje pictórico de España y Nueva España para la creación de una expresión común que fuera entendible en la sociedad apelando a una unidad de acuerdo la necesidad y funcionalidad de la pintura.<sup>47</sup>

La complementación de la postura en torno al centro-periferia del arte novohispano se encuentra en diversas obras de arte que actualmente se encuentran en territorio español y que desde aquella época fueron del gusto de la sociedad ibérica. Las pinturas llegadas a territorio español se debieron a emigrantes españoles que residieron en el virreinato, Patricia Barea Azcón identificó un gran número de pintura novohispana en España, estas obras proceden de los siglos XVII y XVIII y fueron destinadas a resguardarse en instituciones religiosas y domicilios particulares.

La autora propone que la llegada de los artistas europeos junto a los modelos plásticos fueron detonantes para iniciar el desarrollo de la pintura virreinal, ya que sirvieron como punto de referencia y cabe resaltar su postura puesto que contradice lo que otros historiadores han concordado, este punto es la cantidad y calidad de la pintura llegada a Nueva España, se refiere que:

Se trataba de obras bastante apreciadas, aunque no constituyeran un fiel reflejo de la pintura elaborada en sus lugares de origen. También diferían al nivel y al lenguaje pictórico requerido. Además, existían una serie de condicionantes impuestos por el traslado, por lo general costoso e inseguro. Esto determinó que fuera una pintura importada al por mayor, de escasa calidad técnica, con un valor eminentemente devocional. Las pinturas eran tratadas como simples productos enviados en muchos casos a través de mercaderes, destinadas a un público mayorista poco exigente.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?” Avances de una investigación en ciernes, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24, n. 80. (2002): p. 98.

<sup>48</sup> Patricia Barea Azcón, “Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento”, *Anuario de Estudios Americanos* 64, 2. (2007): p. 173 y 174.

Por otra parte, la pintura novohispana llegada a España fue mediante los ajueres personales de residentes en el virreinato y que en algún momento determinado regresaron a su lugar de origen; destacan en su mayoría las representaciones religiosas de santos con labor educadora o imágenes con connotaciones propagandistas y en menor medida las relacionadas con aspectos políticos, alegóricos o mitológicos. Como ya se mencionó, Sevilla tuvo una importancia notable para el comercio entre España y Nueva España, esto fue de relevancia para los maestros pintores, ya que abrió la posibilidad de negociación directa con las indias, principalmente el siglo XVII.

En el caso de Nueva España, el puerto de Veracruz fue encargado de conectar el virreinato con la metrópoli y conforme avanzó la centuria el intercambio comercial artístico se fue dando en ambas direcciones. Las pinturas llegadas a España fueron el resultado de una identidad cultural novohispana que se fue desarrollando desde el siglo XVI y que para el XVII ya estaba establecida. El ejemplo más citado y que permite comprender el contexto artístico y devocional del siglo XVII novohispano son las diversas representaciones de la Virgen de Guadalupe.

La importancia que tuvo la Virgen de Guadalupe en la sociedad reside en que fue una imagen que fue acogida por diferentes sectores de la sociedad, pues, gozó de gran popularidad y fue pintada en varias ocasiones por artistas como Juan Correa o Cristóbal de Villalpando. Las pinturas novohispanas localizadas en España principalmente en las zonas cercanas al puerto de Sevilla tienen en común que fueron realizadas con una intención concreta, sobre este punto se menciona que:

Resulta obvio que los intereses del comercio trasatlántico ya jugaban buena parte en este tráfico de imágenes devocionales, amén que servían como talismanes para alcanzar puerto seguro. De allí que a estas ciudades estratégicas fueran a dar las primeras o las más abundantes imágenes remitidas desde América, ya fuere para los templos o simplemente para ornar los oratorios privados de los mismos “indianos”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 177.

De acuerdo con Barea Azcón, la causa que influyó en la presencia de la pintura novohispana en lugares como Sevilla, Cádiz o las Islas Canarias se explica por la cercanía de éstos con el mar. Otro punto que destacar es la relación del arte con instituciones religiosas que tuvieron conexión con Nueva España. El valor religioso de estas pinturas fue del agrado de españoles, no obstante, no considera que tenga un gran valor artístico dado que al ser iconografías desconocidas en la metrópoli se debió de añadir un componente de exotismo pues las obras novohispanas del gusto de la sociedad ibérica se relacionaron con un elemento diferenciador en las representaciones de imágenes, esto a su vez nos indica que hay un proceso en que los artistas novohispanos se adecuaron al gusto de los españoles.<sup>50</sup>

En Navarra también existen lienzos de temática guadalupana pertenecientes al siglo XVII y XVIII, se refiere que en este lugar hay gran número de cuadros de origen novohispano y destacan las firmas de los siguientes pintores: Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez, Antonio de Torres, Francisco Antonio Vallejo, José Alzibar o José Páez y Juan Salguero. Vale resaltar la firma de este último pintor, ya que es el mismo autor de la pintura de *San Juan en Patmos*.

La llegada de obras de estos artistas a Navarra se explica por la figura de los donantes, quienes en ejercicio de su devoción o estamento social mandaron a realizar dichos lienzos, Entre la figura de los donantes se encuentran obispos, militares, comerciantes y frailes (en su mayoría franciscanos), el factor común en estos donadores es que fueron “indianos”.<sup>51</sup> Las Concepcionistas Recoletas de Estella, resguardan un lienzo guadalupano firmado hacia 1663 por Juan Salguero, éste fue donado por sor María de Jesús de Agreda por parte de Francisca Ruíz de Valdivieso quien fungió como camarera de la duquesa de Albuquerque a la que sirvió en Nueva España durante 1653 y 1662, asimismo el primer lienzo documentado fue donación de la misma persona, éste cuadro hace referencia a las cuatro apariciones y data de 1656 y fue firmado por José Juárez.<sup>52</sup> De igual modo, Ricardo Fernández también refiere que otros lienzos guadalupanos llegados a Navarra a finales del siglo XVII fueron enviados desde

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>51</sup> Ricardo Fernández Gracia, “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad Antropomorfa”, *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de Universidad de País Vasco*, 4, (2013): p. 74.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 75.

Nueva España hacia la metrópoli, como ejemplo encontramos a el capitán Calatayud que mandó obra desde la Ciudad de México en 1674.

De acuerdo con lo anterior, el análisis de la pintura novohispana desde la perspectiva del centro-periferia tiene diversas vertientes que tomar en consideración, la sociedad novohispana y la española tienen en común la devoción por imágenes religiosas, el ejemplo que se abordó fue la representación de la imagen de la Virgen de Guadalupe; ésta fue una reinterpretación de elementos encontrados en la Purísima Concepción, de la Virgen de Extremadura y de la Mujer Rodeada de Sol que fueron del gusto general de la población y en un momento determinado llegaron a la metrópoli mediante donaciones o como parte del ajuar personal de “indianos”. Como ya se dijo, la mayoría de las obras se encuentran en la zona cercana a Sevilla puesto que fue el puerto más importante en cuanto al intercambio comercial con Nueva España.

Con base en lo que se ha abordado, hay posturas que proponen que no hubo una serie de intercambio cultural entre la metrópoli y el virreinato, sin embargo, las pinturas de origen novohispano referidas anteriormente muestran que las sociedades católicas españolas también tuvieron un gusto por obras artísticas y devocionales elaboradas en Nueva España. Asimismo, las pinturas aludidas en páginas anteriores son de artistas de renombre que se caracterizaron por gozar de popularidad y que sus talleres fueron relevantes para el virreinato.

Es importante señalar cómo se dio la conexión entre Sevilla y Nueva España relacionándola con el comercio de obras de arte y principalmente de la pintura, ya se ha mencionado que el puerto sevillano se benefició por su ubicación geográfica y por la población tan diversa con la que contaba durante el siglo XVII que desembocó en una variedad de negociaciones; las obras llegadas del virreinato provienen de colecciones particulares o por vías familiares, existieron parientes que se encontraron en ambas partes del mundo y por esta conexión realizaron enlaces; como ejemplo encontramos a Pedro Soto Sánchez quien tenía en Veracruz a su hermano de nombre Pablo.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Fernando Quiles, “Transferencias devocionales, regalos artísticos y objetos curiosos en el ámbito sevillano del barroco (mediados del XVII)” en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, ed. por Fernando Quiles, et al. (Sevilla: Andaravia Editora S.L, EnredARS, 2020), p. 309.

El transporte de piezas de arte se dio mediante un acto de confianza entre los clientes y los encargados de transportar los productos como los capitanes de flotas y mercaderes por lo que en documentos notariales se estipulaba la atención en que debieron ser embaladas las pinturas, un caso notable es el pleito entre Zurbarán con el capitán Mirafuentes por los daños que sufrieron sus pinturas que iban destinadas a tierra firme.<sup>54</sup>

Un aspecto que complementa este concepto del centro-periferia como un intercambio de ideas estilísticas en un ámbito bidireccional, es que durante el siglo XVII los talleres sevillanos se fueron adaptando al gusto de la demanda americana en un afán de aprovechar las circunstancias que el comercio les brindó, hay una influencia novohispana en la forma en que dichos talleres trabajaron. Hay que enfatizar en que existen artistas de origen novohispano que fueron formados en talleres sevillanos y este fue el caso de Gaspar de Ayala en 1653 quien con 14 años originario de Puebla de los Ángeles ingresó al taller de Juan Luzón.<sup>55</sup>

Con base en lo referido, el comercio de obras de arte permitió que las composiciones artísticas de Europa llegaran al virreinato, pero también causó que ideas derivadas de la pintura de Nueva España viajaran hacia el viejo continente. Además de lo anterior los talleres sevillanos se fueron adaptando al gusto del mercado americano adoptando características formales de la pintura novohispana a la realizada en Sevilla, en este sentido cabe resaltar que al menos existe un registro de un pintor de origen novohispano formado por un maestro sevillano y relacionándolo con los ejemplos vistos a lo largo de este apartado podemos observar que a pesar de que el modelo centro-periferia en el caso de pintura no sólo procedió de un lado, en este caso de elementos formales de España a Nueva España, sino que hubo un intercambio de ideas estilísticas asociadas con el gusto de la sociedad y la demanda del mercado.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 311 y 312.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 313.

## *PINTORES, DONADORES Y DEVOCIONES DE LA PINTURA NOVOHISPANA*

De acuerdo con el análisis historiográfico realizado a lo largo de este capítulo, se identificaron características propias de la pintura hecha en Nueva España, no obstante, éste fue el resultado de la formación de los artistas. Algo que se debe tomar en consideración es que el aprendizaje que estos artistas tuvieron dependió en gran medida a la posición o el grupo social al que pertenecieron.

En la Nueva España la formación de pintores comenzó desde el siglo XVI durante el proceso de evangelización y construcción de una nueva sociedad que para el siglo XVII ya estaba en plenitud; en este sentido, los primeros artistas provenían de Europa, al igual que frailes que se apoyaron en de las habilidades de los naturales. En la pintura, existen casos donde los pintores no colocaron su rúbrica en su obra, como referencia tenemos los ejemplos que se abordaron con anterioridad y los lienzos que se analizarán en esta investigación donde una cuenta con la firma de Juan Salguero mientras que la otra es de autor desconocido. La ausencia de firmas en obras novohispanas es algo que se considera común cuando se encuentran resguardadas en pequeñas localidades, caso contrario de los centros urbanos, la documentación que llegó a nuestros días permite identificar la forma en que los contratos fueron hechos; sin embargo, en muchas ocasiones sólo se estipulaba la cantidad a pagar por una obra y el origen del maestro.<sup>56</sup>

Para el siglo XVII la situación de los artistas novohispanos mejoró debido a que se hallaban en mayor cantidad en comparación de los de origen europeo. En este sentido existió una concientización de la importancia de su trabajo y situación, lo que trajo un sentido de pertenencia relacionado con su situación social y cultural.

Se debe tomar en consideración que la formación de los artistas en un ámbito totalmente novohispano no fue de manera inmediata, la llegada de pintores españoles a Nueva España se dio un primer intercambio de fundamentos teóricos en la pintura, no obstante, los pintores

---

<sup>56</sup> Fátima Halcón, "El artista en la sociedad novohispana del Barroco," *Core*, (2000): 92, [https://core.ac.uk/display/51384947?utm\\_source=pdf&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=pdf-decoration-v1](https://core.ac.uk/display/51384947?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1)

españoles también se enfrentaron a problemáticas derivadas de su formación, esto no ocurrió de manera uniforme pues existió un choque de ideas entre teoría y práctica de la tradición plástica. La organización de gremios en Europa permitió que se unificara un criterio de conceptos referentes a la labor del pintor mediante tratados como los de Francisco Pacheco y Vicente Carducho, estrategias de enseñanza y relaciones de maestro con sus discípulos, todas estas formas de estructuración fueron traídas al virreinato<sup>57</sup> y bajo estos antecedentes se dio la formación de pintores en este territorio.

Anteriormente se abordó la importancia que tuvieron los concilios mexicanos para la producción de obras relacionadas con la propagación y confirmación de la fe católica. Las ordenanzas y los gremios también fueron parte fundamental para que estas normas se impusieran en el arte de la Nueva España, a su vez funcionaron como medida de regulación del trabajo por parte de los pintores.

La creación de gremios y ordenanzas en territorio novohispano comenzó en 1557 cuando un grupo de pintores solicitó un permiso de organización para protección de su labor, se considera que el nacimiento de éstos comenzó cuando la ciudad empezó a estructurarse. Esta forma de orden permitió la existencia de un sentido de garantía a la hora de elaborar obras de arte, debido a que en ellas se establecieron normas y reglas a seguir para que la pintura, los materiales y la manufactura de obras fueran de buena calidad.

La importancia de los gremios dentro del quehacer del pintor recayó en la habilidad que debieron tener para ser considerados maestros y así adquirir algunos beneficios que su capacidad le podría otorgar. La estructura de éstos va desde maestros, oficiales y aprendices, donde solamente el maestro tenía el derecho a tener obraje, oficina y tienda propia; por otro lado, los aprendices tuvieron que cumplir ciertos requisitos como los siguientes:

La calidad de aprendiz se obtiene mediante un contrato, a menudo, protocolizado, por notario: la de oficial se consigue sólo mediante examen, calificado por los veedores del gremio, quienes son electivos anuales, además de las diversas pruebas que implica el examen de maestro (...) el tener los

---

<sup>57</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), p. 172.

instrumentos y utensilios propios del oficio, lo cual pocos podían lograr, excepto los hijos de los maestros quienes los heredaban.<sup>58</sup>

Llama la atención que durante la formación de pintores se debía llevar a cabo requerimientos que en algunas ocasiones se vieron truncados por no contar con los materiales necesarios. La cita anterior provee información relacionada con la herramienta que en algunos casos era heredada dando como resultado que a hijos de pintores reconocidos se les facilitara llegar al grado de maestro y entre las familias de pintores que encajan en esta descripción y que tienen obra fechada durante el siglo XVII se encuentra a los Juárez o Rodríguez Juárez.

Pese a que las primeras ordenanzas estipularon que los pintores españoles eran los únicos capaces de obtener el grado de maestros, la cláusula no se aprobó. De cierto modo, la aparición de los gremios en Nueva España atendió a la necesidad de los oficiales europeos que consideraron que la forma de aprender a pintar de los naturales se limitaba a la imitación, con estos argumentos podría pensarse que hubo una especie de discriminación hacia los indios y castas, sin embargo, no fue el caso puesto que hay registros de pintores notables que no fueron de origen español, tal es el caso del Juan Correa en el siglo XVII.

Si bien, la organización gremial supuso estatutos de mejora en cuanto a la calidad y conceptualización de la pintura, hay que tener en consideración que esto no fue obra exclusiva de los gremios, sino que también de los talleres, aunque es común que se les confunda refiriéndose a ellos como sinónimos. Respecto a este punto, Paula Mues Orts señala que:

Creo que hay que separar como dos conceptos al gremio y al taller, ya que, el segundo podía existir sin el primero, como de hecho funcionaron los pintores durante gran parte del periodo virreinal (...) Los gremios eran tanto los organismos de representación legal ante las autoridades municipales, como los medios de control mercantil de dichas autoridades, mientras que los talleres eran los núcleos internos o tradicionales que el conjunto de artífices de una misma actividad u oficio guardaba para organizar su producción.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y la historia*. Tomo III (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), p. 166.

<sup>59</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), p. 187.

La distinción entre estos dos organismos recae en los derechos civiles de los que gozaba el grupo gremial mientras que en el caso de los talleres no tenían los mismos beneficios, cosa que no afectó en la producción plástica. Mientras los gremios regularon la forma de administración y trabajo, las ordenanzas se encargaron de valorar y controlar lo relacionado con materiales, costos y calidad de la pintura, además de regular el número de aprendices que los maestros podrían aceptar.

Para 1681, José Rodríguez de Carnero y Antonio Rodríguez solicitaron la elaboración de nuevas ordenanzas porque las hechas en el siglo XVI ya estaban en desuso, no obstante, no es que se desecharan completamente de éstas, sino que se hizo una adecuación para resolver las necesidades que tuvieron los pintores en el siglo XVII. Estas nuevas normas se estipularon en 16 artículos donde se tomaron en consideración tres puntos: Condiciones técnicas, administrativas y limitaciones del oficio.

Entre los puntos más relevantes se encuentra la ordenanza IV referente a el conjunto de conocimientos que debía tener el solicitante a maestro, algo que llama la atención es que ya no se divide a los artistas en grupos, sino que se generalizó en un sólo oficio que es la pintura al óleo y entre las habilidades que el artista debía tener se hallan los conocimientos para preparar lienzos, tablas y láminas; asimismo conocer sobre dibujo, escorzos, colores, trapos sueltos y combinados, medio tonos y oscuros.<sup>60</sup> En cuanto a la parte administrativa conserva elementos similares a las del 1557 pero lo que destaca es que “ningún pintor que no sea maestro examinado pueda intervenir en avalúos de pintura”<sup>61</sup> y al igual que las anteriores, no se aceptó la que pretendió que los indios no formaran parte del gremio.

Otra de las razones por la que se necesitaban nuevas ordenanzas fue la corrección iconográfica, pues el grupo de pintores consideró que la forma en que componía la pintura en ocasiones lejos de llamar a la devoción promocionaba la indevoción dada la poca habilidad de las personas que se dedicaron a este arte son contar con los conocimientos necesarios y se menciona que:

---

<sup>60</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), p. 120.

<sup>61</sup> *Id.*

Los argumentos de que los pintores eran aquellos que tenían el conocimiento de los temas religiosos y la capacidad de producir imágenes sagradas siempre fueron utilizados por los artífices del pincel para defender la importancia de su labor dentro de la sociedad, pues no podía rebatirse la necesidad de tener imágenes de decoro y apegadas a la fe. Esto no quiere decir, sin embargo, que en verdad la “irreverencia a las santas imágenes” fuera la primordial causa, mucho menos la única, por la que los pintores pidieron a las autoridades del cabildo una nueva presencia legal.<sup>62</sup>

Con base en lo anterior, la importancia que tuvo la pintura religiosa durante el siglo XVII fue factor para justificar la intención de reorganizar los gremios, aunque es posible que fuera una medida por parte de los maestros para evitar cualquier práctica desleal que afectara su trabajo.

Otra forma en la que los pintores aprendieron nuevas formas teóricas para la composición de escenas o cuerpos se encontró en diversos libros y grabados que circularon entre los artistas de la época, son conocidos los casos de la influencia de modelos de Rubens en la pintura de José Juárez, Echave Rioja y López de Arteaga.

Este contexto artístico permite acercarse a la obra y la formación del pintor Juan Salguero bajo las enseñanzas y estatutos marcados por las ordenanzas de 1557, ya que la obra identificada con su firma se remonta hacia los años 1646 a 1662. Entre su producción plástica se encuentra *San Elías es arrebatado* (1646) (Imagen 1), *Retrato de don Juan de Mañosca* (1653) (Imagen 2), *Virgen de Guadalupe* (1662) (Imagen 3), *El Tránsito de santa Teresa de Jesús* (Imagen 4), aunque Toussaint la identificó con ese nombre, la composición parece más cercana a la escena de la *Transverberación de santa Teresa de Jesús*, y la de *San Juan en Patmos*, objeto de esta investigación (sin fecha) (imagen 5).

Además de su trabajo como artista, Juan Salguero también fue conocido como Licenciado en Teología y la información que hay sobre él permite identificarlo como un maestro pintor que debió ser examinado ante el gremio de pintores, asimismo de gozar de buena reputación entre colegas de su época, pues la calidad de su pintura muestra una habilidad técnica y teórica para elaborar composiciones válidas para la representación de pasajes bíblicos o escenas referentes a la fe católica y evidencia de ello es que fue considerado junto a Tomás Conrado,

---

<sup>62</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), p. 204 y 205.

Nicolás de Fuenlabrada, Sebastián López de Dávalos, Nicolás de Angulo, Juan Sánchez, y Alonso de Zarate para la inspección del lienzo de la Virgen de Guadalupe en 1666.

La participación de Salguero y los demás pintores en la primera inspección al lienzo guadalupano se realizó por la necesidad de consolidar aún más el culto a dicha imagen y la petición fue hecha por don Diego Osorio Escobar y Llamas ante el Papa Alejandro VII para considerar como día festivo el 12 de diciembre en honor a la Virgen de Guadalupe con la intención de validar el aspecto divino de la obra, por ello se mandó a solicitar el voto de maestros de la pintura que eran considerados como “personas de toda inteligencia y de las más peritas en el arte”.<sup>63</sup>

De acuerdo con esto, la imagen fue sometida a una examinación exhaustiva, Francisco de Florencia en su obra *La estrella del norte de México* hace referencia a este suceso y concuerda con la descripción de dichos pintores atribuyéndoles un grado de maestros a la hora de pintar y se refiere a ellos de la siguiente manera:

Maestros del arte de la pintura, todos examinados, aprobados y ejercitados con créditos y aplausos muchos años, para que a vista de ojos y demás diligencias que dicta y enseña el arte digan y declaren con juramento su parecer y sentir de la dicha Sagrada Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.<sup>64</sup>

Asimismo, un siglo después Miguel Cabrera en su obra *Maravilla Americana* también destaca la calidad de pintores y la importancia de la primera inspección al lienzo guadalupano. La manera en que se expresaron sobre la calidad de los pintores participantes nos muestra la importancia que tuvo Salguero en aquella época y siendo pintor con conocimiento en teología aunado al cumplimiento de los requisitos para lograr el nombramiento de maestro permite comprender el contexto en el que se encontraban las obras aquí estudiadas.

---

<sup>63</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “Sebastián López de Dávalos. Un pintor novohispano del siglo XVII,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16, n. 64. (1993): p. 20.

<sup>64</sup> Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México* (Guadalajara: Imprenta de J. Cabrera, 1895), p. 65.

A pesar de que Salguero contó con un grado más alto entre los pintores del siglo XVII, al momento no se han encontrado noticias sobre si contó con un taller o aprendices, también se desconoce la relación que tuvo con los pintores que lo acompañaron en dicha inspección. Se sabe que Sebastián López de Dávalos junto a Cristóbal Caballero estuvieron inmiscuidos en la representación de pintores sobre los problemas que el gremio afrontó durante 1674, es probable que este litigio se refiera a la reorganización del gremio y las ordenanzas que se logró hasta 1681<sup>65</sup>, podría pensarse que Salguero estaba entre los artistas que buscaban una mejora de las condiciones económicas de los pintores, no obstante, son ocho años de diferencia entre este suceso y la inspección del lienzo guadalupano, pero en general fue una preocupación que tuvieron los pintores ante la informalidad de algunos talleres durante parte del siglo XVII.

Para la composición de un programa iconográfico no se debe dejar de lado la relación que existió entre el pintor con los donantes y las devociones de la época. Las representaciones religiosas son las que tuvieron mayor importancia en Nueva España durante el virreinato, estas imágenes estuvieron sujetas a las normas que ya se abordaron con anterioridad; los temas, las expresiones y las características formales de obras son propias de las preocupaciones y necesidades del fervor novohispano.

En este caso la pintura sirvió como un objeto transmisor de mensajes que se difundieron y en el ámbito artístico novohispano se tienen diversos ejemplos como las obras dedicadas a santos o a glorificar a la Iglesia, cabe resaltar que a pesar de que se ha pensado que el arte relacionado con la fe era de carácter público en cuanto a su función devocional, también hay obras de mismo tema destinadas a un sector de veneración personal, en este sentido al acercarnos a una pintura se debe de tomar en consideración el tipo de público al que dicha obra iba dirigida.

La importancia de la habilidad del artista y cómo se crea una composición que sirve de guía moral para los devotos recayó en la forma en que se representaron cuerpos de naturaleza divina puesto que debía imponer en los fieles una representación espiritual santificada digna

---

<sup>65</sup> Rogelio Ruíz Gomar, "Sebastián López de Dávalos. Un pintor novohispano del siglo XVII," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16, n. 64. (1993): p. 20.

de veneración, por esta razón hay pinturas ostentosas en tonalidad o movimiento, pero no es el caso de los rostros que en muchas ocasiones fueron inexpresivos.<sup>66</sup>

Los temas difundidos en el arte novohispano se ligaron con las preferencias de autoridades religiosas y civiles cuyos grupos fueron parte importante del patrocinio de pintura, por ello el contenido se veía influenciado por sus preferencias o preocupaciones, por ende, el público al que se destinaron este tipo de obras no es el mismo puesto que en él se ven representadas cuestiones de visión, poder y negociación de identidades.<sup>67</sup>

A los donantes comúnmente se les dividió en dos grupos, en uno estaban las autoridades eclesiásticas y en otro las virreinales, en el caso de los primeros son de los que se encuentra más obra con características particulares asociadas con las necesidades del clero regular y secular. En el caso de autoridades civiles el patrocinio funcionó en menor medida por la cantidad de años que duraban sus cargos que en comparación de los religiosos duraban menos.

En el caso de las pinturas de *San Juan en Patmos* se observan particularidades referentes a la iconografía utilizada por Juan Salguero, la más clara es la presencia del donador que participa en la escena de la visión de san Juan Evangelista (Imagen 5). Por otra parte, en *El Tránsito de san José* de autor desconocido destaca la aparición de ángeles y un umbral donde se observan almas del purgatorio. Anteriormente se refirió que el arte fue un medio que los comitentes usaron para legitimarse ante la sociedad, por el momento no se ha identificado si un donante encargó ambas pinturas o si cada una tiene a su respectivo mecenas, aunque es más probable la segunda opción. Ambas pinturas son de buena calidad donde destaca el programa iconográfico presentado y en el caso de la pintura de san Juan, el donante usa ropaje fino, esto hace pensar que fue alguien educado y adinerado que aparte de mostrar un gran poder económico también manifiesta una visión y devoción en concreto (Imagen 6).

---

<sup>66</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana* (México: UNAM, 1992), p. 15.

<sup>67</sup> Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas” en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, ed. por Luisa Elena Alcalá, et al. (Madrid: El visor, Fomento Cultural Banamex, 2014), p. 27.

La composición de los retratos en la pintura novohispana fue resuelta de manera rutinaria pues se enfocó en servir como testimonios documentales donde la expresión fue contenida y formal, sobre el retrato de donantes en la pintura de los siglos XVII y XVIII Elisa Vargaslugo refiere lo siguiente:

El carácter sensorial que aparece en las formas inanimadas del estilo barroco está ausente de los retratos que se produjeron en su tiempo, pues casi nunca muestran sensualidad, ni en rostros ni mucho menos en los cuerpos que aparecen siempre cubiertos totalmente por los lujosos ropajes civiles o religiosos.<sup>68</sup>

Además de estas características también hubo una forma distinta de pintar los rostros de los retratados donde perduran los semblantes severos e inexpresivos con la piel lisa que parece no tener distinción de edad o sexo y algo que lo diferencia son los peinados o la barba. La composición de estas pinturas se realizó con base en los contratos estipulados entre el pintor y cliente, en estos casos las preferencias del donante dictaron lo que debía realizarse, el tema, el espacio de ambientación, la vestimenta o la decoración.

Con base en lo anterior, las obras resguardadas en la parroquia de san Nicolás Tolentino son el resultado de distintas causas derivadas del contexto artístico, devocional y social de la Nueva España durante el siglo XVII. Las composiciones de dichas obras representan temas de interés y preocupación por parte del donante y su presencia en una de ellas también muestra veneración a la Virgen María, por otra parte, en la otra pintura hay una devoción por san José.

La presencia de Juan Salguero comprobada en una de estas pinturas también hace notar la habilidad para realizar composiciones que no sean contrarias a un canon establecido por los concilios mexicanos y las Ordenanzas de 1557, ya que fue evaluado bajo estas normas para llegar al grado de maestro pintor, dato que también nos indica el poder económico del donante que tuvo la posibilidad de contratar a un artista que durante su actividad artística fue parte de la evaluación del lienzo guadalupano en 1666, aunque la fecha de la pintura aquí estudiada aún no es conocida.

---

<sup>68</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana* (México: UNAM, 1992), p. 43

Con base en lo analizado en este capítulo, el desarrollo de un estilo artístico propio de la Nueva España se debe a una suma de aspectos socioculturales, de técnicas y adaptación de modelos llegados de Europa. Si bien, es complicado establecer que un término como el barroco pueda englobar la extensa obra de arte producida en territorio novohispano considero que se puede aplicar a las obras aquí estudiadas.

En un enfoque general, el barroco fue un punto de quiebre en comparación con el arte renacentista, en este sentido Wölfflin calificó a este estilo de forma peyorativa mencionando la existencia de un mal gusto que no atendió a los cánones establecidos en la época anterior al siglo XVI. Por otra parte, los estudios de Panofsky consideran que el barroco fue una continuación de las expresiones artísticas renacentistas donde hubo una constante experimentación en cuanto a la expresión, la paleta de colores y la distribución de las formas, aunque esto se aplicó para el caso italiano, las creaciones artísticas creadas en los territorios vecinos y que se vieron inspiradas en gran medida por estas composiciones se adaptaron a su propio contexto.

La historiografía del siglo XX ha propuesto al barroco como el estilo artístico de la contrarreforma, específicamente en el caso español se puede apreciar la difusión y la forma correcta de representar temas e imágenes sagradas, en este sentido la labor de defensa del dogma cristiano-católico comenzó a intensificarse en su lucha contra el protestantismo; no obstante, en el caso de Nueva España no influyó esta preocupación.

A la luz de las propuestas de Shapiro, Gombrich, Amador Bech y Manrique, se entiende que para el desarrollo del estilo está inmiscuida la realidad a la que se enfrentó el pintor, dicho contexto no puede desligarse de una época en específico, pues la formación de los pintores, las influencias, la expresión de su tiempo y su relación como individuos pertenecientes a una sociedad determinaron las condiciones en las que el arte se desarrolló.

Dentro de estas circunstancias, se establecieron convenciones y significados que hicieron sentido a la necesidad y función de la pintura, donde su interpretación se determinó por el contexto cultural de la época, en este caso el siglo XVII en la Nueva España. No es la intención de este trabajo proponer una periodización del estilo barroco con base al periodo

histórico, sin embargo, considero pertinente establecer características que permitan la explicación de los lienzos que son tema de los siguientes capítulos.

Estas pinturas fueron realizadas a mediados del siglo XVII, en estos años, la pintura no atendió a una evangelización sino a una consolidación del dogma con base en la producción artística. Como bien lo refirió Manrique, las preocupaciones del clero español y su lucha contra los protestantes no pasaron directamente a los temas difundidos por la Iglesia mexicana puesto que este conflicto no fue de preocupación para los territorios americanos, sin embargo, los modelos y artistas que llegaron a Nueva España fueron tomados como influencia donde las convenciones que arribaron fueron adaptadas al contexto novohispano en las que unas perduraron y otras pasaron desapercibidas.

Con lo anterior no quiero decir que los temas son los que definen el estilo, sino que son parte de éste, en ellos también actúan otros elementos como la composición de las escenas, las tonalidades, y la distribución del espacio, en las que el pintor novohispano pudo experimentar con base en las capacidades de su habilidad y comprensión, así como su conocimiento para no caer en infracciones.

Este avance en la plástica novohispana no pudo funcionar de esta forma sin la tradición pictórica con la que contaba. Nelly Sigaut consideró que para el caso del arte de la Nueva España este concepto podría sustituir al de estilo; sin embargo, considero que éste no es ajeno o supone una contradicción, sino que pueden complementarse. Hay un estilo artístico que se desarrolló en una época determinada, no obstante, los conocimientos heredados del pasado también juegan un papel importante en la formación del pintor; los temas, composiciones y modelos del pasado que son parte de las preocupaciones de una época pasan a otros tiempos que no necesariamente tienen los mismos problemas de representación, éstos fueron adaptados para que tengan sentido en la sociedad a la que se dirigieron.

IMÁGENES



Imagen 1. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Juan Salguero. *San Elías es arrebatado*. 1646. Fotografía: PAJ / EP.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Fotografía tomada por Pedro Ángeles Jiménez y Ernesto Peñaloza.



Imagen 2. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Juan Salguero. *Retrato de don Juan de Mañosca*. 1653.

Fotografía: GV.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Fotografía tomada por Guillermo Villareal.



Imagen 3. Juan Salguero. *La Virgen de Guadalupe*. 1662<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Ricardo Fernández Gracia, “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad Antropomorfa”, *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de Universidad de País Vasco*, 4, (2013): p. 75.



Imagen 4. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Juan Salguero. *El Tránsito de santa Teresa de Jesús* [¿La Transverberación?, Medios del siglo XVII].



Imagen 5. Juan Salguero. *San Juan en Patmos*. Sin fecha. Fotografía: LMCH<sup>72</sup>.



Imagen 6. Autor desconocido. *El Tránsito de san José*. Sin fecha. Fotografía: LMCH.

---

<sup>72</sup> Fotografía tomada por Luis Manuel Cortéz Hernández.



Imagen 6. Donante, detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*.

## **CAPÍTULO 2.- LA PINTURA DE SAN JUAN EN PATMOS DE JUAN SALGUERO**

### *LA HACIENDA DE SAN NICOLÁS PERALTA*

Dentro del acervo artístico que se resguarda en la parroquia de san Nicolás Tolentino se encuentra un conjunto de tres retablos novohispanos de modalidades estípite y anástilo, la construcción de estas obras data de mediados del siglo XVIII. Estos retablos contienen iconografía relacionada con devociones de la Orden de los Carmelitas Descalzos, principalmente por los temas que representan la vida de Teresa de Ávila, santa fundadora y de importancia para esta orden.

La presencia de la provincia de san Alberto de Indias de Carmelitas Descalzos en Nueva España se remonta al 27 de septiembre de 1585 y contrario de otras órdenes religiosas que habían llegado con anterioridad, los carmelos tuvieron algunos problemas para encontrar un espacio para poder realizar sus actividades como resultado, sus acciones se alejaron de una labor evangelizadora y se dedicaron a una vida contemplativa donde evitaron la inclusión de nativos, criollos y castas; cabe resaltar que a estas últimas se les negó el acceso a la orden. Algo a destacar es la cantidad de bienes materiales con las que contaron dentro de la forma de vida que adoptaron destaca la meditación y el descanso contemplativo, para ello contaban con huertas o retiros en lugares alejados llamados desiertos y debido a sus relaciones con la sociedad acaudalada de la época, con el paso del tiempo y sin tenerlo como objetivo principal de convirtieron en grandes patrocinadores del arte virreinal.<sup>73</sup>

Relacionando lo anterior con el lugar donde se ubican los objetos de estudio, se encuentra la cercanía de Lerma con el Convento de la Purísima Concepción de la ciudad de Toluca que la orden del Carmen fundó en 1699. De acuerdo con el fraile e historiador de los Carmelitas Descalzos José de Jesús Orozco, la hacienda de san Nicolás Peralta no perteneció a ellos, sino que fue propiedad de gente cercana a los carmelos y estos particulares la ofrecieron para que ellos se hicieran cargo de las ceremonias religiosas durante el siglo XVIII. No obstante, existen fuentes que refieren que la administración de esta hacienda junto con la de santa

---

<sup>73</sup> Alfonso Martínez Rosales, "La provincia de San Alberto de indias de Carmelitas Descalzos", *Historia Mexicana* 31, n. 4. (1982): p. 472.

Catarina estuvo a cargo de la orden, asimismo se menciona que gozaron de gran prosperidad como se indica en la siguiente cita:

Quien quiera estudiar la propiedad urbana de los carmelitas tendrá un trabajo ímprobo. Pero más lo tendrá quien se ocupe de las haciendas cuya administración demuestra muy a las claras el poder inmenso que alcanzó la providencia en el campo económico. De ellos podemos mencionar las de Santa Catarina, San Nicolás y Cocoapa, en la jurisdicción de Lerma.<sup>74</sup>

Esta hacienda también llegó a ser identificada como san Nicolás Tolentino y san Nicolás Chichicautla, sin embargo, es hasta el siglo XVII que se le nombra como san Nicolás Peralta y tomó el nombre por el apellido de su propietario en ese entonces don Pedro Goñi de Peralta. Sobre este punto se ha mencionado que durante gran parte del siglo XVII esta propiedad siguió en manos de esta familia y para 1630 doña Elvira de Villavicencio (viuda de don Pedro Goñi de Peralta) en su testamento hereda esta propiedad a sus hijos Miguel Goñi de Peralta y doña Jerónima de Peralta, ésta contaba con ganado mayor y menor; además de esclavos mulatos y moriscos, muebles, losas, cuadros y otros bienes. Ya para 1652 este lugar fue administrado por don Juan Villavicencio quien también fungió como mayordomo del lugar dado que los dueños radicaban en la Ciudad de México.<sup>75</sup>

Para 1678, la familia Peralta aún era dueña de la hacienda, si bien, la información parece indicar que no residían en ella se tiene registro de un problema de capellanía en las que figura el cobro de dinero de Doña Jerónima de Peralta en contra de Pedro Goñi de Peralta en el que se hace referencia a la hacienda de san Nicolás, por la época y la temporalidad e información de este documento, este personaje Pedro Goñi de Peralta no es el padre de Jerónima sino su hermano.<sup>76</sup>

A pesar de que no se ha encontrado con exactitud la fecha en la que la orden del Carmen ya era propietaria o administradora de la hacienda, se sabe que para el siglo XVIII se hacían cargo de ella junto con la de santa Catarina y entre los trabajos que realizaron en la comunidad

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>75</sup> Octavio Chávez Gómez y Jesús Arzate Becerril. *Haciendas y Ranchos... Testimonios del Valle de Toluca* (Ciudad de México: Editorial Tirant Lo Blanch, 2022), p. 191.

<sup>76</sup> Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales/Bienes Coloniales/ Caja 872 (1). Expediente 9. Año 1679.

se encuentra la construcción de la calzada de Amomolulco a Lerma, la desviación del curso del río de Santa Catarina para evitar inundaciones, además de la construcción de los cascos de estas haciendas y algo que llama la atención es la existencia de documentación resguardada por el Convento de la Purísima Concepción relacionadas con capellanías y conflictos de dinero entre personas particulares.

Llegados a este punto considero pertinente abordar de igual manera el caso del patrimonio artístico de la hacienda de Santa Catarina. De acuerdo con el estudio de Eduardo Báez, esta construcción fue posesión de la orden del Carmen durante la colonia hasta 1830. El retablo que en la actualidad se encuentra en la iglesia fue adaptado a este espacio en 1976, la obra originalmente se ubicó dentro de la hacienda y cuenta con pintura del siglo XVIII firmada por el agustino Fray Miguel de Herrera.<sup>77</sup>

En este retablo se encuentran seis lienzos que representan a Santa Catalina de Alejandría, San Pedro Apóstol, Arcángel San Miguel, Dios Padre, San Hermenegildo y San Bernardo. Báez propone que no es clara una interpretación que relacione la devoción con la orden del Carmen y Santa Catarina pues pareciera que no hay relación entre dichas advocaciones; sin embargo, puede existir conexión por el atributo místico de Santa Teresa y la teología mística vinculada con San Juan de la Cruz.

La presencia de San Hermenegildo y Santa Catarina y su relación con San Bernardo es por la sabiduría que adquirió de la Virgen mediante la representación de la leche y su vínculo con la muerte de Santa Catarina que, de acuerdo con la historia, al morir decapitada en lugar de emanar sangre emanó leche. Finalmente, también se ha relacionado a San Juan de la Cruz y sus escritos místicos del siglo XVI con San Bernardo considerándolo como un precursor de éstos.<sup>78</sup>

La presencia de estos santos no está alejada de las devociones carmelitas dado que se han identificado sus imágenes en conventos de la orden del Carmen, la representación de estos

---

<sup>77</sup> Eduardo Báez Macías, "El Retablo de Fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Estado de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, n. 49. (1979): p. 73 y 74.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 78.

santos también llamados “ecúmenicos” nos muestran una devoción general en el ámbito religioso o que tuvieron alguna relación con advocaciones carmelitas y ejemplo de lo anterior es la presencia de santa Catarina de Alejandría, san Pedro Apóstol, san Hermenegildo y san Miguel en algunos conventos de Carmelitas Descalzos de la provincia de Valladolid.

Con base en lo anterior, el contexto sociocultural en donde las pinturas de *San Juan en Patmos* y *Él Tránsito de San José* fueron creadas nos remiten a un ámbito donde no es clara la posesión de la orden del Carmen de la hacienda de san Nicolás Peralta puesto que fuentes refieren que perteneció a don Pedro Goñi de Peralta y sus descendientes durante el siglo XVII, aunque ya para el XVIII la administración recayó en los carmelitas; no obstante, otras fuentes afirman que esta hacienda junto a la de santa Catarina perteneció a ellos durante los siglos XVII y XVIII, en el caso del XIX ya era propiedad de la Familia Mier y Terán, éstos ajenos a los Peralta.

Lo más probable es que durante el siglo XVII la hacienda de san Nicolás Peralta haya pertenecido a particulares mientras que la de santa Catarina estuviera a cargo de los Carmelitas Descalzos, sin embargo, los hacendados de san Nicolás pudieron ofrecerla a la orden para oficiar el culto religioso en el lugar, esto último permite relacionar la presencia de devociones carmelitas en las obras de arte presentes en ambos lugares y para el caso de esta investigación resalta la presencia de san Juan Evangelista y san José. En este punto considero importante destacar que hasta el momento no se ha identificado el origen de las pinturas aquí estudiadas, si pertenecieron al lugar en donde se encuentran o si llegaron posteriormente, además de que no queda claro para qué sitio fueron destinadas, la posibilidad más cercana es que la pintura de San Juan en Patmos hubiera estado relacionada a una devoción personal por la presencia del donante y la composición iconográfica particular que contiene.

## *LA ESCENA DE SAN JUAN EN PATMOS Y SU COMPOSICIÓN FORMAL EN LA PINTURA*

La pintura aquí estudiada es la representación de la escena de san Juan evangelista donde escribe el Apocalipsis en la isla de Patmos. De acuerdo con el pasaje bíblico en esta visión se le mostró el final de los tiempos y como ya se mencionó, las características formales de la obra de Salguero muestran particularidades en cuanto a su composición. En este sentido la capacidad creativa del pintor le permitió crear un discurso plástico donde además de la presencia del evangelista se encuentra la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús y un donante, escena que no es la configuración canónica donde suele aparecer la Mujer rodeada de sol, la Virgen Inmaculada o en el caso novohispano la Virgen de Guadalupe.

Las representaciones plásticas sobre esta escena muestran al santo escribiendo en compañía de un águila, ésta carga un tintero en su pico y su significado se le ha atribuido y vinculado con la relevancia de la imagen de san Juan que también es identificado como el “discípulo amado de Jesús” debido a que al escribir el evangelio y el Apocalipsis se le consideró el águila más cercana a los cielos, este aspecto no es menor si se considera que la imagen de Jesús se le ha relacionado con el sol. Con base en lo anterior, dentro de la simbología vinculada con Jesús también se ha identificado con esta ave, la tradición medieval relacionó la imagen de Cristo con el águila puesto que de acuerdo con una historia antigua, este animal al llegar a un punto de vejez quemaba sus plumas y su carne al volar en dirección al sol para posteriormente acudir al agua viva de una fuente para zambullirse tres veces y poder recuperar su juventud, en este sentido: Jesús es el águila, Rey de los cielos que renovó su cuerpo al resucitar de entre los muertos al tercer día”.<sup>79</sup>

Los pasajes apocalípticos dentro del arte no fueron comunes sino hasta después del siglo XII cuando paulatinamente aparecieron en grabados en distintas partes de Europa, principalmente Alemania. Ante esto, Sergi Doménich considera que la concepción iconográfica de san Juan escribiendo su visión del Apocalipsis surge con los grabados

---

<sup>79</sup> Sara Resa, “Difundir el Arte. Bestiario medieval, simbolismo con la figura de Cristo (Parte II)”, publicado el 03/06/2022. <https://difundirelarte.com/bestiario-medieval-simbolismo-con-la-figura-de-cristo-parte-ii/>

alemanes durante el siglo XV en la *Coburt Bible*, este libro contiene imágenes con los atributos característicos de dicha escena como la ambientación del paisaje que se desarrolla en una pequeña isla, el águila y el libro en mano del evangelista y estos elementos se convirtieron en un rasgo para identificar el evangelio de san Juan, lo que condujo que su imagen llegara hasta pinturas y retablos.<sup>80</sup> Es a partir del siglo XVI cuando la iconografía de esta composición comenzó a definirse, no obstante, la devoción cambió hasta relacionarse con un tema mariano, en particular con la Virgen Inmaculada.

Las representaciones artísticas de un tema relacionado con las visiones traen consigo un problema de índole formal a la que los artistas se enfrentaron y dieron solución. El problema formal en relación con la escena de Patmos y la pintura que se aborda en esta investigación radica en el mensaje que se pretendía dar a conocer mediante la devoción del donante y su contexto sociocultural. Sobre este punto Víctor Stoichita abordó esta problemática relacionada con la visión narrada, la visión manipulada y la función fáctica del cuadro de una visión.

La visión narrada dentro de una pintura implica un mensaje que quiere darse a conocer sin importar el lugar al que fuera destinada la obra, pudo ser en un ámbito devocional público o privado, en este sentido intervienen dos problemas formales a resolver: el discurso incorporado y la imagen incorporada<sup>81</sup>, es decir, que se observa en la pintura y que observan los personajes que están dentro de la escena.

Por otra parte, la visión manipulada de la obra de arte mantiene conexión con un entorno religioso que fue de preocupación durante la Contrarreforma. En vista de que la imagen de una visión supone una experiencia más directa con lo divino era necesaria la intervención de una institución intermediaria, en este caso la Iglesia católica y durante el siglo XVII, posterior al Concilio de Trento existió una intención por parte de las autoridades eclesiásticas de

---

<sup>80</sup> Sergi Doménech García, "La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2013), p. 80.

<sup>81</sup> Víctor I. Stoichita. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), p. 15.

moldear imágenes de visiones hacia sus intereses con el propósito de tener un mayor control mediante una serie de filtros sobre la forma adecuada de presentar imágenes ante los fieles.<sup>82</sup>

Por último, la función fáctica del cuadro de visiones involucra los temas devocionales difundidos por la Contrarreforma, la forma en que se dio una configuración establecida para pintar de manera correcta ciertos temas y que no atentaran contra el dogma y la fe fue mediante los tratados de pintura que plantearon dar una solución a este problema dado que las imágenes eran un medio por el cual existía un acercamiento más directo con Dios. Sobre este punto Stoichita menciona que:

El cuadro que representa un acto de visión debe ser, pues, en la perspectiva del estatus otorgado a la imagen por la Contrarreforma, ante todo, persuasivo: nadie, ante un cuadro tal debe albergar la más mínima duda en cuanto a la veracidad de lo ocurrido. Debe dar, en segundo lugar, ejemplo de la gracia infusa: la del santo cuya visión representa. Y, finalmente, debe hacer participar al espectador, por empatía, del acto de la visión.<sup>83</sup>

De acuerdo con esto, la imagen de san Juan en Patmos escribiendo el Apocalipsis da veracidad de un testimonio canónico en la historia del catolicismo pero que para el contexto sociocultural del siglo XVII en la Nueva España tenía relación con las preocupaciones que aquejaban a un sector de aquella época, este punto se abarca con más profundidad más adelante.

Ejemplos sobre cómo los artistas resolvieron las preocupaciones a las que se enfrentaron en cuanto a la representación de un tema de visión se encuentra en la obra de El Greco que a finales del siglo XVI (1580) en su obra de san Juan en Patmos (Imagen 7), destaca que hizo notar al espectador la contemplación de la visión a través de los ojos del evangelista mostrándolo al mismo tiempo; a la vez esta percepción visionaria tuvo la intención de indicar que el origen de la Virgen Inmaculada no era terrenal como el resto de mortales dado que su

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 25.

concepción no fue sin mácula, esto último con el propósito de apuntar el origen divino de la Virgen.<sup>84</sup>



Imagen 7. El Greco. *La Inmaculada Concepción con San Juan Evangelista*. 1580.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Immaculate\\_Conception\\_with\\_St\\_John\\_the\\_Evangelist#/media/File:La\\_Inmaculada\\_Concepción\\_vista\\_por\\_San\\_Juan\\_Evangelista\\_\(Museo\\_de\\_Santa\\_Cruz\\_de\\_Toledo\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Immaculate_Conception_with_St_John_the_Evangelist#/media/File:La_Inmaculada_Concepción_vista_por_San_Juan_Evangelista_(Museo_de_Santa_Cruz_de_Toledo).jpg)

Otro ejemplo sobre este punto se encuentra en la pintura de san Juan en Patmos de Diego Velázquez (Imagen 6). Esta obra perteneció a los Carmelitas Descalzos y se encontraba en uno de sus templos en Sevilla, dicha pintura destacó por la forma de binomio en la que fue hecha, en ella se encuentra a san Juan con una mirada reflexiva e inspiradora observando la visión y se ha rastreado que las características formales de esta obra pudieron influenciarse de grabados originarios de Países Bajos y se refiere que:

La Inmaculada Concepción del Greco y sobre todo la de Velázquez evidencian el nivel alcanzado por los pintores españoles a fines del s. XVI y comienzos del XVII en la concepción metapictórica sobre

---

<sup>84</sup> Víctor Stoichita, “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”, *Norba: Revista de Arte*, n. 12. (1992): p. 84.

el acto de la percepción y sobre todo el acto de la percepción y sobre aquel importantísimo, de la representación de una visión.<sup>85</sup>



Imagen 8. Diego Velázquez. *La Inmaculada Concepción y san Juan en Patmos*. 1618-1619. <https://bloghistoriadelarte.wordpress.com/2012/12/05/velazquez-en-londres-velazquez-in-london/>

Las propuestas de Stoichita permiten tener una percepción más clara en cuanto a la función que cumplieron las obras vinculadas con el tema de una visión. En el caso de la pintura novohispana también se logró resolver el problema formal para no caer en una infracción a la hora de que los artistas pintaran temas de santos teniendo esta experiencia y la obra de Juan Salguero que ocupa este capítulo así nos lo muestra.

Las pinturas de origen novohispano que abordan la representación plástica de la escritura del Apocalipsis por san Juan se remontan hacia el siglo XVI, principalmente por la difusión de grabados que llegaron a esta parte del mundo. Las características con las que la mayoría de estas composiciones fueron concebidas no distan de la iconografía habitual con la que se identifica incluidos sus atributos, el lugar donde se desarrolla la escena y los colores en la ropa del evangelista y la Virgen Inmaculada o Mujer del Apocalipsis. El trabajo de

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 92

catalogación de Sergi Doménich García permite identificar ejemplos notorios en cuanto a la producción de este pasaje en la Nueva España, aunque su investigación va encaminada a las representaciones de la mujer rodeada de sol, en esta ocasión es pertinente sólo abordar las composiciones relacionadas con san Juan.

Una de las primeras pinturas conocidas se le atribuyó a Baltasar de Echave Orio llamada *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, la fecha de elaboración es desconocida, aunque se estima que se elaboró a finales del siglo XVI y principios del XVII, algo que vale destacar es la influencia de elementos formales de los grabados en lámina de temática apocalíptica del artista de origen flamenco Martín de Vos realizados durante la segunda mitad del siglo XVI.

En cuanto a esta obra, Doménich hace un análisis sobre la relación de la pintura de Echave Orio y el grabado de Marín de Vos pues no parece tener intención puramente devocional, sino que puede tratarse de un retrato del evangelista, aunque no niega la posibilidad de que se trate de un tema mariano, temática que tuvo un notable desarrollo en la Nueva España al igual que en otros virreinos a lo largo del siglo XVII.

La clara lectura de la visión de Patmos y la existencia ya de una imagen definida de la Inmaculada harán posible que en algunas representaciones de san Juan en Patmos la Mujer apocalíptica se transforme en la figura de la Inmaculada Concepción en un proceso inverso al de la formación de la imagen de esta última.<sup>86</sup>

Vale la pena resaltar que el culto inmaculista no se generó específicamente en la Nueva España, sino que fueron preocupaciones que también existieron en Europa, la escena de san Juan escribiendo el Apocalipsis se transformó gradualmente hasta terminar vinculada a una devoción mariana, de cierto modo, la presencia del evangelista perdió protagonismo representándolo como un personaje secundario en dichas composiciones. Ejemplos de ello se encuentran en distintas obras novohispanas y retomando el catálogo realizado por Doménich, las escenas sobre la visión de san Juan comparten elementos iconográficos, en la

---

<sup>86</sup> Sergi Doménech García, "La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2013), p. 89.

mayoría se observa al evangelista sentado observando la visión de la Virgen Inmaculada o la Mujer del Apocalipsis mientras sostiene una pluma en lo alto en tanto que con su otra mano abre el libro, a su lado está el águila con el tintero que indica que: *Juan contempla la visión y se dispone a tomar nota de ello dando un testimonio canónico*".<sup>87</sup>

#### *SAN JUAN EN PATMOS DE JUAN SALGUERO*

Teniendo un contexto artístico acerca de cómo se representó la visión apocalíptica de san Juan en la pintura, pasemos a la composición que es el tema de este capítulo. Esta obra es de gran formato, tiene una dimensión aproximada de 230cm x 166cm y es óleo sobre tela; de manera general y a primera vista se observa la escena de san Juan escribiendo el apocalipsis en la isla de Patmos, se cuenta con la presencia del evangelista, la Virgen María con el Niño Jesús en brazos y un comitente. Esta composición se sitúa en un paisaje terrenal con vegetación y algunas montañas de fondo (Imagen 9).

En primer plano se encuentra la interacción de los personajes antes mencionados, considero pertinente comenzar con la imagen del donante, debido a que si se observa con cuidado es la representación más cercana a espectador; se le pintó como un hombre adulto con pelo corto y barba, viste con ropaje elegante de colores dorados con tonos cafés y destaca la capa de peregrino de la Orden de Santiago de Compostela, la posición en la que se encuentra demuestra una posible interacción con los santos; se posiciona de rodillas observando con devoción la escena, su mano derecha está extendida mientras que la izquierda toca su pecho; algo que llama la atención es que el manto de san Juan pareciera arroparlo. Es evidente que Salguero hizo notar la jerarquía del personaje a pesar de que muestra una actitud humilde (Imagen 10 y 11).

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 90.



Imagen 9. Juan Salguero. *San Juan en Patmos*. Segunda mitad del siglo XVII. Fotografía: LMCH.



Imagen 10. Concha de la Orden de Santiago de Compostela. Detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*.  
Fotografía: LMCH.



Imagen 11. Donante. Detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*. Fotografía: LMCH.

Es interesante la postura del comitente y el emblema que es mostrado sutilmente, pues no es perceptible a simple vista, sin embargo, este distintivo resalta más la importancia de la que este personaje gozó, puesto que ser parte de esta orden militar fue un privilegio al que pocos accedieron. El origen de esta organización se remonta hacia 1170 cuando trece caballeros encabezados por D. Pedro Fernández de Fuente, decidieron combatir musulmanes y proteger peregrinos que visitaban la tumba del Apóstol Santiago en Compostela.<sup>88</sup>

Su distintivo se caracterizó por: una cruz cuadrada con las puntas *florlisadas*, color rojo y el lema: *Rubet ensis sanguine arabun*, pero pronto fue substituida por la cruz de la espada”<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Manuel Romero de Terreros, “Las ordenes militares en México” en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología* Tomo IV. (México: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1912), p. 206.

<sup>89</sup> *Id.*

En Nueva España, personas con poder económico y político fueron parte de dicha orden, entre ellos destacan virreyes y caballeros.

Con anterioridad se abordó la presencia de los comitentes en la pintura novohispana, ya que esta actividad permitía identificar desde un punto de vista histórico la importancia de una devoción particular. En el caso de la pintura de mi interés, el artista creó una escena donde el fiel privilegiado, se integra a la interacción de los personajes, llegando al grado de estar en el límite del espacio celestial.

El retrato de donantes en la pintura de la Nueva España trajo consigo un problema de índole formal al que los pintores novohispanos hicieron frente y le dieron solución. Debido a que la formación del pintor se relacionó en mayor parte con la representación de imágenes divinas al servicio de la Iglesia hubo poca familiarización con la imagen de los donantes. Las preocupaciones de los artistas se encaminaron a la solución de problemas formales de la composición de las escenas y no tanto a la del ser humano, pues éste no era objeto del arte, los pintores de temas religiosos se vieron en la necesidad de aventurarse a la elaboración de retratos de patrocinadores sin tener una preparación adecuada.<sup>90</sup> Los estudios de Elisa Vargaslugo nos adentran a las características comunes que son perceptibles en los retratos dentro de la pintura novohispana; las características más notables se encuentran en la elaboración de rostros y cuerpos, casi siempre se les mostró con un cuerpo cubierto con ropajes lujosos de indoles civil o religiosa, además de una generalización de facciones faciales, ya que, la mayoría de los rostros de los personajes fueron inexpresivos con piel lisa, esto no permitió características propias del sexo o edades y miradas inexpresivas.<sup>91</sup> Sobre la inclusión de retratos de donantes en la pintura religiosa, Vargaslugo refiere lo siguiente:

La inclusión de retratos de donantes dentro de pintura de tema religioso fue costumbre que se empleó en Europa desde el siglo XV. Seguramente heredado de la escuela flamenca, este tipo de composición se implantó en la Nueva España desde temprana edad y gustó definitivamente. Por lo general el donante, en la pintura novohispana guardó casi un discreto lugar. Al parecer se siguió muy de cerca el

---

<sup>90</sup> Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana* (México: UNAM, 1992), p. 47.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 48.

modelo impuesto por el pintor español Francisco Pacheco (1564-1644) en su *Inmaculada Concepción con Miguel Cid*.<sup>92</sup>

Retomando esta cita, la presencia de los comitentes dentro de las representaciones plásticas ya no era novedad para el siglo XVII y siguiendo la línea de la preocupación en cuanto a cómo representar correctamente ciertas escenas los tratados de pintura fueron parte importante para resolver estos dilemas. Lo que llama la atención es que el donante de la pintura de Salguero se encuentra en primer plano, no obstante, aunque es algo poco común no es una caso único debido a que existen otros lienzos donde se pintó a comitentes de un tamaño natural; por ejemplo, el grupo de patrocinadores formados por la familia Rincón Gallardo, lienzo ubicado en el templo de san José de Aguascalientes o el caso de la iglesia de la Merced de Atlixco que resguarda un lienzo de Joaquín Magón referente al *Patrocinio de la Virgen de la Merced*.<sup>93</sup>

Contrario a las características que proporcionó Vargaslugo, destaca la presencia del comitente de esta pintura debido a que los rasgos faciales que presenta no se alinean con los ejemplos dados en su obra, aunque el ropaje lujoso es perceptible, sus facciones faciales fueron ejecutadas cuidadosamente por Salguero para que este personaje se integrara y no desentonara con la composición general.

Detrás del patrocinador se encuentra a san Juan Evangelista, fue pintado como un joven que viste túnica verde de tonalidad oscura y un manto rojo lo rodea, su rostro muestra un grado de concentración mientras experimenta su visión del Apocalipsis, éste a su vez escribe con su mano derecha la cual sostiene una pluma, mientras que con su otra mano aunque no es visible nos da a entender que sostiene el pergamino o la tabla que sirve para escribir el suceso y a sus pies se sitúa un águila que como ya se mencionó, es el atributo más notable de este santo, en esta escena el ave es de color café y tiene sus alas desplegadas, a la derecha de éste se encuentra la firma del artista: *Joannes Salguerus f* (Imagen 12).

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 49 y 50.



Imagen 12. San Juan Evangelista. Detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*. Fotografía: LMCH.

La forma en que Salguero pintó al evangelista no es diferente a la que usualmente se le representó en la pintura. Iconográficamente a este santo se le suele pintar como un hombre joven sin barba y con pelo corto junto a los atributos ya mencionados. La representación plástica sobre la visión en Patmos generalmente lo muestra sentado escribiendo junto al águila, esta ave adquirió un significado dentro de la importancia del también llamado “discípulo amado de Jesús” puesto que al escribir el evangelio y el Apocalipsis se le consideró el águila que más cercana que está en los cielos y que tiene relación con el significado que tuvo Jesús con el sol, en este sentido san Juan es el evangelista más cercano al Hijo de Dios.

Las representaciones de este santo no sólo se limitaron a pintarlo como una persona joven, puesto que en algunas ocasiones se le pintó como un anciano debido a que en el tiempo que fue desterrado a la isla de Patmos ya tenía una edad avanzada; sin embargo, son poco comunes las pinturas que lo mostraron de esta forma y por poner un ejemplo encontramos la obra de *La Virgen del Apocalipsis* de Miguel Cabrera aunque es un lienzo tardío a la obra aquí estudiada pues data de 1760 y con base en el trabajo de catalogación de Sergi Doménich

se han podido localizar algunos casos de pintura novohispana donde se encuentra la imagen de san Juan, a pesar de que es un número extenso de imágenes, considero pertinente enfocarme en las obras fechadas entre los siglos XVI y XVII y son las siguientes:

Martín de Vos. *El ángel muestra a san Juan la Jerusalén celeste*. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Segunda mitad del siglo XVI (Imagen 13).

Baltasar de Echave Orio (Atribuida). *San Juan Evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*. CDMX. Museo Nacional de Arte. Finales del siglo XVI o principios del XVII (Imagen 14).

Autor desconocido. *San Juan Evangelista* (Grabado). CDMX. Museo Nacional de Antropología e Historia. Finales del siglo XVII o principios del XVIII (Imagen 15).

Autor desconocido. *San Juan Evangelista*. México, Colegio de San Fernando (Ubicación actual). Finales del siglo XVII o principios del XVIII (Imagen 16).

Cristóbal de Villalpando. *Virgen apocalíptica (San Juan en Patmos)*. México, Catedral Metropolitana. 1668-1669 (Imagen 17).



Imagen 13. Martín de Vos. *El ángel muestra a san Juan la Jerusalén celeste*. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Segunda mitad del siglo XVI.<sup>94</sup>



Imagen 14. Baltasar de Echave Orio (Atribuida). *San Juan Evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*. CDMX. Museo Nacional de Arte. Finales del siglo XVI o principios del XVII.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Sergi Doménech García, "La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2013), p. 193.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 87.



Imagen 15. Autor desconocido. *San Juan Evangelista* (Grabado). CDMX. Museo Nacional de Antropología e Historia. Finales del siglo XVII o principios del XVIII.<sup>96</sup>



Imagen 16. Autor desconocido. *San Juan Evangelista*. México, Colegio de San Fernando (Ubicación actual). Finales del siglo XVII o principios del XVIII.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, 633.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 629.



Imagen 17. Cristóbal de Villalpando. *Virgen apocalíptica (San Juan en Patmos)*. México, Catedral Metropolitana. 1668-1669.<sup>98</sup>

Como se observa, la composición de la figura de san Juan en la pintura cuenta con similitudes en los colores de la ropa, la posición que puede ser sentado o de pie y la juventud de este santo, este último punto permite enfocarme en la intención de simbolizar la juventud de este santo. En la pintura de Salguero al evangelista se le aprecia con rasgos muy finos y angelicales, aunque este no es un rasgo particular de la pintura aquí estudiada puesto que en otras obras se observan estas características al grado que hay casos donde se le puede ver con peculiaridades femeninas. Respecto a los colores de su ropa, antiguamente eran de tonos blancos con rojo simbolizando su pureza y no fue hasta el siglo XVI que comenzó a popularizarse la túnica verde con manto rojo, sin embargo, no quedan claras las razones de costumbre.<sup>99</sup> De estos colores se refiere que el rojo se vincula con la caridad y la acción, tonalidades simbólicas de los mártires y el verde simboliza la caridad y regeneración del alma debido a sus buenas obras, algunos autores consideran que está ligado con la esperanza y cuestiones místicas.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>99</sup> Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos Vol. II* (Argentina: Fundación Tarea, 1992), p. 527.

A la derecha de la obra se encuentra la Virgen María, su presencia es particular debido a que quien comúnmente aparece grabados o pinturas es la Mujer del Apocalipsis, la Virgen Inmaculada o la Virgen de Guadalupe. Con base en el relato bíblico, la aparición de esta mujer en la visión del Apocalipsis la refiere como: “una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas bajo su cabeza”<sup>100</sup>. Sin embargo, como se aprecia en este lienzo no se identifican rasgos iconográficos que nos remitan a una interpretación puramente bíblica del hecho, sino que es una reinterpretación de la visión de san Juan Evangelista, posiblemente derivada de una petición del donante hacia el pintor Juan Salguero (Imagen 18).



Imagen 18. Virgen María y el Niño Jesús. Detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*. Fotografía: LMCH

Se observa a la Virgen María en la parte media y superior del cuadro, se encuentra sentada sobre una nube rodeada por angelitos, algunos vuelan alrededor y otros asoman su cabeza a través de la nube. En cuanto al aspecto físico de la Virgen, se percibe como una mujer joven que viste con túnica roja y manto azul, un velo de tono rosa rodea su cuello y hombros, tiene cabello recogido en una coleta detrás de su nuca y esta coronada con una aureola; su mano

---

<sup>100</sup> Apocalipsis 12, 1.

izquierda parece indicar algo mientras la derecha sostiene al Niño Jesús quien observa la escena, no obstante, la posición en que fue pintado parece notar que está inquieto de forma juguetona, sus manos están extendidas y se le representó desnudo.

La desnudez del Niño Jesús en el arte experimentó cambios, fue en el Renacimiento que estas composiciones comenzaron a aparecer comúnmente, fue una forma de representar su inocencia infantil libre de pecado, en la que no existía vergüenza mostrando una manera de empatizar con los fieles.<sup>101</sup> Finalmente, de la parte superior de la escena bajan del cielo pequeños ángeles, uno sostiene en su mano un ramo de distintas flores como una rosa, una Azucena y varias florecillas blancas.

La iconografía de la Virgen María sufrió diversos cambios a través del tiempo, la importancia de su imagen dentro del catolicismo y la devoción por parte de los fieles le trajo un gran número de representaciones artísticas dentro de la Nueva España. Comúnmente se le ha representado en los pasajes de su vida que fueron basados en los Evangelios Apócrifos y canónicos desde su nacimiento hasta su ascensión al cielo. El paso del tiempo permitió que las devociones particulares surgieran con diferentes advocaciones de la Virgen María; cabe señalar que pese a que se identifique con diversos atributos se tratan de derivaciones de la imagen de María la madre de Jesús.

El estudio iconográfico del Pbro. Manuel Trens permite identificar de manera más clara la representación plástica de esta obra de Salguero. Este estudio refiere dos tipos fundamentales de la imagen de María, uno como Virgen Orante y el otro como Virgen entronizada, esta última puede contar con o sin el Niño Jesús, en este caso considero pertinente profundizar la Virgen entronizada puesto que es la que más se asemeja a la Virgen María pintada por Salguero, en esta imagen se encuentran elementos relacionados con la divina maternidad y venerada por los devotos.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Fernando R. Bartolomé García. “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava” *Sancho el Sabio* 38. (2015): p. 200.

<sup>102</sup> Pbro. Manuel Trens. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946), p. 13.

Las representaciones marianas dentro del arte tuvieron mayor aceptación después del Concilio de Éfeso (431), una de ellas es la que tiene elementos iconográficos anteriormente mencionados de María sentada con el niño al pecho en una situación maternal contraria a la modalidad dogmática de la imagen de culto donde se le observa de pie y con los ojos en lo alto. El Concilio de Éfeso trajo consigo un florecimiento en cuanto a la popularización de la Virgen como madre de Dios dando como resultado que se comenzara a dar forma plástica a la “exuberancia dogmática y devota”.<sup>103</sup> Sobre este punto se menciona que: “Los fieles se acercan a sus pies, no a pedir ni a refugiarse sino simplemente a admirarla y sentir el piadoso orgullo de estar a su lado como presunto bienaventurado del cielo”.<sup>104</sup>

En el caso de los territorios americanos, la imagen de María dentro de los territorios americanos tuvo gran importancia pues en su figura se encontró el consuelo de una madre hacia sus hijos, de tal manera se establecieron vínculos de un territorio con una advocación mariana impulsadas principalmente por órdenes religiosas, sobre este punto se señala que:

Los grandes títulos marianos “importados” fueron las primeras imágenes fundacionales impulsadas de manera especial por las catedrales. Estos cultos tuvieron sus grandes momentos durante el siglo XVI, aunque casi de manera paralela comenzaron a desarrollarse otros relacionados con imágenes marianas locales, que en muchos casos tuvieron orígenes, hallazgos o renovaciones milagrosas.<sup>105</sup>

Además de esta carga simbólica también se le vincularon atributos como vegetales, frutas u objetos de la vida cotidiana; como ejemplo se encuentra un tallo florido que comúnmente sostiene con su mano derecha, el lirio como flor que representa su pureza, castidad e Inmaculada Concepción<sup>106</sup> y frutos como la manzana y en menor medida el limón, que en este lienzo no se pintaron. Como se observa en los atributos iconográficos de la pintura aquí estudiada contienen un ramillete de florecillas blancas junto con una rosa y azucena que no

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>105</sup> Nelly Sigaut, “Prologo” en *Estudios en torno al arte, Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chiquinquirá Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, Magdalena Vences Vidal, (México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008), p. 8.

<sup>106</sup> Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía Virreinal* (México: Universidad de Guanajuato, Editorial Grañen Porrúa, 2018), p. 98.

difiere con el significado relacionado con la flor de lirio como elementos con las que se identificaron las virtudes de María.

Sobre su vestimenta, a lo largo del tiempo tuvo una constante uniformidad representándola con túnica, manto y velo. Los colores de la vestimenta de María simbolizan su divinidad, una de las formas en que se hizo cuenta de ello fue mediante la luminosidad de las tonalidades usadas y de la textura de los tipos de telas. Cabe resaltar que en cuanto a su manto azul sufrió cambios en su tonalidad a lo largo del tiempo y fue hasta el siglo XIII que se comenzó a popularizar este color. Antes de este matiz se solían usar tonos púrpuras, verde oscuro, negro, gris y rojo; sin embargo, paulatinamente se remplazaron por matices azules que lo vincularon con la aristocracia. Sobre este punto, Elsa Arroyo menciona lo siguiente:

La combinación de matices azulados y el modo de portar el manto (abierto, cruzado o como toca) se convirtieron en un atributo de identificación y reconocimiento de los diferentes pasajes de la vida de la Virgen y sus advocaciones.<sup>107</sup>

Asimismo, la normalización de este tono en el manto se dio durante el Concilio de Trento cuando el Papa Pio V estableció una serie de colores para cada fiesta religiosa en la cual el color azul se reservó para la vestimenta de los ángeles y fiestas asociadas con la Virgen María, esta acción dio como resultado que en años posteriores este color destacara al punto de que en algunas ocasiones toda su vestimenta adquiriera ese tinte y aunado a lo anterior, se le dio un significado al grado de luminosidad con el que se pintaba, puesto que; las tonalidades azules oscuras o con elementos púrpuras se le relacionaron con el dolor por el sacrificio de su hijo mientras que los tonos brillantes destacaron por un momento de gozo o júbilo y es hasta el siglo XVI que perduran las representaciones con túnica roja o blanca con el manto azul, como el caso de las obras *La Sagrada Familia con san Juan Niño* o *Los Cinco Señores* de Andrés de la Concha de finales del siglo XVI.. Vinculado con lo anterior, estos

---

<sup>107</sup> Elsa Arroyo, Manuel E: Espinoza, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández. “Variaciones Celestes para pintar el manto de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, n. 100. (2012): p. 94.

matices suaves fueron predilectas para pintar escenas gozosas donde también suelen aparecer colores como el amarillo, el rosado y el dorado.<sup>108</sup>

Sobre el peinado y el calzado de la Virgen no hay muchas variaciones en ello puesto que usualmente se le pintó con un velo que cubre su cabeza. La representación plástica de María con el velo comenzó con obras góticas y que posteriormente el arte flamenco popularizó por Europa, generalmente el pelo cae sobre sus hombros y la espalda en caso de que la imagen no tenga un velo o corona, aunque también es común que tenga el cabello recogido sobre la nuca.<sup>109</sup>

Por otra parte, la postura del Niño Jesús dentro de la composición de la Virgen María como madre de Dios también ha tenido pocas variaciones en su representación. En la pintura aquí analizada se le observa inquieto o hasta juguetón, sin embargo, la posición en que usualmente se le pintó y esculpió lo muestran con su mano posada en su barbilla o la corona de su madre y por lo general la Virgen lo sostiene con su brazo izquierdo, caso contrario a como se observa en el lienzo de Salguero que lo carga con el brazo derecho. La escena de la Virgen entronizada como madre de Dios pretendió expresar la maternidad y la intimidad de una mala madre amorosa hacia su hijo, en palabras de Trens son contrarias a otras manifestaciones artísticas con la majestuosidad y exceso de Teología.<sup>110</sup>

#### *EL APOCALIPSIS Y LA CULTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII*

Durante el virreinato, el tema del Apocalipsis fue una preocupación constante entre los creyentes de la Nueva España, no obstante, esta inquietud también aquejó a la sociedad europea desde los primeros siglos del cristianismo, en este punto se han identificado dos interpretaciones del final de los tiempos: una dentro de la sociedad europea y otra de la sociedad novohispana.

---

<sup>108</sup> Pbro. Manuel Trens. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946), p. 626.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 598.

En el caso europeo, debido a su concepción lineal del tiempo donde todo tiene un inicio y un fin, desarrollaron en su explicación como sociedad dentro del mundo una preocupación escatológica ligada con el final de los tiempos. Dicha inquietud floreció desde los primeros siglos del cristianismo; el libro de *La Ciudad de Dios* (412-416) de san Agustín de Hipona propuso dentro de su concepto de historia una noción inmersa dentro de la metáfora apocalíptica, esta postura se asoció con la idea de una sociedad perfecta bendecida por la gracia de Dios, cosa que no podía darse en la vida terrenal sino en el más allá ligado a un lugar de salvación del alma, para san Agustín la sociedad perfecta no se lograría construir en la vida en la Tierra debido a los males que aquejaban por la presencia del mal, por ello con la llegada del Apocalipsis se construiría una nueva sociedad celestial, la Jerusalén celeste donde se alcanzaría la sociedad perfecta.

La influencia de esta temática repercutió durante épocas posteriores, el contexto de epidemias y guerras constantes que sacudió parte de la Edad Media<sup>111</sup> fueron interpretadas como una señal de la segunda llegada de Jesucristo. Con base en las ideas de Joaquín de Fiore (1132-1202), la historia se dividía en tres etapas: la de Dios Padre (de Adán y Eva hasta Cristo), la edad de Dios Hijo (Iglesia papal y los sacerdotes) y la edad del Espíritu Santo (Expansión misional), con esto habría un nuevo indicador de esta última era, un Adán o un Cristo y como resultado de esta noción de tintes proféticos, algunos franciscanos asociaron a esta nueva figura con san Francisco.<sup>112</sup>

Estos conceptos fueron heredados por la sociedad renacentista, éstos tuvieron repercusión sobre la percepción de la sociedad perfecta dentro de su contexto que también se relacionó con un inicio y un final dentro de la vida terrenal, por ello, su concepción de progreso como mejoramiento de la sociedad no fueron planteadas a un futuro dentro de la vida terrenal. Las utopías renacentistas lejos de mostrar un proyecto de sociedad ideal no se concentró en el futuro y la vista hacia el pasado se enfocó en la búsqueda de sociedades perfectas en el ámbito terrenal, sin embargo, la idea de pasado no se enfocó en el análisis histórico, sino que se vio

---

<sup>111</sup> Cabe mencionar que estos acontecimientos no sólo se dieron durante la Edad Media, las guerras y brotes de epidemias han estado presentes en gran parte de la historia de la vida humana.

<sup>112</sup> Antonio Rubial García, “El Apocalipsis en Nueva España” en *Conocimiento y cultura. Estudios modernos en la facultad de Filosofía y Letras*, Coord. Por Adriana Álvarez Sánchez, (México: Ediciones Eón, 2016), p. 20 y 21.

como una sucesión similar a la idea apocalíptica donde los grandes imperios experimentaron un inicio, desarrollo, plenitud y terminaron en decadencia , ante esto, la única época donde la sociedad alcanzó la perfección se encontró en los tiempos de Adán y Eva. <sup>113</sup>

Durante aquella época la aparición de la imprenta, la Reforma protestante, los avances científicos y el descubrimiento de nuevas tierras trajeron consigo una nueva forma de concebir el mundo. Ante este contexto lleno de constantes cambios, las preocupaciones se vieron representadas en obras teológicas como la del dominico Fray Felipe de Meneses, quien en su obra *Luz del alma cristiana* de 1554 realizó una analogía del Apocalipsis con la Iglesia como institución amenazada, siendo la Mujer del Apocalipsis la imagen metafórica de ésta.

Dentro de las causas por las cuales para este autor hay una pérdida de fe es por la ignorancia; estos males son los que orillan al fiel hacia el protestantismo, mismo que estaba acorralando a la Iglesia española que se sentía vulnerable ante dicho mal. Por esta razón la analogía de la Mujer del Apocalipsis como institución que está siendo perseguida obtendría la salida ante dicha situación en la Iglesia que se estaba formando en territorio americano, existió un temor de que España sufriera el mismo destino que Alemania experimentó. En relación con esto se menciona lo siguiente:

Y dejando estos por el suelo ya rendidos y vencidos viene (el dragón) tras la Iglesia que se viene trayendo hacia el rincón de España para tragar el hijo que pariese, porque ella viene con dolores de parto para partir en todos sus fieles el espíritu divino que los hace hijos de Dios. Esta mujer, esta Iglesia, ya vemos que ha llegado hasta el mar, y aunque no se ha pasado allende hasta el ágora; pero vemos que Dios en aquel desierto de la Indias (...) Qué podemos pensar o temer, sino que un día mandará Dios a esta mujer que se vaya a aquel desierto para estar segura del dragón.<sup>114</sup>

Como se lee en la cita, la preocupación por el final de los tiempos perduró en la forma de pensar a través de los siglos, en el caso europeo se relacionó con la concepción lineal de la vida y el contexto de constantes cambios sociales permitió nuevas formas de interpretar el evangelio de san Juan. La visión del Apocalipsis se transformó paulatinamente hasta ser una

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>114</sup> Sergi Doménech García, "La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2013), p. 530.

metáfora de los tiempos difíciles que afrontó la religión católica en su conflicto con el protestantismo. Dicha concepción de la caída del cristianismo católico dentro del territorio europeo para renacer en un Nuevo Mundo, en este caso América, también siguió esa línea durante el siglo XVI cuando los 12 misioneros franciscanos llegaron a Nueva España.

Para plantear la otra vertiente de la interpretación del Apocalipsis dentro de la cultura novohispana considero pertinente abordar de manera general el siglo XVI puesto que con la llegada de los primeros evangelizadores al territorio americano se trajo una idea escatológica de su labor como difusores de la doctrina cristiana. En este punto vale señalar que la percepción apocalíptica de los franciscanos en su tarea de evangelización en Nueva España donde el Nuevo Mundo abrió la posibilidad de llegar a un nuevo pueblo elegido por Dios. La noción de una vida celestial ligada con el final de los tiempos con la que los franciscanos afrontaron su objetivo en nuevas tierras tiene su origen desde siglos anteriores, aproximadamente desde el siglo XIII y América les dio la posibilidad de seguir cimentado sus creencias.

La obra de Fray Toribio de Benavente “Motolinía” permite identificar las preocupaciones con las que los franciscanos hicieron frente puesto que si en esta percepción eurocentrista los nativos habían sido descubiertos era para que Dios les permitiera su salvación al eliminar la idolatría con la que vivieron y fue la representación simbólica de una lucha entre el bien contra el mal, esta tierra donde abundaron los males terminaría cayendo porque Dios lo tenía previsto.<sup>115</sup>

Con el paso del tiempo la sociedad novohispana del siglo XVII ya tenía establecida una tradición de pensamiento heredada de la confirmación sociocultural de la Nueva España del siglo XVI donde ya había quedado atrás la mayoría de las tareas de evangelización y los poderes políticos, eclesiásticos y las principales ciudades ya estaban consolidados.

La religión es un punto central para comprender los significados en los temas de las representaciones plásticas dentro del virreinato; el catolicismo de la Nueva España ocupa un

---

<sup>115</sup> Gabriela Rodríguez Sandoval. “La herencia apocalíptica en Fray Toribio de Benavente, “Motolinía” en *Estudios de Historia Novohispana* 63. Sin número. (2020): p. 56.

lugar destacado dentro de la sociedad. Como ya se mencionó, esta forma de concebir al mundo heredada del pasado occidental también repercutió en el pensamiento novohispano, sin embargo, sufrió cambios en cuanto a la concepción de la Nueva España y sus habitantes ante el mundo.

El pensamiento religioso fue parte fundamental de la vida cotidiana de los fieles, tal era su importancia y el poder que poseía el clero que estuvo inmersa no sólo en cultos religiosos o el arte y las letras, sino que también en la educación y el pensamiento científico. La difusión de un discurso relacionado con la muerte y la salvación del alma condujo a una preocupación del juicio final, la Iglesia en su labor difusora predicó que la vida terrenal solamente era transitoria como medio para llegar a la vida eterna, dado que la verdadera realización del hombre se encontraba en el más allá.<sup>116</sup>

Dentro de este discurso el cielo fue parte importante de la creencia religiosa, puesto que era el lugar que Dios tenía destinado a las almas puras y libres de pecado, contrario a esto, el infierno era el destino al que iban las almas que cayeron en pecados que eran difíciles de ser absueltos, la estancia en este lugar era eterna mientras que la estadía en el purgatorio era transitoria si es que el fiel tenía pecados leves.<sup>117</sup>

Además de la difusión de este discurso, se tuvo la intención de arraigar más la fe católica mediante el patrocinio de diversas advocaciones propias de la Nueva España con la intención de hacer notar que en territorio americano también se gozaban de elementos sagrados y no sólo en el viejo continente. En relación con esto, Gisela Von Wobeser planteó un sentimiento de pertenencia o patriotismo que fueron preocupaciones de la población criolla que buscó diferenciarse de sus ancestros de la metrópoli y buscaron en Nueva España un sitio en el que también se contaba con la presencia de Dios. Siguiendo el argumento de esta investigadora se refiere que: “Con el objeto de legitimar su postura se propusieron demostrar que la mano

---

<sup>116</sup> Gisela Von Wobeser (Coord.), *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan. Tomo I* (México: UNAM, 2017), p. 25.

<sup>117</sup> Gisela von Wobeser, “El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII” en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, Editado por Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Villar, (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2009), p. 139.

de Dios estaba presente en América de la misma manera que en el viejo continente”.<sup>118</sup> Esta situación derivó en una producción considerable de escritos teológicos y hagiográficos donde se mencionaban sucesos milagrosos en el Nuevo Mundo, entre ellos destacan apariciones de la Virgen María y por otra parte, la difusión del culto a los santos paulatinamente se hizo más arraigada.

Los cambios que ocurrieron en la Nueva España a lo largo del siglo XVII permitieron un beneficio en casi todos los campos en los que incursionó esta sociedad, principalmente en el ámbito religioso y comercial. Las investigaciones de Antonio Rubial García han profundizado sobre los cambios ocurridos dentro de la sociedad novohispana a lo largo del virreinato, no obstante, para los fines de esta investigación me centraré en lo que respecta al siglo XVII. Con base en este autor, el primer acercamiento para comprender los cambios sociales se encuentra en las características de la cultura y menciona lo siguiente: “el barroco era una cultura que, a diferencia del universalismo manierista, fomentaba los localismos. Así, en esta época se consolidaron los discursos alrededor de las patrias urbanas y de las regiones”.<sup>119</sup>

Dentro de esta configuración de pensamiento, la Nueva España fue designada por Dios como tierra prometida o un nuevo paraíso y con el pasar del tiempo se vio representada la analogía del pasaje bíblico del Apocalipsis y la Inmaculada Concepción, que como recordaremos se vinculó con la imagen de la Mujer del Apocalipsis y la analogía de este personaje femenino como la ciudad celestial de Dios o la Iglesia católica perseguida en España según el pensamiento de Fray Felipe de Meneses.

La producción literaria fue fundamental para la difusión de estas ideas en la sociedad novohispana y entre ellos destacan los de Sor Juana Inés de la Cruz que dentro de su obra resaltó la grandeza de su tierra y dentro del pensamiento criollo se han destacado dos puntos;

---

<sup>118</sup> Gisela Von Wobeser (Coord.), *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan. Tomo I* (México: UNAM, 2017), p. 25.

<sup>119</sup> Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la Historia Cultural de Nueva España. (1521-1804)*. (México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM, 2010), p. 213.

la abundancia de la riqueza mineral y comestible y la identificación de este territorio como un paraíso terrenal.<sup>120</sup>

La analogía de la Nueva España como un paraíso terrenal también corresponde a un problema derivado de la contrarreforma que fue una preocupación del clero durante este tiempo. La Reforma protestante significó un duro golpe al catolicismo que como respuesta y en una labor intelectual comenzó a difundir y controlar aspectos asociados con la defensa de la fe y el dogma. Rubial García plantea que:

La calidad edénica de Nueva España se vio forzada, además, por la idea de una evangelización que había resarcido a la cristiandad de la pérdida sufrida por la reforma protestante. En este paraíso, libre de la pérdida de la herejía, florecería una sociedad de concordia y pureza, cualidades que se habían perdido en la vieja Europa. América se convertía así en el lugar donde, una vez vencido el demonio de la idolatría, se ponían las bases para crear el reino de Cristo antes del final de los tiempos.<sup>121</sup>

Con base en lo anterior, se identifica una preocupación de los fieles sobre el final de los tiempos, sin embargo, existieron coincidencias en algunos sectores de la población en cuanto a la abundancia que Nueva España experimentó durante el siglo XVII, esto permitió desarrollar un sentimiento de pertenencia de la población hacia el virreinato. Este sentir aunado con el orgullo de destacar las virtudes de este territorio se le debe a un pensamiento criollo novohispano. Los criollos gradualmente dejaron de concebir su posición en función del lugar de nacimiento y de quiénes eran descendientes para llevarlo a un ámbito más consciente de su lugar dentro del virreinato. En este sentido, Jorge Alberto Manrique afirma que:

El concepto, pues, no se limita sólo a esa endeble circunstancia del nacimiento, sino que se refiere a un hecho de cultura, de actitud y de conciencia. Criollo es el que se siente novohispano, americano, y que por tanto no se siente europeo; pero eso que tan rápidamente se dice entraña no pocas complicaciones en sus entretelas.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>122</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*. Tomo III (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), p. 61.

El sentido que el concepto criollo tomó permitió que en la búsqueda de una identidad propia lejana de Europa se exaltara el pasado, como es sabido, la religión fue importante en este proceso. La metáfora fue fundamental para basar la concepción de Nueva España como un lugar que gozaba de abundancia y la sociedad novohispana fue partidaria de recrearlas al igual que los mitos, de este modo el arte sirvió como un medio por el cual se representaron las inclinaciones que se tomaron para identificarse ante el mundo y como se abordó a lo largo de este capítulo, la imagen del Apocalipsis fue una de ellas aunque no la única dado que durante esta época fueron comunes las historias de personas milagrosas o la difusión del culto a nuevos santos. La Nueva España de los siglos XVII y XVIII se le ha considerado como una maquinaria de historias, leyendas, alegorías y simbolismos.<sup>123</sup>

Con base en lo anterior, la sociedad criolla en su mayoría moldeó su sentido de pertenencia no sólo enfocándose en su lugar de nacimiento o descendencia, sino que lo encaminó a una situación cultural. La sociedad novohispana del siglo XVII estuvo inmersa en un contexto que permitió la exaltación de las virtudes en la Nueva España no sólo en el ámbito económico, sino que también en el intelectual y las artes; dentro de estas ideas se le dio mayor importancia a la metáfora y alegoría que vieron en el virreinato, pues les dio un lugar digno de la gracia de Dios y prepararon un discurso que enaltecieran estos elementos que dotaron a este territorio como un paraíso terrenal.

Llegados a este punto, considero importante mencionar las diferencias entre lo que se considera como paraíso terrenal y la concepción apocalíptica de la sociedad novohispana del siglo XVII, pues la idea de un paraíso no sólo se relacionó con la metáfora relacionada con el libro bíblico del Génesis, sino que también tenía atributos del Apocalipsis, mientras en el primero se consideró al cielo como un lugar lleno de delicias, el libro de san Juan lo concibió como una ciudad de oro y cristal.

Este concepto se adoptó por diversos escritores y poetas desde los primeros siglos del cristianismo, esta producción literaria también fue acogida por artistas que representaron en sus obras elementos formales vinculados con un paraíso terrenal o la llegada de éste, en este

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 71.

caso la Nueva Jerusalén. Para el pensamiento cristiano, Jerusalén es la ciudad elegida por Dios para albergar a su pueblo elegido. De acuerdo con Rubial García:

La fuerza del símbolo de la Jerusalén terrena, espacio sagrado y protector, traspasó el ámbito de la realidad física cuando en el año 70 de nuestra era el santuario fue destruido y saqueado y la ciudad devastada. El cristianismo convirtió entonces al templo en una metáfora de Cristo y a Jerusalén en una ciudad celeste, el lugar de destino de los elegidos al final de los tiempos.<sup>124</sup>

En el Apocalipsis de san Juan se establece una visión del paraíso celestial, la descripción de esta ciudad fue importante en el pensamiento occidental y el evangelista la describió de la siguiente manera:

Resplandecía como piedra muy preciosa con el color del jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas, y sobre las puertas doce ángeles y nombres grabados, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel (...) La ciudad es un cuadrado: su longitud es igual a su anchura (...) La muralla está hecha con jaspe y la ciudad es de oro puro, como cristal.<sup>125</sup>

Los modelos artísticos sobre esta visión se enfocaron en su mayoría a la representación de la Nueva Jerusalén y la Mujer del Apocalipsis; la imagen de esta mujer es la que llama más la atención en este capítulo dado que las pinturas que usualmente representan la escena de san Juan en la isla de Patmos que en su mayoría se enfocan el protagonismo de esta imagen, esto responde a una fuerte divulgación en el culto mariano que desde el inicio de la Nueva España tuvo importancia por la transformación que adquirió esta imagen como símbolo de la ciudad designada por Dios y su relación con la advocación de la Inmaculada Concepción.

La producción de pintura que abordó temas relacionados con el paraíso celestial o la Nueva Jerusalén se vincularon como un lugar celestial, ante este problema de representación los artistas debieron realizar las composiciones que consideraron pertinentes para pintar este sitio; se han identificado tres formas de representación en la pintura: 1) el cielo empírico, un lugar donde sólo hay nubes que en algunos casos adoptaron forma de trono, 2) el cielo como jardín, este tipo de composición es común para el concepto del paraíso y 3) el cielo como

---

<sup>124</sup> Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la Historia Cultural de Nueva España. (1521-1804)*. (México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM, 2010), p. 230.

<sup>125</sup> Apocalipsis, 21, 10-19.

urbe, esta se relaciona con la idea de la Nueva Jerusalén y se basó en el Apocalipsis de san Juan.<sup>126</sup>

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, aún no se ha podido rastrear con exactitud la procedencia del lienzo y la identidad del comente del lienzo aquí estudiado; sin embargo, debido a las características formales de la obra, la calidad de la pintura y el emblema de la Orden de Santiago de Compostela en el hombro del donante se puede inferir que esta persona fue alguien que gozó de importancia en la época, además de un gran poder adquisitivo debido a que tuvo los medios para contratar a un pintor como Juan Salguero, artista que de acuerdo con las fuentes consultadas tuvo importancia dentro del gremio de pintores hacia la segunda mitad del siglo XVII, pintor que contó una capacidad de creación que le permitió configurar una composición particular que no es la canónica sobre la visión apocalíptica de san Juan evangelista.

Considerando el espacio en el que actualmente se encuentra la obra, es riesgoso establecer una opinión contundente sobre la identidad del comitente debido a que no se cuenta con un fundamento sólido que permita relacionar directamente a este personaje con algún miembro de la familia Peralta que fueron los dueños de la hacienda durante el siglo XVII, no obstante, las fuentes consultadas permiten tener un panorama general sobre la presencia de esta orden en la zona y la relación con la hacienda de san Nicolás con la de santa Catarina debido a que ambas resguardan obras que datan de los siglos XVII y XVIII y que se relacionan con devociones carmelitas.

Sobre el tema de la pintura, el Apocalipsis de san Juan nos remite a un escrito bíblico donde se narra la visión del evangelista sobre el final de los tiempos y sus representaciones plásticas no sólo fueron comunes en Europa, sino que también en la Nueva España. En el caso de la pintura aquí estudiada se percibe que si bien, la composición no es similar a las obras más notables de los siglos XVI y XVII si existen características iconográficas que permiten relacionar a esta pintura con el libro XVII del Apocalipsis.

---

<sup>126</sup> Gisela von Wobeser, "El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII" en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, Editado por Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Villar, (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2009), p. 146.

Dentro de esta pintura se hace notar la imagen de la Virgen María y el Niño Jesús debido a que su presencia no es común dentro de la composición canónica de esta escena, además de que usualmente en ella aparecen otros elementos relacionados con la lucha entre el bien y el mal. Por el contrario, en la pintura de Salguero se observa una escena con una intención devocional en específico que era del gusto del comitente y de una preocupación propia de la época; la presencia de la Virgen María como madre de Dios abre la posibilidad considerar una fuerte devoción del comitente hacia esta advocación mariana y a la escena en concreto puesto que el Apocalipsis fue una preocupación constante dentro de los fieles a lo largo del siglo XVII.

La composición iconográfica de la escena conlleva a un problema de índole formal debido a la forma válida para representar los temas sacros de acuerdo con los cánones de la época y más aún si el tema en cuestión es una visión. En este sentido Juan Salguero no cayó en una falla sobre la composición del tema solicitado por el comitente, aquí valdría la pena destacar el papel que adoptó el patrocinador dentro de este tema a pesar de ser un seglar, puesto que la experiencia de ver una imagen divina fue algo de lo que gozaron pocos santos. Los estudios de Stoichita proveen conceptos que posibilitan la interpretación de los que está sucediendo la escena y la interacción de los tres personajes, de este modo dentro de esta pintura hay un acontecimiento que sucede dentro de la escena en la que san Juan experimenta la visión, a sus pies se encuentra el donante y ambos observan con una fuerte devoción a la Virgen María con el Niño en brazos y la otra es el mensaje que se quiere dar a conocer, ya sea en un ámbito público o privado.

Sobre la posición de los personajes, considero que, si existe una posible interacción, no obstante, hay que tomar con cuidado las posiciones en las que se encuentran la san Juan, la Virgen y el Niño y el comitente. En primer lugar, san Juan se encuentra concentrado observando como María baja del cielo sentada sobre un conjunto de nubes rodeadas por ángeles, sobre este aspecto se debe destacar la forma en que Salguero creó la escena para dar a entender al espectador que las nubes bajan del cielo hacia donde se encuentra el evangelista junto al patrocinador aunque este último pareciera invadir o rozar los límites del espacio celestial delimitado por las nubes, sin embargo, estos elementos dentro de la iconografía

relacionada con visiones es fundamental debido a que son la parte visible del cielo, en este sentido son lo más cercano al ámbito terrenal y cumplen una función reveladora del acto.

Relacionado con esto, María junto al Niño en brazos, la mano de la Virgen está en posición de indicar algo, sin embargo, no considero que esté dictando el pasaje del Apocalipsis al evangelista, sino que con su mano extendida es una muestra de guía como la Madre de Dios a la que los fieles se acercaron no a pedir favores sino a contemplarla y admirarla. Además de esto, la imagen en conjunto de María con el Niño Jesús se relaciona con la doble naturaleza del Hijo de Dios y sobre este aspecto, Magdalena Vences menciona que:

El título de Madre de Dios –*Dei genitrix o Theotokós*– es el resultado del empeño de los teólogos alejandrinos que debatieron a favor de este reconocimiento en el Concilio de Éfeso (431), para quienes una madre humana fue indispensable, puesto que sólo ella podría garantizar la naturaleza humana de Jesús, pero concebido el Niño, a través de Dios, dentro de su cuerpo, creándose así la unidad de las dos naturalezas.<sup>127</sup>

Por otra parte, la posición que ocupa el donante dentro de la composición nos muestra un poder económico e intelectual notable, su vestimenta, los detalles con los que el pintor realizó su rostro, el tamaño y su ubicación dentro de la escena lo hacen notar así. En un principio surgió la duda sobre si existía una interacción directa entre este personaje y la Virgen, no obstante, parece no ser así debido a que las miradas de ambos personajes se dirigen a diferentes lados de la pintura, mientras María observa a san Juan, el donante parece observar a visión que se le presentó, aunque vale resaltar que unos ángeles de la parte derecha parecen verlo a él. Sobre la posición de sus brazos, hacen notar una fuerte devoción, esta gesticulación en común en las diversas formas de representación de santos o donantes que con sus manos en el pecho hacen notar un fuerte compromiso con la fe.<sup>128</sup> (Imagen 19).

---

<sup>127</sup> Magdalena Vences Vidal, *ECCE MARÍA VENIT. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica* (México: UNAM, El Colegio de Michoacán, 2013), p. 43.

<sup>128</sup> Magdalena Vences Vidal, *Imágenes de san Luis Bertrán entre el Viejo y Nuevo Mundo* (México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019), p. 306.



Imagen 19. Detalle de la pintura de *San Juan en Patmos*. Fotografía: LMCH

La escena del Apocalipsis fue de preocupación para los fieles dentro del catolicismo. La interpretación que se le dio a través de los siglos desde los primeros tiempos del cristianismo fue cambiando de acuerdo con el contexto en el que vivieron las sociedades de la época. Los constantes cambios que experimentó Europa durante el siglo XVI, principalmente con la Reforma protestante y los constantes golpes a la Iglesia católica como institución dieron resultados a nuevas vías de interpretación de este escrito de san Juan donde realizaron una analogía donde la ésta era la Mujer del Apocalipsis que estaba siendo atacada por el mal (en este caso los protestantes) y que vendría a renacer en territorio americano.

En el caso de la Nueva España, desde el siglo XVI con la llegada de los primeros misioneros franciscanos al Nuevo Mundo su visión de su labor tuvo una función escatológica donde se preparaban para el fin de los tiempos. Sin embargo, llegados al siglo XVII comienza a cambiar la noción de un sector de la sociedad novohispana acaudalada, principalmente por los criollos que comenzaron a interpretar el pasaje del Apocalipsis de diferente manera.

Debido a la prosperidad en el ámbito económico, artístico y cultural a lo largo de esta centuria, el sector acaudalado, principalmente criollo comenzó a querer diferenciarse de sus ancestros, motivo por el cual desarrollaron un sentimiento de pertenencia hacia la Nueva España y vieron en las virtudes que les concedió esta tierra motivos para cambiar su perspectiva sobre su lugar en el mundo, pues la bonanza que aquí encontraron significaba que este lugar también era digno de la gracia de Dios y se vio a la Nueva España como una tierra prometida y se hicieron diversas analogías con el Apocalipsis de san Juan y las representaciones plásticas de la época mostraban diversas escenas relacionadas con este tema, incluidas las analogías de la Nueva Jerusalén.

La producción de la pintura aquí estudiada se dio durante la segunda mitad del siglo XVII. De acuerdo con las reflexiones en torno al donante y el pintor se puede considerar la relación entre lo que la pintura muestra con el contexto sociocultural de la época, vimos que la imagen tuvo una intención dogmática y devocional en particular con la Virgen María como Madre de Dios guiando a san Juan y al donante y éste a su vez muestra un fuerte compromiso con su fe lo que indica que fue una persona que tenía una preparación intelectual amplia.

A lo largo de este capítulo se reflexionó sobre la capacidad y libertad creativa que tuvo Juan Salguero para realizar la composición de esta obra, cabe resaltar que no es que no estuviera sujeto a una forma válida de representar esta composición. Durante este siglo pintores como Cristóbal de Villalpando en sus obras firmaban con la palabra “inventor” dando a entender que fueron capaces de crear composición de escenas y la pintura de san Juan en Patmos muestra características que nos muestran que Juan Salguero pudo ser también “inventor” de escenas.

### **CAPÍTULO 3.- EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ**

#### *SAN JOSÉ Y SU COMPOSICIÓN FORMAL EN LA PINTURA*

El tema que atañe el presente capítulo corresponde a la escena de los últimos momentos de vida de José que, de acuerdo con la tradición, en su lecho de muerte fue acompañado por Jesús, María y un coro de ángeles. Cabe destacar que las características formales tienen particularidades en cuanto a su composición y discurso narrativo, pues pese a que se identifican elementos iconográficos comunes de esta escena, hay elementos que permiten inferir una variación sobre la reflexión e interpretación que el artista debió tener para crear esta composición.

Al igual que en otros casos donde la imagen de un santo obtiene importancia y devoción dentro de un tiempo y espacio determinado en la historia, la presencia del también llamado carpintero de Nazaret en el arte sacro respondió a las preocupaciones de los fieles que se encomendaron a su auxilio de acuerdo con su contexto social e histórico. En este sentido, el padre nutricio de Jesús adquirió atributos que lo relacionaron con la pobreza, castidad y obediencia, dichas virtudes sirvieron como modelo de vida para los devotos que derivaron en representaciones que lo mostraron como un padre amoroso y protector de Jesús y María.

A pesar de que las pinturas con su imagen como protagonista de algunas escenas fueron de fácil difusión en la Nueva España, el justo varón no siempre gozó de esa figura principal en Europa debido a que antes del siglo XVI figuró como un personaje secundario en las composiciones relacionadas con la vida de Jesús y María, conforme pasó el tiempo su representación iconográfica sufrió cambios, especialmente pasando de un hombre anciano a uno joven.

Al igual que en caso de otros santos, la devoción hacia san José comenzó a tener divulgación a raíz del Concilio de Trento; no obstante, es interesante el hecho de que su imagen y presencia no haya tenido una relevancia más notable dentro del culto católico aun siendo parte de la Sagrada Familia. Los teóricos de la Iglesia tuvieron debates en torno a su papel como esposo de María y protector de su familia porque este aspecto podría contradecir la

naturaleza inmaculada de la Virgen. Como refiere Jorge Luis Merlo al mencionar las interpretaciones de Epifanio de Salamina que hizo notar que para resolver el problema de la castidad de María se dotó a José con características físicas de un anciano octogenario al momento de sus desposorios.<sup>129</sup>

Diversos autores concuerdan con el estatus de José como un personaje secundario o marginado dentro del campo del arte y en el caso de su vida, parte de ella fue recuperada y reconstruida a partir de textos apócrifos que tuvieron notoriedad después del siglo XVI. Con base en Merlo Solorio, el cambio en la iconografía josefina comenzó a finales del medievo cuando la intención de reivindicar su imagen como protector de Jesús y María necesitó una nueva interpretación, ya que sus representaciones eran discordes a las labores de un hombre de su época teniendo una función servil hacia su familia lo que derivó en una repercusión en la pintura y literatura, su presencia no iba acorde de lo que el cristianismo necesitaba.<sup>130</sup>

Este problema dio origen a una reconfiguración del discurso narrativo e iconográfico del padre nutricio, la intención de reivindicar su imagen recayó en santos y eruditos que exaltaron sus virtudes y su papel dentro de la vida y protección del Hijo de Dios, de este modo no tenía sentido que José fuera un anciano incapaz de proteger a su familia, de tal modo una figura rejuvenecida podría enaltecer pasajes de su vida donde se necesitaba un guía y protector como en el caso de la Huida a Egipto.

Entre los intelectuales a los que se les atribuye la difusión de este santo se encuentran Jean Charlier o Gerson (1363-1429), Isidoro Isolano (1480-1528) y santa Teresa de Ávila (1515-1582) por mencionar algunos. De Gerson se sabe que escribió un poema que posteriormente fue usado para la reconstrucción histórica de la vida del padre nutricio como en el caso de la obra *Vida del señor san José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús* escrita por el jesuita José Ignacio Vallejo en la Nueva España durante el transcurso del siglo XVIII. Gerson fue canciller de la Universidad de París que contribuyó en la dignificación de

---

<sup>129</sup> Jorge Luis Merlo Solorio, “Tránsito de san José: una iconografía divergente”, *STUKA AMERYKI LACINSKIEJ*, n. 3. (2013): p. 90.

<sup>130</sup> *Id.*

la figura de san José pues fue importante para la unificación de la Iglesia dentro del Concilio de Constanza en 1416.<sup>131</sup>

Por otra parte, las investigaciones de autores como Héctor Schenone y Yolanda Yepes consideran que el texto que dio mayor impulso a la imagen juvenil de José fue el de *Summa de donis beati Joseph* de Isidoro Isolano de 1522. Sobre este punto Schenone refiere que:

La primera valoración del santo como hombre viril y activo es la del dominico italiano Isidoro Isolano que publicó en Pavía, en 1522, la *Summa de donis Santi Josephi*, a la que siguieron otras obras similares; pero quien propagó esta nueva y más apropiada interpretación de su personalidad fue Juan Molano, profesor de Lovaina. Ahí apareció su libro *De picturis et imaginibus Sacris*, en 1570, que se convirtió en el difusor de una nueva iconografía que los artistas siguieron con mayor o menor fortuna, hasta nuestros días.<sup>132</sup>

En este mismo sentido Yepes menciona que:

Isolano trató de acceder a un mejor conocimiento del patriarca y de paso terminar con las historias fabulosas que circulaban sobre él: señala su linaje y sus virtudes; su vida con la Virgen María; las bendiciones o dones del Espíritu Santo que le adornaban; compara sus dones con los de otros santos y, en la parte final menciona su muerte, el descenso al limbo y su vida en la gloria.<sup>133</sup>

De acuerdo con ambas citas, se resalta la importancia de Isolano en la difusión de la imagen de san José, esto a la postre sirvió como una influencia para crear una nueva interpretación iconográfica dentro de la pintura, dando como resultado que en la Nueva España se encuentren representaciones pictóricas con un José más joven, características físicas que también se observan en la pintura con el tema del tránsito. Sin embargo, las obras de Gerson e Isolano durante la época fueron de difícil acceso y sólo fueron cercanas a sus intelectuales contemporáneos, por otra parte, dichas obras sirvieron para que otros trabajos fueran

---

<sup>131</sup> Yolanda Yépes Silva, “Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII” (Ensayo académico para optar el grado de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), p. 9.

<sup>132</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos Vol. II* (Argentina: Fundación Tarea, 1992), p. 489.

<sup>133</sup> Yolanda Yépes Silva, “Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII” (Ensayo académico para optar el grado de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), p. 9.

redactados en lengua vernácula para acercarlas a una religiosidad popular; tal es el caso de Bernardino de Laredo que en 1555 publicó su obra *Josefina* o el de Jerónimo Gracián con su *Sumario de la grandeza de san José*, escritos que pronto tuvieron notoriedad en Europa y que posteriormente llegaron a América.<sup>134</sup>

En el campo del arte, los tratados de pintura que surgieron después del siglo XV reconfiguraron la imagen del carpintero de Nazaret de acuerdo con las necesidades de su tiempo y la importancia que este personaje adquirió como protagonista de sus propias escenas fue en relación con la devoción que los fieles adoptaron; de esta forma las composiciones formales en la pintura cambiaron paulatinamente. Respecto a este punto, en su obra *Historia de las imágenes y pinturas sagradas* de 1570, Juan Molano problematizó el cómo se le debía pintar correctamente, dado que para este autor no tenía sentido que otros pintores hicieran uso de la imagen envejecida de un santo al que una de sus virtudes fue el protector de la Sagrada Familia.

En el libro III, capítulo XII de su obra referente a la imagen de san José, Molano exalta las virtudes del padre nutricio que son merecedoras de sobresaltar en la pintura; no obstante, también hace una crítica a aquellos artistas que prefieren su antigua representación, pues considera que:

Después de dos días ocurre el natalicio de José, esposo de la Deípara Virgen, al cual algunos pintores pésimamente pintan como simple hombrecillo que difícilmente puede contar hasta cinco. Por la ignorancia de aquellos también se convirtió en proverbio del vulgo que a un hombre poco cuerdo o industrioso en la acción lo llaman José.<sup>135</sup>

Sumado a esto, el autor recuperó escritos literarios en torno a la vida del santo que lo consideraron como un hombre de edad avanzada, además recuperó las ideas de Gerson que también estuvo en desacuerdo con este problema, para ambos no habría sentido en que alguien con estas características fuera capaz de guiar, proteger y proveer a su familia. Otros puntos que destacan es su virtud y compromiso, consideran que es más fácil que un joven se

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 9 y 10.

<sup>135</sup> Juan Molano, *Historia de las imágenes y pintura sagrada* (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 178.

contuviera de sus instintos carnales por temor a Dios que alguien que por su avanzada edad estos temas ya no son de su interés.<sup>136</sup>

Las preocupaciones en torno de la representación de san José como un hombre joven fueron tema de debate en los tratados de pintura del siglo XVII, uno de los más referenciados es el de Francisco Pacheco quien también simpatizó con la idea de pintarlo de manera similar a la Virgen María, según su obra, específicamente en el tema de los Desposorios, ambos personajes deberían de ser pintados muy hermosos vestidos con túnicas y mantos con los colores acostumbrados los dos tendrían de estar tomados de las manos y en medio de un sacerdote.<sup>137</sup> Si bien, el tema de la descripción anterior no corresponde a la escena de la obra que se aborda en este capítulo, si provee información para la interpretación de la iconografía josefina de la Nueva España que en su mayoría corresponde con la pintura novohispana de los siglos XVI al XVIII.

Los manuales de iconografía permiten hacer un primer acercamiento a las escenas representadas cuando no hay una lectura clara en las obras, en el caso de san José, en algunas ocasiones se le ha confundido con Jesús por la similitud de sus rasgos físicos, dado que, obtuvo características similares o iguales cuando es joven. Schenone aclara que su presencia en el arte es anterior al siglo XVI y se limitó a un personaje secundario en escenas que abordan la infancia de Cristo. Algo que llama la atención es que, según el autor, en los primeros siglos ya contaba con rasgos de un joven pero que cambió a lo largo de la Edad Media y dicha concepción perduró hasta el Renacimiento, a pesar de los distintos escritos que cuestionaron el tema de su edad a lo largo de los siglos XVI y XVII el modelo medieval del Patriarca se mantuvo en gran parte de Europa, principalmente en Italia.

Es probable que la razón del cambio de su imagen se derivó de la popularización del culto en su honor que resultó en la producción artística en la que ya no fue un personaje secundario, sino que adquirió un papel protagónico mostrándolo como el guía de la Sagrada Familia o en

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>137</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simón Faxardo impresor de libros, 1649), p. 495.

su oficio de carpintero, esto en conjunto con las obras que exaltaron su imagen dentro del dogma cristiano-católico y entre los atributos que lo distinguen se menciona que:

Le son propios la vara florida o un ramo de azucenas y herramientas de su oficio. La primera recuerda el episodio ocurrido en el templo, cuando se debía elegir un futuro esposo de María, que luego algunos autores interpretaron como símbolo de su castidad, dando lugar a que se transformara en las azucenas que perduran hasta hoy. En cuanto a las herramientas de carpintero, ya existen algunos ejemplares del siglo XVI que muestran al santo con una azuela. En otros casos ha sido figurado en la forma tradicional, pero los ángeles son los que portan dichas herramientas.<sup>138</sup>

Estos atributos no han presentado variaciones notables a lo largo del tiempo, no obstante, en algunas ocasiones resalta una ratonera en las escenas que lo pintaron como carpintero. Los colores de su vestimenta conservaron sus colores característicos, el manto rojo y la túnica verde, generalmente se le considera patrono de los carpinteros, de los carentes de vivienda y de la buena muerte.<sup>139</sup>

Sobre la devoción hacia san José en territorio novohispano se relaciona directamente con su relevancia dentro del dogma, en este caso sus representaciones de sus últimos momentos de vida fueron el resultado de los miedos y preocupaciones que afligieron la sociedad de aquella época como la salvación del alma y el poso por el purgatorio; sin embargo, su auxilio no se limitó a su protección ante la enfermedad o el final de la vida terrenal, sino que cambió de acuerdo con las necesidades de la población en un espacio determinado, como en el caso de la Ciudad de México que le encomendó su cuidado ante los temblores.

Su culto en Nueva España se remonta hacia los primeros años posteriores a la conquista, los franciscanos fueron los encargados de comenzar a su llegada en 1524. Durante este tiempo, el debate en torno a su forma de representación se decantó por una imagen joven del patriarca con la intención de servir como un ejemplo de vida a los frailes y a la sociedad. Su devoción no fue exclusiva para frailes o criollos, sino que también comunidades de indios y territorios sujetos a la Corona española. Un año antes de la llegada oficial de los franciscanos a estas

---

<sup>138</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos Vol. II* (Argentina: Fundación Tarea, 1992), p. 491.

<sup>139</sup> *Id.*

tierras, se fundó en 1523 la primera parroquia de indios del Nuevo Mundo nombrada como san José de los naturales y que junto a la escuela de artes y oficios de Pedro de Gante obtuvieron notoriedad dentro de la sociedad durante el transcurso del siglo XVI.<sup>140</sup>

Aunado a lo anterior, en el Primer Concilio Provisional Mexicano de 1555 se estableció al justo varón como el santo patrono de la Nueva España y fue ratificado en el tercero de 1585.<sup>141</sup> Sobre este punto, no sólo se le encomendó la protección de este virreinato sino también de la naciente Iglesia mexicana. Asimismo, se le nombró abogado e intercesor contra las tormentas, rayos y granizo y se estableció el 19 de marzo como su fecha de festividad; el caso de la Ciudad de Puebla igualmente se le dio el título de patrono del lugar para auxiliarlos ante la tempestad y los rayos en 1556.<sup>142</sup> Por otra parte, se le declaró protector de los indios conversos y de las conversiones americanas. Referente a este punto se menciona que:

...la vallisoletana María de Escobar (1554-1633), inspiradora del monasterio de Santa Brígida en su ciudad natal y cuyas visiones fueron llevadas al papel, señalara que san José le había revelado tener a su cargo las conversiones americanas. Fray Juan de Almodóvar también habría aseverado lo mismo.<sup>143</sup>

Del mismo modo, la faceta de protector y ejemplo a seguir no fue exclusiva de los naturales recién convertidos al catolicismo, su influencia abarcó a frailes y aquellos que comenzaron a adoptar esta forma de vida. A lo largo de los siglos XVI y XVII su devoción se afianzó dentro del territorio novohispano, pues la presencia del justo varón ya no sólo se encontró en iglesias, capillas y patronatos de algunas ciudades, sino que empezaron a fundarse cofradías en su honor que tuvieron varios objetivos, unas se enfocaron en brindar apoyo relacionado a aspectos fúnebres o ayuda social. De igual manera, se destaca el cambio que ocurrió en el transcurso del siglo XVII, para esta centuria la aceptación del culto josefino se consolidó por

---

<sup>140</sup> Yolanda Yépes Silva, "Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII" (Ensayo académico para optar el grado de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), p. 11.

<sup>141</sup> Gabriela Sánchez Reyes, "La fundación de las cofradías de san José en la Nueva España", en *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, (Deutschland: Band II, 2006), p. 2.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>143</sup> Yolanda Yépes Silva, "Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII" (Ensayo académico para optar el grado de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), p. 11.

parte de españoles, indios y otras castas, con ello la fundación de capillas, parroquias, conventos y hospitales en su nombre fueron abundantes.<sup>144</sup>

Para 1678 el rey Carlos II ordenó una declaratoria donde nombró al carpintero de Nazaret santo patrono y protector de España, sus virreinos y dominios, aunque fue revocada al año siguiente debido a un problema que esta acción trajo con la devoción de la Corona hacia el apóstol Santiago. En este sentido concuerdo con la opinión de Rubial García, que sostiene que:

La efímera jura que el rey Carlos II hizo en 1678, poniendo a san José como patrono de sus dominios, y la impugnación a dicho patronato por parte de la catedral de Santiago de Compostela, debió aún más la vinculación del Patriarca con la Nueva España, en cuyo territorio se hizo caso omiso de la impugnación compostelana y donde san José siguió siendo visto como patrono del imperio.<sup>145</sup>

Por lo que este decreto no produjo consecuencias en torno a la difusión y devoción de san José en el ámbito novohispano. Al ser un culto que comenzó a establecerse en Nueva España desde el siglo XVI, los problemas que aquejaron la península sobre las devociones al apóstol Santiago y san José no repercutieron en Nueva España.

En cuanto a la relación de san José con su auxilio ante la buena muerte, tema de interés representado en la pintura aquí estudiada, llama la atención la fundación de cofradías que se vinculan con la salvación de las almas del purgatorio, en ellas eran participes sociedades de gremios o personas particulares, como ejemplo, para finales del siglo XVII la orden de san Francisco contaba con distintas fundaciones dedicadas al santo. Estas se ubicaron en distintas partes de la Nueva España, tal es el caso de la Ciudad de México, Puebla, Querétaro, Estado de México o Veracruz, por lo regular los cofrades eran de población española, mestiza, india,

---

<sup>144</sup> Gabriela Sánchez Reyes, "La fundación de las cofradías de san José en la Nueva España", en *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, (Deutschland: Band II, 2006), p. 2.

<sup>145</sup> Antonio Rubial García, "Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y el patrocinio de san José en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XLIII*, n. 119. (2021): pp. 199 y 200.

mulatos o negros<sup>146</sup>, en este sentido la devoción no fue exclusiva de un sector social determinado.

Las cofradías en su mayoría se dedicaron a brindar la atención de ceremonias fúnebres y atención a los enfermos de quienes eran parte de ellas, entre sus obligaciones también fue preparar a los cofrades a tener una buena muerte, se consideró que estas acciones ayudaban a atraer nuevos miembros.<sup>147</sup> La concepción de la muerte y la forma correcta de morir durante el periodo novohispano derivó en preocupaciones que fueron reflexionadas por la población y llevadas a composiciones artísticas, de tal forma que las imágenes de san José como auxilio a los enfermos o moribundos comenzó a popularizarse durante este periodo, en este caso el siglo XVII.

La muerte es un proceso que todo ser humano debe enfrentar en algún momento; la sociedad novohispana en su mayoría vivió de acuerdo con el dogma cristiano-católico que sostiene la inmortalidad del alma al fallecer y los cánones decretados por la religión establecieron un lugar de castigo donde se pagaban los pecados cometidos en vida y la fe era el medio por el cual podría darse la salvación del alma. En este caso, los rituales practicados en esos momentos se inclinaron por invocar su salvación mediante los santos de su devoción, especialmente a la Santísima Trinidad, la Virgen María y a san José.<sup>148</sup>

De acuerdo con las investigaciones de Sánchez Reyes, las cofradías sirvieron como un medio por el cual las devociones se difundieron. En el caso de este capítulo, esas asociaciones que estuvieron dedicadas al tránsito de san José a lo largo del territorio novohispano permiten identificar un calendario josefino que indica fechas y acontecimientos importantes vinculados con él, donde destaca el 19 de marzo, los desposorios, el patrocinio y el tránsito;

---

<sup>146</sup>Gabriela Sánchez Reyes, "La fundación de las cofradías de san José en la Nueva España", en *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, (Deutschland: Band II, 2006), p. 5.

<sup>147</sup> Gabriela Sánchez Reyes, "San José, Esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos; un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte" en *Los miedos en la historia*, Cordinado por Elisa Speckman Guerra, et al. (México: El Colegio de México/ UNAM, 2009), p. 304.

<sup>148</sup> Hilda Lagunas Ruíz, "La concepción de la muerte en México durante el virreinato", *La Colmena*, n. 67-68. (2010): p. 118.

estos datos provienen de una congregación josefina de finales del siglo XVII fundada en el convento de san Lorenzo de la Ciudad de México.<sup>149</sup>

Las distintas representaciones plásticas de san José lo mostraron resaltando las virtudes antes mencionadas y sirvieron de modelo para la población y el entorno religioso. En relación con esto, la producción de imágenes respondió a distintos problemas de acuerdo con el lugar; por ejemplo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII en las Islas Canarias las obras referentes al padre nutricio obtuvieron un simbolismo ligado a una figura protectora y paternal de virtud, estas composiciones responden al contexto histórico en aquel lugar, donde tuvieron tasas de natalidad altas de infantes ilegítimos, los hombres dejaron abandonadas a sus familias o cometieron adulterio para posteriormente viajar a América y así obtener mejores condiciones de vida, la necesidad de una figura protectora dio como resultado una fuerte devoción al santo.<sup>150</sup>

Por otra parte, durante el siglo XVII en Valladolid existió una preferencia devocional como una acción caritativa a tal punto que esta labor protectora se llegó a institucionalizar, este aspecto tuvo repercusión en algunos sitios de la Nueva España puesto que además de cofradías, surgieron orfanatos, congregaciones y hospitales que adoptaron como santo protector a san José.

Un ejemplo de estas asociaciones fue la cofradía de san José de Maestros entalladores en Valladolid que en sus actividades ofreció asistencia a enfermos, huérfanos y mujeres viudas acompañando el proceso hasta su muerte, de este modo la presencia de san José en el arte en un entorno relacionado con la muerte adquirió sentido al pedir su auxilio para la

---

<sup>149</sup> Gabriela Sánchez Reyes, "San José, Esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos; un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte" en *Los miedos en la historia*, Cordinado por Elisa Speckman Guerra, Claudia Agostoni y Pilar Gonzalbo Aizpuru, (México: El Colegio de México/ UNAM, 2009), p. 304.

<sup>150</sup> Antonio Marrero Alberto, "José de Nazaret y paternidad responsable. Iconografía josefina en las Islas Canarias (siglos XVII y XVIII)" en *Al encuentro de la familia. Estudios de género, transmisión y reproducción social en España (siglos XVI-XIX)*. España: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021. p. 256 y 257. (DOI) <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2934&edicion=1&cid=1501>

salvación de las almas, en especial con los temas que abordan su tránsito.<sup>151</sup> En un caso similar en Nueva España la relación de san José y la caridad se encuentra en la fundación y tutela de distintos hospitales a lo largo del virreinato como: El Hospital Real de san José de los naturales en la Ciudad de México, Hospital de san José de Gracia en Querétaro, Hospital de san José de Aguascalientes, Hospital de nuestra señora de Guadalupe y nuestro señor san José en Toluca.

Recordemos que la importancia del justo varón en la Nueva España se remonta hacia los primeros años del proceso de evangelización del siglo XVI y posterior consolidación del culto en el XVII. En este caso ¿Qué desasosiego enfrentaron los fieles para que se creara la producción de imágenes ligadas con la muerte de san José? Este tema en un principio fue de preocupación literaria relacionada con el dogma religioso que pasó a ser consultado por los artistas para posteriormente comenzar a desarrollar un discurso plástico en torno a este suceso.

Los textos apócrifos refieren que José falleció en compañía de su hijo Jesús y su esposa María, la propagación de esta historia llegó a Nueva España donde sufrió distintas adaptaciones. Entre los escritos reconocidos y difundidos en este territorio se encuentran el de la monja concepcionista María de Ágreda con su obra *Mística Ciudad de Dios* publicada en 1670 y la del cronista franciscano Agustín de Vetancurt *Chronografía Sagrada de la Vida de Christo* de 1696.

La obra de María de Ágreda propone que, en los últimos años de vida, el justo varón padeció de distintos dolores, a lo que María siempre lo asistió con una estricta puntualidad, consiente de la situación y de la pronta llegada del destierro de su esposo fue a la presencia de su hijo para expresarle lo siguiente:

Señor y Dios altísimo, Hijo del eterno Padre y Salvador del mundo, el tiempo determinado por vuestra voluntad eterna para la muerte de vuestro siervo José se llega, como con vuestra luz divina lo conozco. Yo os suplico, por vuestras antiguas misericordias y bondad infinita, que le asista en esta hora el brazo

---

<sup>151</sup> Sandra de Arriba Cantero, *San José y la caridad: un vínculo devocional e iconográfico* (Sin lugar: sin editorial, sin fecha) p. 88 y 89. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2814906>.

poderoso de Vuestra Majestad, para que su muerte sea preciosa en vuestros ojos como fue tan agradable la rectitud de su vida, para que vaya de ella en paz con esperanzas ciertas de los eternos premios, para el día que vuestra dignación abra las puertas de los cielos a todos los creyentes. Acordaos, Hijo mío, del amor y humildad de vuestro siervo, del colmo de sus méritos y virtudes, de su fidelidad y solicitud conmigo y que a vuestra grandeza y a mí, humilde sierva vuestra, nos alimentó el justo con el sudor de su cara.<sup>152</sup>

De acuerdo con la cita anterior, se aprecia la intención de sobresaltar la imagen del padre nutricio de Jesús como ejemplo de caridad, obediencia y amor, virtudes que posteriormente se representaron en el arte. Los relatos difieren en cuanto a su estructura y los acontecimientos que se presentaron en los momentos finales del santo.

La historia escrita por Vetancurt se inclina también por enfatizar los atributos antes mencionados; no obstante, brindó un panorama que menciona que su enfermedad comenzó a los cincuenta y dos años, por ello debió dejar su oficio de carpintero y a lo largo de ocho años estuvo al cuidado de su esposa, al llegar la hora de su fallecimiento experimentó un prolongado éxtasis donde fue testigo de los misterios de la fe, la Iglesia y los sacramentos, al morir su alma fue custodiada por ángeles.<sup>153</sup> Algo que llama la atención es que el autor de este escrito especificó que José murió a los 60 años un 19 de marzo y refiere siete privilegios que éste otorga a sus fieles: Alcanzar la virtud de la castidad, auxilio para salir del pecado, alcanzar la gracia y devoción de María, conseguir una buena muerte y defensa contra el demonio, que temieran los demonios al oír su nombre, alcanzar la salud y remedio en los trabajos y la sucesión de hijos en las familias.<sup>154</sup>

Las versiones difundidas por Ágreda y Vetancurt difieren por completo en la que se encuentra en *Historia copta de José el carpintero*. La imagen de José en esta obra es la de un hombre atemorizado que padeció distintos dolores, por lo que desesperadamente rezó para solicitarle a Dios que enviara al arcángel Miguel para que su vida terminara sin dolor, a lo que los

---

<sup>152</sup> María de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios* (Sin lugar, sin editorial, sin año) p. 535. <https://www.concepcionistasaranzazu.com/wp-content/uploads/2018/01/Mistica-Ciudad-de-Dios.pdf>

<sup>153</sup> Jorge Luis Merlo Solorio, "Tránsito de san José: una iconografía divergente", *STUKA AMERYKI LACINSKIEJ*, n. 3. (2013): p. 93.

<sup>154</sup> *Id.*

arcángeles Miguel y Gabriel hicieron acto de presencia alrededor del carpintero para custodiar su alma.<sup>155</sup>

Para 1779, el padre jesuita José Ignacio Vallejo escribió su versión sobre la vida del padre nutricio llamada, *Vida del señor san José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús*. A pesar de que este libro fue escrito casi un siglo después de la pintura aquí estudiada, considero tomarla en cuenta debido a que el autor recopiló información de autores previos que abordaron el tema como el caso de Bernardino de Bustos o José Antonio Petriñani. Vallejo estructuró su discurso sosteniendo el tránsito apacible y lleno de felicidad de José que en sus últimos días estuvo con la compañía de Jesús y María quienes ante el fallecimiento derramaron lágrimas de amor sobre el cadáver y sobre el destino del alma del santo se menciona que: “Yo no dudo que en esta ocasión bajó la corte celestial a venerar aquel cuerpo en que habían habitado un espíritu gigante y adornado de aquellas riquezas de virtud que con el vocablo justo nos significa el Evangelio”.<sup>156</sup>

En este punto, Vallejo ordenó un discurso que sostiene la tranquilidad y paz de José al final de sus días en la Tierra, llama la atención que este autor refiere que este suceso fue igual a como se representa en las pinturas; esta afirmación abre la posibilidad de que la preferencia de la imagen joven, llena de resignación y serenidad de las composiciones plásticas del tránsito en la pintura novohispana fue acogida y del gusto de la época, caso contrario a las obras del mismo tema realizadas en España.

Similar a la estructura literaria de esta escena, las composiciones que tratan el tema del tránsito los personajes que comúnmente aparecen son Jesús y María asistiendo al enfermo al igual que algunos seres celestiales donde también destaca la imagen de Miguel y Gabriel, sobre este tema Louis Réau refiere que:

Jesús ofrece sus manos durante su agonía, le muestra el cielo y finalmente cierra sus ojos. Encima de su cabeza planean ángeles, uno de los cuales lleva su vara florecida. Los arcángeles Miguel y Gabriel toman posesión de su alma espiada por el diablo que huye. Su cuerpo recibió el privilegio de

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>156</sup> José Ignacio Vallejo, *Vida del señor san José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús* (México: Imprenta de J. M. Lara, 1845). p. 154 y 155.

permanecer incorruptible hasta el día del juicio. De acuerdo con la tradición, habría sido elevado al cielo, como la Virgen, lo cual explica la ausencia de reliquias corporales.<sup>157</sup>

Por otra parte, Schenone indica que el tránsito ocurrió cuando Jesús necesitaba una figura paternal quien lo protegiera y le previera, al igual que la descripción de la composición de Réau menciona la presencia de ángeles y arcángeles; en el caso de la presencia del jefe de la milicia celestial se le suele pintar con sus atributos conocidos, la espada, el casco y su escudo; no obstante, hay ocasiones en que no se le observa con sus elementos, sino que un ángel que lo acompaña los sostiene.<sup>158</sup>

### *EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ*

Esta composición es de gran formato y tiene una dimensión de 230cm x 166 cm y es un óleo sobre tela. En general la escena aborda los últimos momentos de vida de san José, se le observa acompañado de su hijo, esposa y varios ángeles. De la misma forma que la pintura del capítulo anterior tiene características particulares producto de la habilidad del pintor del que hasta el momento se desconoce su identidad (Imagen 19).

En el lienzo se observa en primer plano a los protagonistas de la escena, la figura principal es José postrado en cama, viste ropaje de color blanco y lo cubre una cobija verde con patrones geométricos y flores. En cuanto al color verde, se le ha asociado con los colores litúrgicos, Inocencio III fijó sus usos y simbolismo, sobre esta tonalidad menciona lo siguiente:

Según la hermenéutica de los colores, indica la esperanza de la criatura regenerada y el ansia del último descanso. Es también emblema de la vida, la lozanía del alma y savia perpetua. Por ser, como dice Inocencio II, un color intermedio entre el blanco, el negro y el encarnado, se usa para fiestas que ni son alegres, ni tristes o lúgubres, ni del todo brillantes.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de santos de la G a la O*. Tomo 2, Volumen 4. (España: Ediciones del Serbal, 1997). p. 170.

<sup>158</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos Vol. II* (Argentina: Fundación Tarea, 1992), p. 497.

<sup>159</sup> Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los santos vol.II* (Argentina: Fundación Tarea, 1992), p. 808.



Imagen 19. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. *El Tránsito de san José*. Siglo XVII.

Para la pintura, el artista decidió optar por una imagen madura del santo sin llegar a mostrarlo como un anciano, no obstante, se le pintó como alguien enfermo dada la disposición del cuerpo donde las características físicas lo muestran con un grado de deterioro. Es un hombre de cabello y barba de tono oscuro, sus ojos y rostro desencajado evidencian que está consciente de que la hora de su muerte se acerca, sin embargo, su mirada se dirige hacia su hijo con un gesto de tranquila resignación, además de que sobre su cabeza sale un pequeño resplandor.

Recordemos que la imagen de san José atravesó diferentes configuraciones plásticas que como suele suceder respondieron a las preocupaciones y necesidades de la sociedad en su tiempo, las características físicas que el pintor usó en la pintura en cuestión se le relaciona con una tradición cristiana como en el caso de la barba. Este rasgo es una de las

particularidades que adquirió su imagen, posiblemente por la inclinación de pintarlo como un anciano durante sus primeras representaciones, las investigaciones de Sandra de Arriba Cantero proponen que este es un rasgo que junto a su nariz aguileña (características que no se observan en este lienzo) muestran su ascendencia davídica y que por ende la justificación por la cual fue elegido por Dios como protector de la Sagrada Familia.<sup>160</sup>

Por otra parte, los escritos de Vallejo refieren que José al ser de origen hebreo se dejó crecer la barba en señal de adorno y gloria de su nación. Los pintores representaron esta característica por costumbre, pero este rasgo no determinaba su edad, ya que generalmente se le podría identificar como un anciano debido que la juventud y vejez corren de la mano hacia la muerte.<sup>161</sup> En relación con esto, la representación de un san José barbado no se vincula con su edad sino con una característica física que perduró en la tradición cristiana, que como se observa en otras composiciones pictóricas que abordan temas josefinos prefieren omitir este rasgo; ejemplos sobre este punto hay muchos, tan sólo en la misma parroquia donde se encuentra esta pintura existen lienzos pertenecientes a un retablo anástilo de la Virgen de los Dolores que abordan distintos pasajes de la vida de Jesús donde el justo varón no aparece con barba, aunque cabe señalar que son obras pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII.

Otro aspecto relevante es la presencia de una pequeña aureola que rodea la cabeza del padre nutricio que lo muestra como un personaje sagrado, destaca que la imagen de Jesús y María también tiene un resplandor de forma similar sobre sus cabezas, no existe una diferencia entre el tamaño o la forma de este elemento. Arriba Cantero sostiene que:

Es difícil saber cuándo y dónde comenzó a representarse la imagen de José nimbado. Respecto a esta cuestión hay quién ha creído ver una evolución continua que relaciona la forma del nimbo en consideración del personaje. De esta manera pasaríamos de la ausencia del nimbo a la aparición de un

---

<sup>160</sup> Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013), p. 46.

<sup>161</sup> José Ignacio Vallejo, *Vida del señor san José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús* (México: Imprenta de J. M. Lara, 1845), p. 58 y 59.

nimbo poligonal que finalmente derivaría en uno redondo, haciéndolo participe al que lo lleva de una completa santidad.<sup>162</sup>

Es de hacer notar la información que brinda la cita anterior debido a que no se observa una diferencia notable entre las aureolas de la Sagrada Familia representada en esta pintura, eso abre la posibilidad de reflexionar sobre la capacidad del entendimiento del pintor y de quienes intervinieron en esta composición puesto que a san José se le dio un lugar privilegiado como miembro de esta familia dotándolo del mismo nivel de sacralidad que a Jesús y María, cosa contraria en otras pinturas donde es notorio que su imagen procede de la vida terrenal.

En cuanto a este punto, existen obras que ayudan a comprender de mejor manera este problema, aunque no son escenas ligadas al tránsito de san José, son composiciones donde se encuentra involucrado su hijo y esposa en distintos pasajes de su vida, ejemplo de ello es el detalle de la puerta de una alacena perteneciente al siglo XVII que se resguarda en el Museo Nacional del Virreinato que representa *La Huida a Egipto*. En esta escena se ve a María sosteniendo al niño Jesús de manera amorosa propia de una madre hacia su hijo, sus rostros están muy cercanos y comparten la misma aureola brillante, a su lado está José de pie aparentemente ajeno a la cercanía de los otros dos personajes, contrario a ellos no tiene el elemento divino sobre su cabeza, sino que porta un sombrero (Imagen 20).

Por otra parte, en el mismo museo se encuentra un *Tránsito de san José* de autor desconocido datada del mismo siglo. La composición general guarda similitudes a lo que conocemos de acuerdo con la tradición literaria; no obstante, también se observa la aureola semicircular de un resplandor notable sobre las cabezas de Jesús y María, éstos son diferentes al pequeño resplandor que se observa en el justo varón (Imagen 21).

---

<sup>162</sup> Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013), p. 50.



Imagen 20. Autor desconocido. *La Huida a Egipto* (Detalle de una puerta de alacena). Siglo XVII.

Posiblemente la representación de la aureola estuviera relacionada con un momento de la vida de san José, esto abre una vía de reflexión en torno a cómo se le consideró en este pasaje puesto que según la tradición su alma pasó al cielo sin necesidad de ir al purgatorio, puesto que, al dar su último respiro, los ángeles fueron los encargados de entregar su alma a Dios Padre<sup>163</sup>. Este aspecto llegó al ámbito pictórico debido a que a pesar de tener características que lo identifican como un personaje sagrado no cuenta con las mismas que Jesús y María, sin embargo, la forma de los nimbos de estas imágenes da a entender un nivel de importancia dentro de lo divino en la tradición cristiana. Tal es el caso de una obra resguardada en el Museo del Carmen de la Ciudad de México cuya fecha de elaboración fue entre los siglos XVII y XVIII donde en comparación de las pinturas aquí expuestas se les observa distintas formas en los rostros nimbados de Jesús y su madre, mientras que la del salvador se le observa resplandeciente y más notoria en tanto que la Virgen es menos pronunciada, en el caso de José es poco perceptible (Imagen 22).

---

<sup>163</sup> Aurelio de los Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2005), p. 179.



Imagen 21. Autor desconocido. *El Tránsito de san José*. Siglo XVII.<sup>164</sup>



Imagen 22. Autor desconocido. *El Tránsito de san José*. Siglo XVII.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> [https://lugares.inah.gob.mx/en/museos-inah/museo/museo-piezas/7983-7983-10-12416-tránsito-de-san-josé.html?lugar\\_id=%24lugar\\_id](https://lugares.inah.gob.mx/en/museos-inah/museo/museo-piezas/7983-7983-10-12416-tránsito-de-san-josé.html?lugar_id=%24lugar_id)

<sup>165</sup> [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/5195-5195-tránsito-de-san-josé.html?&lugar\\_id=404](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/5195-5195-tránsito-de-san-josé.html?&lugar_id=404)

Regresando al lienzo que se analiza en este capítulo, la figura de Jesús se encuentra consolando a su padre putativo, tiene las características físicas de un joven con rostro lleno de bondad y consuelo, su cabeza es iluminada con una aureola, Jesús mira cariñosamente a su protector y padre nutricional, con el brazo izquierdo lo sostiene por la espalda mientras la mano derecha posa sobre su brazo, dando la sensación de brindar consuelo y seguridad por lo que se avecina. Es de recalcar este aspecto debido a que es una escena muy familiar, llena de amor y respeto entre un padre e hijo, viste con los colores tradicionales de su imagen, una túnica azul y manto rojo (Imagen 23).

Los textos apócrifos no especifican la edad exacta de Jesús cuando ocurrió el fallecimiento de José, no obstante, a lo largo del tiempo se intentó calcular su edad basándose en la reconstrucción de la leyenda de vida del carpintero de Nazaret. De acuerdo con la tradición, José tuvo una longeva y murió a los 111 años. Por lo tanto, se especula que la edad de Jesús, en esos momentos, rondaría los dieciocho años.<sup>166</sup> A pesar de que no es posible determinar con exactitud el punto anterior debido a que los Evangelios canónicos no proveen dicha información, es importante resaltar que las características formales que se observan en este lienzo lo muestran joven a quien se le observa una ligera barba, su gesticulación indicaría que reconforta y reconoce a su padre nutricional, el fallecimiento de José marcaría el punto de partida para los acontecimientos que vendrían posteriormente y que culminarían con su pasión y muerte para la salvación de la humanidad.

Jesús al ser la imagen más importante en la tradición cristiana, sus representaciones en el arte novohispano recalcaron tal relevancia en las composiciones que abordaron distintos pasajes de su vida desde su infancia hasta su muerte y resurrección. Por otra parte, ciertas características propias como protector y salvador son similares a las que san José, una de las actitudes con las que se le identificó fue como una figura ética de la fraternidad. En el arte novohispano, la pintura brindó una experiencia estética de la Cristiandad y sobre este punto se menciona que:

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 108.

El arte virreinal es cristóforo, es decir, portador de la fe en el Mesías, hecho ropaje simbólico de una cultura naciente para celebrarlo como Luz de las naciones.

Así como los Evangelios son testimonios creyentes de las comunidades primitivas del cristianismo palestino y helénico, así el arte barroco mexicano es una página maestra de la fe de un pueblo que aceptó a Cristo Jesús como maestro, sabiéndolo arraigar en el tránsito de los mundos indio y europeo.<sup>167</sup>

No obstante, pese a la importancia de Jesús, sus representaciones fueron motivo de diversas interpretaciones por parte de los artistas de la época; en estas composiciones también están inmersas las preocupaciones de su tiempo y el lugar para el que se destinaron estas obras. Habría que recordar que Nueva España fue un territorio donde convivieron diversas devociones y en el que diferentes santos obtuvieron relevancia en la vida cotidiana de la sociedad que para los siglos XVII y XVIII ya estaban consolidadas.

La imagen de Jesús dentro del arte fue abundante a lo largo del virreinato, los temas que comúnmente se representaron se derivaron de textos canónicos, entre ellos los que abordan su infancia como: El nacimiento, La adoración de los pastores, La circuncisión, La presentación al templo, La adoración de los reyes, La huida a Egipto o Jesús en el templo, temas derivados de los Evangelios de Lucas y Mateo.<sup>168</sup> Considero importante este hecho puesto que los textos bíblicos describen la vida de Jesús en los años posteriores a su infancia y anteriores a su vida pública.

---

<sup>167</sup> Carlos Mendoza, “Jesús de Nazareth: o la ética de la salvación por el otro” en *Parábola Novohispana*. Coord. por Elisa Vargaslugo, et al. (México: Fomento Cultural Banamex, 2000), p. 62.

<sup>168</sup> Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal* (México: Grañen Porrúa/ Universidad de Guanajuato, 2018), pp. 34-36.



Imagen 23. Jesús consolado a José. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

En la parte inferior de la composición se encuentra la Virgen María, viste con túnica rosa y manto negro, un velo dorado cubre su cabeza y al igual que su esposo e hijo, un resplandor rodea su cabeza. Algo que llama la atención es la postura con la que el pintor la representó; tiene características físicas de una joven, está sentada mirando al espectador, su rostro luce triste, con una de sus manos sostiene un pañuelo cerca de su cara dando la impresión de secar sus lágrimas mientras que su otra mano reposa en su regazo. Es interesante hacer notar que esta imagen dentro del lenguaje pictórico introduce al espectador a la escena que se está narrando, además de que sus características formales recuerdan a las composiciones de la Virgen Dolorosa, a pesar de que no contiene los atributos propios de esta advocación (Imagen 24).



Imagen 24. La Virgen María. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José* Fotografía: LMCH.

Vale resaltar este punto, el pintor al mostrar a María con esa actitud ante la muerte de su esposo hace partícipe de la escena al espectador, posiblemente dicha postura indicaría una premonición de la muerte y sacrificio de su hijo intentando una empatía con el devoto hacia su dolor de madre, pues con el fallecimiento de José se daría inicio posteriormente a la vida pública de Jesús que culminaría a los 33 años con su muerte, esto último sería la causa de uno de sus siete dolores (Imagen 25).



Imagen 25. Rostro de María. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía por LMCH.

A su costado se observa una mesa cubierta por un mantel rojo, sobre ella hay utensilios para la atención de José como una copa, un plato con restos de comida, una cuchara y otro

recipiente, además de un libro de horas. Los textos apócrifos refieren que María siempre estuvo al cuidado de su esposo, los utensilios que están en la mesa aluden al cuidado de José recibió en sus últimos años de vida terrenal pues sufrió enfermedades que le provocaron calentura y extenuantes dolores en la cabeza, además de otro padecer tan dulce y doloroso como el éxtasis que experimentó mediante la gracia del Señor.<sup>169</sup> Ante esta situación que enfrentó José siempre encontró alivio o consuelo en su familia. María como su esposa le proporciono dichos cuidados tal como lo refiere María de Ágreda:

Nuestra gran Reina y esposa suya era testigo de todos estos misterios (...) Moraba y penetraba la candidez y mansedumbre columbina de su corazón en las enfermedades y dolores, el peso y la gravedad de ellos y que no por esto ni los demás trabajos nunca se quejaba ni suspiraba, ni pedía alivio incomparable sufrimiento y grandeza de su ánimo (...) Trabajaba con increíble gozo para sustentarle y regalarle, aunque el mayor de los regalos era guisarle y administrarle la comida sazonadamente con sus virginales manos; y porque todo le parecía poco a la divina Señora respecto a la necesidad de su esposo y menos en comparación de lo que le amaba, solía usar de la potestad de Reina y Señora de todo lo criado y con ella algunas veces mandaba a los manjares que aderezaba para su santo enfermo que le diesen especial virtud y fuerza y sabor al gusto, pues era para conservar la vida del santo, justo y electo por el Altísimo.<sup>170</sup>

El amor y lealtad de María hacia su esposo los tuvo hasta el final de los días en la Tierra del justo varón, los utensilios que se observan en la mesa del lienzo serían una representación de estos sentimientos afectuosos y en su mayoría se relacionan con el cuidado del enfermo. Destaca que algunos ángeles también utilizan estas herramientas y participan en la atención al custodio de la Sagrada Familia.

Resalta la presencia de un gato cercano a los personajes principales, aparece a un lado de los remates de la plataforma donde descansa la cama del justo varón, el felino es de un tono grisáceo oscuro y tiene una postura de acecho por si aparece un roedor (Imagen 26). Este dato no es menor puesto que existen obras que han añadido ratoneras dentro de las escenas del padre nutricio en su taller, el ejemplo más conocido es el tríptico de Mérode de la

---

<sup>169</sup> María de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios* (Sin lugar, sin editorial, sin año) p. 533. <https://www.concepcionistasaranzazu.com/wp-content/uploads/2018/01/Mistica-Ciudad-de-Dios.pdf>

<sup>170</sup> *Id.*

Anunciación del siglo XV, pintado por Robert Campin y que actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.<sup>171</sup>

Durante la Edad Media, un atributo iconográfico del diablo estuvo relacionado con el comportamiento destructivo de los ratones por lo que se le representaba como uno de estos animales; si bien, tanto el roedor y la ratonera no están dentro de la pintura aquí estudiada, la presencia del gato podría interpretarse como un símbolo de la metáfora de la ratonera.

Esta cuestión se originó en el sermón 262A de san Agustín referente a La Ascensión del Señor a finales del siglo IV. Ahí se señalaba la gloria de Jesucristo mediante su resurrección y ascensión: “El diablo fue vencido en lo que era su trofeo. Saltó de gozo el diablo cuando por seducción suya arrojó al primer hombre a la muerte. Seduciéndolo, dio muerte al primer hombre; dando muerte al último, libró al primero de sus propios lazos”.<sup>172</sup> En este sentido, la victoria del salvador del mundo fue plena al cumplir su destino que finalizó con su resurrección y posterior ascensión al cielo y con él la derrota del demonio que como un León buscaba a quien devorar y sobre este último se menciona que:

Saltó de gozo el diablo cuando murió Cristo, y en la misma muerte de Cristo fue vencido el diablo; como en una ratonera, se comió el cebo. Gozaba con la muerte cual si fuera el jefe de la muerte; se le tendió como trampa lo que constituía su gozo. La trampa del diablo fue la muerte del Señor; el cebo para capturarlo, la muerte del Señor.<sup>173</sup>

Aunque el sermón aborda un tema cristológico que relacionó la imagen del ratón con el demonio y cómo fue engañado con la muerte y resurrección del Señor, se ha planteado que no solamente existió un engaño hacia el diablo sino dos, de esta forma, san José fue el otro que le tendió una trampa antes que Jesús.

---

<sup>171</sup> “The Metropolitan Museum of Art”. Consultado el 13 de noviembre de 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>

<sup>172</sup> San Agustín, *Obras completas de san Agustín XXIV, Sermones (4.º) Sermones sobre los tiempos litúrgicos* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, MCMLXXXIII), p. 657.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 658.



Imagen 26. Gato al acecho. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

Algunos atributos iconográficos de san José lo asocian con la lucha contra el demonio, entre ellos se encuentra la vara o un báculo, el significado de éstos se relacionó con la acción de amedrentar al demonio, ya que, en su papel de pastor, dichos instrumentos le ayudaban a ahuyentar fieras para proteger sus rebaños.<sup>174</sup> A pesar de que en esta pintura no es el caso, si existen indicios sobre san José combatiendo el mal, sin embargo, esta obra parece ir encaminada al engaño referido por san Agustín, de este modo: “La importancia de san José consistía en haber encubierto el embarazo de la Virgen, engañando con ello al demonio y lograr así el cumplimiento de Cristo de poder inmolarse por la humanidad”.<sup>175</sup> Por ello, cabe la posibilidad de que la presencia del gato en los momentos finales del carpintero de Nazaret sea una forma en que el pintor sustituyera la ratonera que no tendría sentido en una escena que ocurre en los últimos momentos de la vida de José. Por otra parte, el felino al acecho ayudaría a ahuyentar al demonio transformado en un ratón si quisiera atrapar el alma del enfermo, puesto que ni el padre y el hijo estaban en condición de enfrentarlo.

---

<sup>174</sup> Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013), p. 63.

<sup>175</sup> Yolanda Yépes Silva, “Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII” (Ensayo académico para optar el grado de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), p. 10.

Flanqueando la escena se observa la presencia de figuras angelicales, visten ropajes lujosos de colores vivos, tienen las alas extendidas, algunos además de acompañar asisten al enfermo, sostienen utensilios y atributos. Asimismo, comparten características físicas, son de rostro joven y cabello rizado de tono claro; el juego de sobras que utilizó el artista para esta composición hace que la profundidad de la escena no sea tan perceptible, en este plano se encuentran otros personajes cuya identidad no es clara debido a que no tienen atributos apreciables, del lado derecho destaca uno vestido con túnica verde que sostiene una vela encendida (Imagen 27).



Imagen 27. Ángeles flanqueando a san José. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

La llama de las velas fue utilizada por los artistas para crear escenas de claro oscuro en las pinturas, usualmente están acompañando las almas en penitencia y a santos que están por finalizar sus días en la Tierra, en este caso no pareciera ser un recurso para iluminar la escena porque, aunque la flama está alta y brillante tiene más relación con el momento del tránsito. Por otro lado, este recurso iconográfico también se encuentra en escenas de la natividad, pero su significado cambia por completo (Imagen 28).

A la izquierda de Jesús se encuentran otros dos arcángeles, uno de ellos sostiene un plato probablemente en relación con los cuidados del enfermo mientras el otro extiende su mano y fija su mirada al espectador, detrás de ellos hay un hombre de edad avanzada barbado y calvo, llama la atención que a diferencia de quienes acompañan la escena, éste mira a lado contrario de donde está san José. Finalmente. En segundo plano se ve otra figura celestial acompañando la escena (Imagen 29).



Imagen 28. Ángel sosteniendo una vela. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.



Imagen 29. Ángeles y personaje sin identificar. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

Las pinturas que tratan el tema del tránsito de san José lo muestran con ángeles rodeándolo, esta escena se deriva de los Evangelios Apócrifos, en ellos se menciona la presencia de arcángeles como Miguel y Gabriel quienes fueron los encargados de proteger el alma del acecho del demonio.<sup>176</sup> Por otro lado, estos personajes fueron vinculados con la consolación del enfermo, para ello se manifestaron de forma humana llenos de hermosura, le cantaban y tocaban música celestial,<sup>177</sup> los ángeles sostenían los atributos del santo, o de Miguel y Gabriel, además en otras ocasiones instrumentos musicales.

Por su naturaleza celestial las figuras angelicales debieron ser pintadas mostrando su bondad, no sólo representada en su composición física, sino también en las acciones de las que son participes. Se proponen dos formas de configuración, una corpórea y otra donde solamente se aprecia la cabeza sobre un par de pequeñas alas, en la obra que analizo aparecen ambas. Asimismo, en esta pintura, respecto a su vestimenta, como se observa usan hábito y hay otros que están desnudos, las tonalidades claras y las texturas brillantes de su ropaje se relacionan con símbolos de inocencia y gozo.<sup>178</sup>

Por su naturaleza divina, se considera que los ángeles son los mensajeros de Dios para comunicarse con la humanidad, su indumentaria sufrió cambios dependiendo la época, se considera que las representaciones de ángeles en la pintura novohispana fueron púdicas: “como máxima libertad de expresión generalmente se dejaron desnudas una o dos piernas de las figuras”<sup>179</sup>. No obstante, es común observar en diferentes obras la desnudez de algunos ángeles.

En tanto a las composiciones novohispanas, Toussaint consideró a Martín de Vos como el pintor que sentó las bases en las que se inspiraron los artistas novohispanos que

---

<sup>176</sup> Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de santos de la G a la O*. Tomo 2, Volumen 4. (España: Ediciones del Serbal, 1997), p. 170.

<sup>177</sup> María de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios* (Sin lugar, sin editorial, sin año) p. 534. <https://www.concepcionistasaranzazu.com/wp-content/uploads/2018/01/Mistica-Ciudad-de-Dios.pdf>

<sup>178</sup> Juan Molano, *Historia de las imágenes y pintura sagrada* (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 228.

<sup>179</sup> Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. Tomo IV (México: UNAM, 1994), p. 16.

posteriormente crearían sus propias expresiones. Sobre la representación de ángeles en la pintura novohispana se establece que:

Se distinguen dos etapas en la representación de los ángeles: la primera abarcaría los principios del desarrollo pictórico en México, hasta la llegada de López de Arteaga y la segunda de López de Arteaga en adelante hasta finales del siglo XVIII. También en términos generales durante la primera etapa - donde se hizo evidente la influencia de Martín de Vos, Simón Pereyng y Echave Orío- la representación de los ángeles es más sobria, tanto en actitudes como en indumentaria.<sup>180</sup>

Esta división de la forma de pintar ángeles es interesante puesto que los que se observan en el lienzo aquí estudiados tienen similitud en cuanto al ropaje y actitud que muestran, puesto que el pintor les dotó una vestimenta elegante pero no ostentosamente enojada, sin embargo, aunque se menciona que los rasgos faciales fueron sobrios, algunos ángeles que rodean a san José tienen rasgos característicos entre los que se destaca el personaje que mira sonriente al espectador (Imagen 29).

Vale resaltar que en el lado superior izquierdo hay una escena simultánea que es un portal abierto donde se aprecian personajes vestidos sosteniendo velas encendidas, entre éstos sobresalen dos figuras, la primera es un ser angelical y el otro, un hombre de edad madura que viste un hábito color marrón y con la mano izquierda sostiene una vela con la llama a punto de apagarse y se posiciona en el arco del umbral, pareciendo que sale de dicho lugar (Imágenes 30 y 31).

Posiblemente se trate de un lugar de penitencia en que estas almas redimidas se encomendaron al auxilio de san José, entre dichos sitios el infierno era uno de los lugares de castigo donde los fieles debían ir a pagar sus pecados al fallecer; no obstante, con la inclusión del purgatorio dentro del imaginario colectivo y religioso de la población novohispana durante el siglo XVII se abrió la posibilidad de evitar o reducir la estancia de sus almas en este lugar mediante obras piadosas, penitencias y caridad. En la pintura no es visible de forma clara las características físicas que el pintor añadió a este lugar, además de ser una escena pequeña en comparación con la composición general; sin embargo, existen un número

---

<sup>180</sup> *Id.*

considerable de obras en la Nueva España que profundizan este lugar de castigo y de acuerdo con von Wobeser:

Al purgatorio se le atribuían características físicas semejantes a las del infierno: se le concebía como un lugar cavernoso y oscuro, situado bajo tierra e invadido por fuego. Dicha semejanza se debe a que se creyó que era parte del mismo e incluso se asumió que ambos sitios compartían el mismo fuego (...)  
La estancia en el purgatorio era temporal mientras que la del infierno era permanente.<sup>181</sup>

Este lugar de castigo, donde existe la posibilidad de enmendar los pecados fue percibido como una antesala para que las almas en penitencia llegaran al cielo; empero, no se estaba a salvo de que las ánimas cayeran en posesión del demonio que siempre estaba al acecho. Destaca el hecho de que los penitentes usualmente fueron representados desnudos y en algunas ocasiones portaban un atributo que los diferenció en vida, mostrando que todos los fieles deberían de expiar sus pecados en este lugar y que solamente quienes llegaban directo al cielo eran los santos,<sup>182</sup> estas formas de representación no se encuentran en la pintura sobre *El Tránsito de san José* aquí estudiada, principalmente con aquel personaje que viste hábito marrón y que tiene un rostro desencajado, estos aspectos muestran los problemas a los que debió enfrentarse el pintor, pues si este personaje no apareciera vestido rompería con el discurso iconográfico y su relación con los demás personajes. En cuanto a los demás personajes que están en fila de frente al ser angelical parece que visten de rojo.

La imagen de san José y su relación con las almas del purgatorio no son ajenas, a lo largo del tiempo se le dio el título del patrono de la buena muerte dado que se considera que ayuda a consolar ante el dolor y también por ser un modelo de la forma correcta de morir; plena de aceptación en compañía de Jesús y María. Aunque no se sabe con exactitud cuándo los fieles comenzaron a encomendarse a este santo para tener una buena muerte, cabe la posibilidad que iniciaron cuando los escritos apócrifos sobre su vida obtuvieron popularización, específicamente el de Isidoro Isolano *Suma de los dones de san José* en 1522 que a su vez contenía una versión traducida de la obra *Historia de José el carpintero* donde se incluyó un

---

<sup>181</sup> Gisela von Wobeser, "El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII" en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, Editado por Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Villar, (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2009), p.158.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 160.

apartado sobre su fallecimiento, ésta sirvió como ejemplo de cómo debe morir el hombre justo.<sup>183</sup> De este modo, los fieles acuden a su auxilio para que interceda ante su Hijo por la salvación de sus almas.

La advocación de san José como patrono de la buena muerte se debió al temor de los devotos sobre el rumbo que tendrían sus almas a la hora de fallecer, de tal modo que para los siglos XVIII y XIX en la Nueva España circularon devocionarios impresos referentes a su protección ante la muerte, ya que, en el lecho de muerte es cuando el alma está a la merced del diablo. Si el demonio salía victorioso por cuestionar su fe ofreciendo riquezas al moribundo o enfermo podría apoderarse de su alma hasta el fin de los tiempos.<sup>184</sup>

Esta preocupación dio como resultado que la presencia de san José no se limitaría a su historia de vida como los escritos por Isolano o Gersón, éstos sirvieron para que surgieran composiciones iconográficas que resaltarán sus últimos momentos de vida terrenal, donde a parte de la presencia de su Esposa e Hijo se encontraban ángeles y arcángeles. Sobre este punto, Gabriela Sánchez refiere que:

El aspecto visual del tránsito de san José fue uno de los medios que apaciguaban el miedo a la muerte. Este trance era entendido, no tanto como el miedo a la expiración en sí misma, sino a la presencia del demonio que intentaría seducir al desahuciado, poniendo en riesgo el destino del alma, es decir, si ésta tendría como fin el infierno, el purgatorio o el paraíso.<sup>185</sup>

La intercesión de san José en la muerte y las almas del purgatorio es compartida con otros santos que también tienen estos atributos como el caso de san Miguel y la difusión de este tema se le debe a las órdenes religiosas. Entre ellas se encuentran los jesuitas y carmelitas, de ésta última se destaca la difusión de Jerónimo Gracián en cuento a temas josefinos y la buena muerte a finales del siglo XVI, éste fue un superior general de la reforma carmelitana

---

<sup>183</sup> Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013), p.133.

<sup>184</sup> Gabriela Sánchez Reyes, “San José, Esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos; un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte” en *Los miedos en la historia*, Coordinado por Elisa Speckman Guerra, et al. (México: El Colegio de México/ UNAM, 2009), p. 298.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 295.

y cabe resaltar este punto pues la pintura aquí estudiada parece indicar que perteneció a dicha orden.



Imagen 30. Almas redimidas. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.



Imagen 31. Almas redimidas. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

En la parte superior se aprecia un rompimiento de gloria que, como suele suceder, da la impresión de iluminar gran parte de la escena. En ella se encuentran cuatro angelitos sobre unas nubes, despliegan sus alas, están desnudos y comparten características físicas en cuanto a sus rostros infantiles con cabello rubio y rizado. Tienen diversas posturas, el que está en el extremo superior izquierdo se encuentra recargado mirando al espectador mientras señala la escena principal seguido de otro sentado vestido con un manto de color claro y señala hacia el resplandor del cielo. En la parte superior derecha están los otros dos, uno de ellos se asoma dejando ver parte de su cuerpo, tiene las manos en posición de plagaría y fija su mirada hacia arriba, en tanto que otro ángel desciende de este plano hacia la Tierra, lleva en sus manos una guirnalda florida, que recuerda al atributo más característico de san José, la vara florecida (Imagen 32).



Imagen 32. Rompimiento de gloria. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

Las representaciones angélicas son usuales en la pintura novohispana, su presencia dentro de una composición se relaciona con su trabajo de mensajeros divinos y como se observa en esta obra, se pintaron de formas diversas dependiendo del lugar que ocupan dentro de las escenas; algunos de cuerpo completo, vestidos o desnudos, además de portar distintos atributos dependiendo de los personajes con los que interactúan. En este punto, los ángeles que se observan en la parte superior son más pequeños que los que acompañan a san José en la Tierra, asimismo están desnudos mostrando su virtud, santidad, castidad e inocencia.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup>Juan Molano, *Historia de las imágenes y pintura sagrada* (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 227.

Llama la atención que la representación de angelitos fue tratada de forma distinta a la de los ángeles de mayor tamaño, usualmente se mostraron desnudos y juguetones. Además del tratado de pintura de Molano, las obras de Vicente Carducho (1633) y Francisco Pacheco (1638) concordaron en la composición infantil de estos seres celestiales en las que se vieron la influencia del arte italiano, sin embargo, la desnudez de éstos no fue muy aceptada y difundida por el arte español, caso contrario, en Nueva España los artistas los acogieron y difundieron en sus obras,<sup>187</sup> aunque obras de artistas del siglo de oro español indicarían lo contrario.

De acuerdo con la propuesta de Álvarez Gasca, en la pintura barroca los coros de ángeles, serafines o arcángeles fueron usados como añadido en las composiciones para que no quedaran espacios vacíos.<sup>188</sup> Este argumento parece exagerado en cuanto a señalar la presencia de los mensajeros de Dios como una ornamentación que no aportan nada al significado iconológico de la obra de arte; no obstante, en la pintura *El Tránsito de san José* que atañe este capítulo tienen un papel relevante en los distintos planos en que fueron acomodados: el terrenal y celestial.

Con base en esto, los ángeles que ayudan y acompañan en la atención de san José tienen atributos que los relacionan directamente con lo que acontece en la escena, los utensilios de su cuidado y la vela encendida adquieren significado cuando se reflexiona sobre el tema que desarrolló el artista. Asimismo, con el que está dentro del umbral y los que se ubican en el rompimiento de gloria que, con las acciones marcadas por su postura, permiten la interpretación del conjunto.

A parte de estos cuatro angelitos, destaca la presencia de otro ángel que despliega sus alas, viste túnica roja y manto verde, comparte características físicas con los demás. Al igual que el otro ángel de la parte central del rompimiento de gloria, señala hacia el cielo indicando el camino de que deberá tomar el alma de san José. Un detalle que no es perceptible a simple

---

<sup>187</sup> Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. Tomo IV (México: UNAM, 1994), p. 37.

<sup>188</sup> Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal* (México: Grañen Porrúa/ Universidad de Guanajuato, 2018), p.129.

vista es que en el plano celestial se observan siluetas de querubines difuminados que están dispuestos en el espacio asignado al paraíso, recurso que otros pintores de la época también usaron como Luis Juárez, José Juárez, Baltasar Echave Rioja o Cristóbal de Villalpando (Imagen 32 y 33).



Imagen 33. Arcángel Gabriel. Detalle de la pintura de *El Tránsito de san José*. Fotografía: LMCH.

Aún no se ha podido rastrear la procedencia y el artista que realizó el lienzo aquí estudiado; no obstante, por el lugar en donde se encuentra y por las demás obras resguardadas en la parroquia de san Nicolás Tolentino, es posible que también fuera parte del arte que llegó con los carmelitas a este lugar durante el transcurso del siglo XVII. En comparación de la pintura firmada por Juan Salguero, ésta no cuenta con rúbrica y se desconoce la autoría de la composición, no obstante, se puede observar una buena calidad en cuanto a la resolución de cuerpos, formas, espacio e iconografía dado que, el tema que trata la escena de los últimos momentos de san José fue muy difundido en la pintura novohispana a lo largo de los siglos XVI al XVIII.

A través del tiempo, la imagen del justo varón adquirió una importancia notable debido a la intención de exaltar su papel dentro de la Sagrada Familia puesto que en un principio las manifestaciones artísticas que se enfocaron a mostrarlo como un personaje secundario en comparación de Jesús y María. En el caso de la escena del tránsito se identifica que hay un

gusto y una preocupación por representar los últimos momentos de vida del padre nutricio, no sólo en el arte novohispano, sino que también en el procedente de España.

Por otra parte, la pronta aceptación y divulgación del culto a san José en los primeros años posteriores al proceso de conquista y evangelización permitió que la devoción hacia este santo fuera relevante dentro de la vida cotidiana de la sociedad novohispana, ejemplo de ello son el número considerable de cofradías fundadas en su honor durante el siglo XVI y XVII, además de ser nombrado santo patrono de la Nueva España en el Primer Concilio Provincial Mexicano en 1555, además de ser considerado en 1678 por el rey Carlos II como patrono y protector de España, sus virreinos y dominios, aunque esta última acción fue revocada al poco tiempo pero no influyó en el virreinato.

El constante debate en torno a la forma correcta de representar al justo varón en el arte que prevaleció durante siglos fue interpretada, reflexionada y debatida por los tratados de pintura de la época, tal es el caso de la obra de Juan Molano (1570) y Francisco Pacheco (1649) quienes promovieron una imagen joven y llena de virilidad de san José con la intención de sobresaltar las virtudes con las que a este santo se le identifica y que serían de ejemplo para la vida cotidiana en los fieles y en el ámbito religioso.

Como en el caso de otras pinturas que tratan escenas que no están consideradas en los Evangelios canónicos, los textos apócrifos sirvieron de inspiración para crear dichas composiciones. Estos escritos fuera de la estructura canon establecida por la Iglesia en los primeros siglos del cristianismo sirvieron como fuente oral en la cual se transmitieron historias y vidas de santos que posteriormente comenzaron a heredarse de manera escrita. El concepto apócrifo en un primer momento se refirió a textos misteriosos u ocultos que adquirieron una forma de Evangelio con autoría de un apóstol; no obstante, al paso del tiempo fueron considerados como no auténticos.<sup>189</sup>

Bajo este concepto surgieron los distintos apócrifos que abordan los últimos momentos de vida de san José, como la *Historia de José el Carpintero*, o intelectuales que comenzaron la

---

<sup>189</sup> Aurelio de los Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2005), pp. XII y XV.

difusión de su imagen y el tema de su fallecimiento, tal es el caso de Jean Charlier o Gerson, Isidoro Isolano y santa Teresa de Ávila, María de Ágreda, Agustín de Vetancurt e Ignacio Vallejo, éstos textos de los últimos tres fueron los que más se difundieron dentro de la Nueva España y que posiblemente los pintores retomaron al igual que los escritos de Gerson e Isolano para crear las composiciones respecto al tema, aunado a esto grabados también debieron influir.

La composición del lienzo aquí estudiado se relaciona con la literatura que abordó los momentos finales del justo varón, asimismo, se identifican elementos formales que son comunes en la escena como la presencia de Jesús y María, los utensilios que sirven para el cuidado del enfermo, el coro de ángeles lo acompañan que son los encargados de custodiar su alma.

El tema en general también alude a la buena muerte y el destino al que llegará el alma de los devotos, que fue una constante preocupación en la sociedad novohispano, en este caso el siglo XVII. Nombrar a san José patrono de la buena muerte se relacionó con la ayuda que el santo brinda a quienes piden su auxilio pues se consideró que él es la muestra de cómo debe morir un devoto, además de que podría pedir a su hijo interceder por el alma de los fieles en caso de ser tentados por el demonio.

En el caso del lienzo *El Tránsito de san José* aquí estudiado se observa que la composición en general se basó en lo que se encuentran en los textos apócrifos de los últimos momentos de vida del padre nutricio; sin embargo, en comparación de las obras aquí referidas en la imagen 3 y 4 que se realizaron durante el siglo XVII se encuentran algunas diferencias principalmente en la imagen del protagonista de la escena que lo representan con un aspecto demacrado y rostro desencajado, caso contrario que el rostro de la pintura aquí estudiada que lo muestra con un grado de deterioro por la enfermedad pero a la vez con una resignación ante el suceso que está viviendo.

Por otra parte, la imagen de Jesús y María también acompañando a José tienen sus particularidades, por ejemplo, en la imagen 3 las aureolas que sobresalen de la cabeza del salvador y su madre son notorias y resplandecientes, manifestando su santidad, cosa contraria

al justo varón que no la tiene. Asimismo, en la obra de la imagen 2 la aureola de Jesús es más pronunciada a las de su madre y padre, de este último es poco perceptible este elemento. Algo que llama la atención es que en el lienzo aquí analizado los resplandores son perceptibles y parecen estar del mismo tamaño, en este sentido, existe la posibilidad que el artista tuvo la intención de sobresaltar la naturaleza divina de la Sagrada Familia.

El aspecto más notorio es la posición que los protagonistas ocupan en los tres lienzos, en el caso del de la parroquia de san Nicolás Tolentino, la imagen fraternal de Jesús y su padre nutricio da la sensación al espectador de una relación de amor y respeto entre ambos personajes, además, el lugar que ocupa María a los pies de la cama adoptando una posición que recuerda a su advocación dolorosa hace al observador participe de la escena.

Es de hacer notar la presencia de los arcángeles que acompañan la composición, si bien, en los tres lienzos utilizados para ilustrar este punto se encuentra la presencia de estos seres celestiales, tienen diferentes características formales, como se puede observar fueron pintados de cuerpo completo, vestidos, desnudos con aspecto infantil y solo rostros con alas. Destaca la presencia de un ángel que no tiene atributos ubicado en el rompimiento de gloria que a diferencia de los demás viste túnica y manto rojo con verde.

Lo que también llama la atención es la capacidad de interpretación y reflexión de este tema josefino por parte del pintor, puesto que el umbral donde se ubican los personajes sosteniendo velas, posiblemente bienaventurados y el gato al acecho fueron un añadido que enriquece la interpretación del lienzo. Recordemos que san José es considerado como patrono de la buena muerte y su auxilio en los últimos momentos de vida de los fieles fue de importancia en los devotos de la época, la representación de su tránsito también sirvió al artista para resaltar este aspecto al igual de la posible intervención del demonio para arrebatarse su alma, en este sentido, el gato vendría a ser un sustituto de la ratonera con la que de acuerdo con los sermones de san Agustín se engañó al diablo para la gloria de Jesús, no obstante, en esta obra se aludiría a un doble engaño hacia el maligno, debido a que sin el papel que jugó José al casarse con María, Jesús no podría haberse encarnado como humano por lo que los acontecimientos de su pasión, muerte, resurrección y salvación no podrían ser posibles, de esta forma el primer engaño lo llevó a cabo el justo varón y el segundo el Hijo de Dios.

Referente a las características formales del lienzo y la manera de representar algunas formas y figuras, en un primer momento se consideró la posibilidad de que esta pintura fuera del mismo pincel de Juan Salguero por la temporalidad de elaboración de las obras de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de san José*; sin embargo, la manera en la que el pintor dio resolución al cabello de algunos personajes, en especial en ángeles difiere un poco (Imágenes 34 y 35). Por otra parte, los ángeles de la obra que ocupa este capítulo guardan similitud con algunas composiciones realizadas por José Juárez en su obra *Aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco* del siglo XVII y Juan Correa con su pintura *El Niño Jesús con ángeles músicos* del siglo XVIII (Imágenes 34, 35, 36 y 37). Por otra parte, los ángeles difuminados del lienzo del *Tránsito de san José* aunque no son perceptibles a simple vista guardan cierta similitud con unos angelitos pintados por Baltasar Echave Rioja en su obra de *La Virgen Inmaculada* (Imagen 38).



Imagen 34. Ángeles. Detalle de la pintura Juan Salguero. *San Juan en Patmos*. Siglo XVII. Fotografía: LMCH.



Imagen 35. Ángel. Detalle de la pintura *El Tránsito de san José*. Siglo XVII. Fotografía: LMCH.



Imagen 36. Arcángel. Detalle de la pintura *El Tránsito de san José*. Siglo XVII. Fotografía: LMCH.



Imagen 37. Ángel. Detalle de la pintura *El Tránsito de san José*. Siglo XVII. Fotografía: LMCH.



Imagen 38. José Juárez. Detalle, pintura *Aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco*. Siglo XVII.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> <https://musal.emuseum.com/objects/262/aparicion-de-la-virgen-y-el-nino-a-san-francisco;jsessionid=A2C7C0994C69BB28C258A85A1294E7DD>



Imagen 39. Juan Correa. *El Niño Jesús con ángeles músicos*. Siglo XVII.<sup>191</sup>



Imagen 40. Baltasar Echave Rioja. *La Virgen Inmaculada*. Medios del siglo XVII.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> <https://munal.emuseum.com/objects/2152/el-nino-jesus-con-angeles-musicos>

<sup>192</sup> [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen\\_Inmaculada\\_-\\_Echave\\_Rioja.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen_Inmaculada_-_Echave_Rioja.jpg)

## CONCLUSIONES

El análisis de las pinturas de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de san José* arrojó información que ayuda a la comprensión y explicación de temas sacros en el arte novohispano del siglo XVII. Por esta razón, el contexto sociocultural derivó en preocupaciones y necesidades que se representaron en estas composiciones plásticas que tienen características formales propias de la pintura barroca novohispana del siglo XVII.

Si bien, para el caso de la Nueva España es complicado enmarcar la producción artística en un estilo determinado, considero que hay suficientes elementos para identificar similitudes en cuanto a las características formales y simbólicas presentes en estos lienzos. Desde los Concilios Provinciales Mexicanos de mediados del siglo XVI se percibieron inquietudes que aquejaron a la naciente Iglesia mexicana por la difusión de santos y la forma correcta de representación de imágenes sagradas, dichas inquietudes fueron precedidas por los problemas del clero español contra el movimiento protestante en Europa; no obstante, los elementos que definen a pintura barroca no se encuentran exclusivamente en la labor propagandista que se difundieron en sus escenas sino también en el desarrollo de técnicas y meditaciones formales por parte de los artistas que permitieron la representación correcta de diversos temas, en el caso de esta investigación la pintura sacra.

Pese a que la historiografía considera al barroco como el estilo artístico de la contrarreforma por su labor propagandista del dogma cristiano-católico, esto no es suficiente para establecer un punto que considere que los modelos de tránsito que viajaron de Europa a América tuvieron la misma intención para aplicarse de la misma forma en un lugar lejano a la metrópoli. Historiadores del arte novohispano nos han dado herramientas para reflexionar cómo estas obras fueron adaptadas a un contexto completamente distinto en la Nueva España, debido a que las necesidades de ambos lugares fueron diferentes puesto que los artistas formados en un ámbito meramente novohispano ajustaron los modelos para que tuvieran sentido en su entorno, por esta razón varias convenciones que llegaron se olvidaron y otras perduraron y a la luz del pensamiento de Jorge Alberto Manrique, el movimiento contrarreformista no tuvo sentido en este lado del mundo porque la Iglesia novohispana no tenía contra quien combatir aquí.

Además de lo anterior, la influencia de obras de pinceles europeos llegadas a Nueva España como de Francisco Zurbarán, Juan de Valdés Leal, Esteban Murillo o Sebastián López de Arteaga sirvieron de modelo para artistas novohispanos del siglo XVII en los que destacan José Juárez, Pedro Ramírez, Baltasar Echave Rioja, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa y Juan Salguero.

Bajo este contexto el estilo artístico de la pintura novohispana se desarrolló, sin embargo, en la elaboración de estas obras también actúan otros aspectos como la tradición y la modernidad, aunque estos conceptos han sido tratados en un orden jerárquico considero que son complementarios para la explicación de los lienzos aquí estudiados debido a que ambas escenas tienen características formales de la pintura de la Nueva España de mediados del siglo XVII. Aunado a esto, las escenas muestran una preocupación relacionados con temas sacros de devociones particulares y específicas, en este caso a la Virgen María, el tema apocalíptico, la buena muerte y la salvación del alma.

El modelo del centro-periferia adaptado por Nelly Sigaut al caso novohispano es interesante en el punto de que las relaciones comerciales y de influencia dentro del arte no fue unidireccional en un ejercicio de sometimiento de la pintura de Nueva España hacia la hecha en Europa, principalmente en España. Asimismo, la participación de comitentes en la elaboración de las escenas resultó en la libertad de los pintores para crear escenas derivadas de las peticiones de los donantes que atendieron a su devoción sin infringir los cánones de la época.

Llegados al punto de abordar el lugar donde actualmente se encuentran los lienzos, la información consultada en fuentes primarias y secundarias permitieron reconstruir un poco el pasado de este inmueble donde destaca que la administración de la hacienda estuvo a cargo de la familia Peralta a lo largo del siglo XVII para posteriormente pasar a ser administrada por la Orden de los Carmelitas Descalzos en el siglo siguiente.

A pesar de que no se pudo identificar el origen de ambos lienzos, el análisis de la misma obra de arte arrojó datos interesantes dentro de su composición. Ejemplo de ello se observa en la pintura de *San Juan en Patmos* firmada por Juan Salguero, aunque no tiene fecha de

elaboración, la comparación con otros lienzos del mismo autor permite proponer que la pintura data de mediados del siglo XVII debido a que en estos años Salguero estuvo más activo. Aunque la información de Juan Salguero es escasa se sabe que fue un artista que gozó de estima en el gremio de pintores, además de ser Licenciado en Teología destaca su participación en la primera inspección al lienzo guadalupano de 1666.

Las dos pinturas que fueron objeto de investigación de esta tesis contienen en su discurso pictórico elementos que los diferencian a las representaciones más comunes de la plástica novohispana que tratan los mismos temas. En este sentido, la escena de *San Juan en Patmos* de Salguero contiene en su composición elementos que son dignos de destacar.

La obra muestra a san Juan escribiendo su visión del Apocalipsis, sobresale la presencia de la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús y la presencia de un comitente que muestra en su hombro una insignia de la Orden de Santiago. Los temas sobre visiones fueron un problema al que los pintores se enfrentaron en su época, pese a que la iconografía y los tratados de pintura no consideran la presencia de la Virgen María como madre de Dios en esta escena, Salguero supo solucionar este inconveniente para que su obra no cayera en un nivel de herejía que le costara alguna amonestación por parte de las autoridades eclesiásticas.

De este modo, es plausible la clara intervención del comitente dentro de la elaboración de la pintura, no sólo en una cuestión monetaria sino también en el tema y personajes que conviven dentro de la composición. Llama la atención el lugar que este personaje ocupa en la composición pues es de un tamaño equivalente a la Virgen María y san Juan, además está siendo arropado por el manto del Evangelista y pareciera que hay una interacción entre los personajes sagrados. Este punto es importante pues la solución que le dio Salguero a este aspecto fue enmarcar de manera clara el espacio celestial y terrenal.

La participación del miembro de la Orden de Santiago concuerda con las preocupaciones que aquejaron a gran parte de la sociedad durante el siglo XVII, donde la composición respondió a la confirmación de la fe que este personaje adoptó ante la Iglesia y a advocaciones específicas a las que de acuerdo con el discurso pictórico era devoto, en este caso a la Virgen María con el Niño y a san Juan Evangelista. Además de lo anterior, esta escena guarda

relación con el Apocalipsis que a lo largo de los siglos sufrió cambios en cuanto a su interpretación.

Los puntos que indican que el comitente de esta pintura fue parte de un grupo de poder económico y social es principalmente por la forma en que Salguero lo pintó y los elementos que resaltó, pues, aunque viste de forma austera, el atuendo de peregrino se percibe de telas finas, la sutileza en la que se representó la insignia de la Orden de Santiago muestra el estatus que este hombre presumía, finalmente sus características físicas están bien definidas y detalladas similares a la representación de los personajes sagrados. El poder adquisitivo del donante y el contexto en el que vivió dio como resultado poder contactar con un pintor de buen pincel como Salguero que se presume, supo representar y dar solución satisfactoria a temas sagrados por su conocimiento en la Teología.

Este último punto refuerza la hipótesis en la que se pensó en el primer acercamiento a la obra, puesto que tanto el discurso como las características formales de la pintura indicarían que esta composición fue hecha para un ámbito devocional personal en que se resaltaron ciertos aspectos de importancia para el comitente, sin embargo, el paso del tiempo hizo que esta obra se resguardara en la parroquia de san Nicolás Tolentino donde hoy ocupa un lugar para la devoción de los fieles que acuden al templo, al igual que la obra resguardada en el lugar posiblemente fue llevada por la Orden del Carmen cuando administraron el lugar.

De forma similar al caso anterior, la pintura de *El Tránsito de san José* representó un tema sacado de los textos apócrifos donde se observan particularidades en su composición. Me gustaría destacar la forma en que el pintor distribuyó a los personajes en el espacio del lienzo pues se identifican distintos planos como el espacio celestial, terrenal y un umbral que muy probablemente sea el purgatorio.

Cada elemento que el artista habilidosamente representó en este pasaje de la vida de san José fue razonado de manera profunda, ya que en ella se encuentran soluciones formales que guardan relación con la historia apócrifa del llamado justo varón en cuanto a los problemas de la edad de este último y su relación con su familia. Asimismo, la representación de Jesús como un hijo amoroso y respetuoso ante su padre terrenal y María llorando, mirando al

espectador hacen partícipes a los fieles de la escena y los temas que aborda: la buena muerte y la salvación del alma de los devotos en su paso por el purgatorio.

Prueba de lo anterior son los elementos que acompañan la escena desde el mobiliario donde ocurre el suceso hasta la presencia de ángeles, personajes de los que no es clara su identidad por falta de atributos y un gato. La presencia de este felino tendría sentido en el conjunto por la naturaleza que éstos tienen como un animal doméstico de compañía y que corresponden de manera similar a otras obras novohispanas que tratan el mismo tema donde se han representado perros.<sup>193</sup>

Lo que se destaca del gato es que el pintor no sólo lo incluyó como un añadido a la escena, desde la forma en que se le pintó se observa que adopta una postura de alerta por si un roedor decidiera aparecer. Este punto es interesante, aunque el ratón no fue incluido en la escena, mediante el gato se infiere que puede estar presente; el roedor ha sido identificado como una analogía del demonio, en este sentido, la sutileza con la que el artista añadió al gato dentro de la composición guarda relación con el cuidado del alma de san José quien estaba en sus momentos finales de vida terrenal, pues en este momento sería fácil que su alma fuera arrebatada por el diablo, este elemento no podría ser posible si el artista no dominara su habilidad como pintor y amplio conocimiento teológico.

La comparación de las características formales de ambas pinturas permite datarlas de mediados del siglo XVII; es arriesgado establecer que ambas composiciones son del pincel de Juan Salguero, pero es notable que las soluciones a ambos problemas de representación fueron cuidadosamente pensadas no solamente desde un punto de vista artístico sino también teológico. Aunado a esto la capacidad de los autores para crear escenas que no infringen los cánones de la época viene a fortalecer la propuesta de considerar al pintor novohispano como “inventor” de escenas.

En el caso de la solución de algunas formas como el cabello, los angelitos difuminados, la tonalidad de pigmentos y distribución de los personajes recuerda a pintores relevantes de la

---

<sup>193</sup> Ver imagen 22.

época como José Juárez, Baltasar Echave Rioja o Juan Correa, lo que indica que los pintores de las pinturas aquí estudiadas no fueron ajenos al contexto que enmarcó el trabajo de estos artistas reconocidos.

Con el análisis de estas pinturas se abrió un panorama más amplio para la interpretación de las escenas de *San Juan en Patmos* y *El Tránsito de san José* donde conviven las convenciones con las que se identifican estos temas y la participación de comitentes y cómo ésta deriva en el cambio de la representación de una escena dependiendo su devoción, además de la habilidad y calidad del pintor.

Esta tesis pretende contribuir a los estudios desde la Historia del Arte de la zona para que ayude a comprender y explicar las incógnitas sobre las manifestaciones de arte sacro y su función e importancia como patrimonio histórico. Asimismo, espero que con la identificación del lienzo de *San Juan en Patmos* de Juan Salguero se contribuya a aumentar la escasa obra del pintor identificada y que en otro momento este artista sea objeto de un estudio más profundo debido a que es un caso interesante por su formación como pintor y teólogo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena. “La pintura en los virreinos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas” en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá, et al., 15-68. Madrid: El visio, Fomento Cultural Banamex, 2014.
- Amador Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2008.
- Álvarez Gasca, Dolores Elena. *Iconografía Virreinal*. México: Universidad de Guanajuato, Editorial Grañen Porrúa, 2018.
- Arroyo, Elsa, et al. “Variaciones Celestes para pintar el manto de la Virgen”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, n. 100. (2012): pp. 85-117.
- Báez Macias, Eduardo. “El retablo de Fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Estado de México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, n. 49. (1979): pp. 73-78.
- Báez, H. “El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de obra representativa”. *Clío* 37. (2011): 1-16.
- Barea Azcón, Patricia. “Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento”. *Anuario de Estudios Americanos* 64, n. 2. (2007): 171-208.
- Bargellini, Clara. “El artista “inventor” novohispano” en *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. Editado por Patricia Díaz Cayeros. et al. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- Bartolomé García, Fernando F. “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava”. *Sancho el Sabio* 38. (2015): pp-197-218.

Chávez Gómez, Octavio y Arzate Becerril, Jesús. *Haciendas y Ranchos... Testimonios del Valle de Toluca*. Ciudad de México: Editorial Tirant Lo Blanch, 2022.

De Ágreda, María. *Mística Ciudad de Dios*. <https://www.concepcionistasaranzazu.com/wp-content/uploads/2018/01/Mistica-Ciudad-de-Dios.pdf>

De Arriba Cantero, Sandra. *Arte e iconografía de san José en España*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

De Arriba Cantero, Sandra. *San José y la caridad: un vínculo devocional e iconográfico*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2814906>

De Florencia, Francisco. *La estrella del norte de México*. Guadalajara: Imprenta de J. Cabrera, 1895. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-estrella-del-norte-de-mexico-historia-de-la-milagrosa-imagen-de-maria-stma-de-guadalupe-escrita-en-el-siglo-xvii/>.

De los Santos Otero, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2005.

Doménech García, Sergi. “La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales”. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. 2013.

Fernández García, Ricardo. “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad Antropomorfa”. *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de Universidad del País Vasco*, n. 4. (2013): 73-94.

Garzón Balbuena, Elisa y Elvia Acosta Zamora. *Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XX*. México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C., 2018.

- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. S.L: S.E, 2004.  
<https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Arte%20e%20ilusión.pdf>
- Gutiérrez Haces, Juana. *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.
- Gutiérrez Haces, Juana. “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24, n. 80. (2002): 47-99.
- Halcón, Fátima. “El artista en la sociedad novohispana del Barroco”. *Core*. (2000): 91-106.
- Hurault, Bernardo (Traductor). *La Biblia*, España: Editorial verbo divino. 2005.
- Hellwig, Karin. “La terminología en la clasificación de la pintura barroca en Hispanoamérica” en *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del Arte Ibérico y Latinoamericano*, editado por Patricia Díaz Cayeros, et al. 109-120. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- Lagunas Ruíz, Hilda. "La concepción de la muerte en México durante el virreinato". *La Colmena*, n.67-68. (2010): pp. 115-124.
- Manrique, Jorge Alberto. “Barroco Mexicano: ¿Qué tan barroco? ¿Qué tan mexicano?”. *Revista memoranda*, n. 15. (1991): 4-11.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y la historia*. Tomo III. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y la historia*. Tomo V. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Marrero Alberto, Antonio. “José de Nazaret y paternidad responsable. Iconografía josefina en las Islas Canarias (siglos XVII y XVIII)” en *Al encuentro de la familia. Estudios*

*de género, transmisión y reproducción social en España (siglos XVI-XIX*. Ed. por Francisco Precioso Izquierdo y Judit Gutiérrez de Armas, pp. 251-282. España: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021. DOI: <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2934&edicion=1&cid=1501>

Martínez López-Cano, María del Pilar (Coord.). “Constituciones en el arzobispado y provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México de la Nueva España Concilio Primero” en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. Coord. por María del Pilar López-Cano, et al., pp. 1-102. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.

Martínez López-Cano, María del Pilar (Coord.). “Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585. Aprobación del Concilio confirmación del sínodo provincial de México Sixto V, Papa para futura memoria” en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. Coord. por María del Pilar López-Cano, et al., pp. 1-359. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.

Martínez López-Cano, María del Pilar (Coord.). *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

Martínez Rosales, Alfonso. “La provincia de San Alberto de indias de Carmelitas Descalzos”. *Historia Mexicana* 31, n. 4. (1982): pp. 471-543.

Mendoza, Carlos. “Jesús de Nazaret: o la ética de la salvación por el otro” en *Parábola Novohispana* Coord. por Elisa Vargaslugo, et al., pp. 49-70. México: Fomento Cultural Banamex, 2000.

Merlo Solorio, Jorge Luis. “Tránsito de san José: una iconografía divergente”. *STUKA AMERYKI LACINSKIEJ*, n. 3. (2013): pp. 89-106.

- Molano, Juan. *Historia de las imágenes y pintura sagrada*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo impresor de libros, 1649. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/12000>.
- Panofsky, Erwin. *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*, España: Ediciones Paidós, 2000.
- Quiles, Fernando. “Transferencias devocionales, regalos artísticos y objetos curiosos en el ámbito sevillano del barroco (mediados del XVII). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Editado por Fernando Quiles, et al. 303-333. Sevilla: Andaravia Editora S.L., EnredARS, 2020.
- Quintana Echeverría, Iván. “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”. *Anales del Museo de América*, n.8. (2000): 103-110.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de santos de la G a la O*. Tomo 2, Volumen 4. España: Ediciones del Serbal, 1997.
- Resa, Sara. “Bestiario medieval, simbolismo con la figura de Cristo (Parte II)”. *Difundir el Arte*, publicado el 03/06/2022. <https://difundirelarte.com/bestiario-medieval-simbolismo-con-la-figura-de-cristo-parte-ii/>
- Rodríguez Sandoval, Gabriela. “La herencia apocalíptica en Fray Toribio de Benavente, “Motolinía” en *Estudios de Historia Novohispana* 63. Sin número. (2020): pp. 36-66.

- Romero de Terreros, Manuel. "Las ordenes militares en México" en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología* Tomo IV. México: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1912.
- Rubial García, Antonio. "El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria" en *Conocimiento y cultura. Estudios modernos en la facultad de Filosofía y Letras*, Coord. Por Adriana Álvarez Sánchez, pp. 19-58. México: Ediciones Eón, 2016.
- Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la Historia Cultural de Nueva España. (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM, 2010.
- Rubial García, Antonio. "Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y el patrocinio de san José en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XLIII*, n. 119. (2021): pp. 171-208.
- Ruíz Gomar, Rogelio. *El pintor, Luis Juárez. Su vida y su obra*. México: UNAM, 1987.
- Ruíz Gomar, Rogelio. "La pintura en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII" en *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato*, editado por Roberto Alarcón Cedillo, et al., México, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.
- Ruíz Gomar, Rogelio. "Sebastián López de Dávalos. Un pintor novohispano del siglo XVII". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16, n. 64. (1993): 15-29.
- San Agustín. *Obras completas de san Agustín XXIV, Sermones (4.º) Sermones sobre los tiempos litúrgicos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, MCMLXXXIII.
- Sánchez Reyes, Gabriela. "La fundación de las cofradías de san José en la Nueva España". En *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilgeschichte. Akten des IX, Internationalen Symposions über den heiligen Josef*. 1-18. Deautsland: Band II, 2006.

Sánchez Reyes, Gabriela. "San José, Esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos; un eficaz remedio durante el tránsito de la muerte" en *Los miedos en la historia* Coord. por Elisa Speckman Guerra, et al., pp. 291-317. México: El Colegio de México/UNAM, 2009.

Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial. Los Santos Vol. II*. Argentina: Fundación Tarea, 1992.

Shapiro, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Paidós, 1962.

Sigaut, Nelly. *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Sigaut, Nelly. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruidos" en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. TRADICIÓN, ESTILO O ESCUELA EN LA PINTURA IBEROAMERICANA SIGLOS XVI-XVIII*, editado por María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces. 207-254. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

Sigaut, Nelly. "Prologo". *Estudios en torno al arte, Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chinquinquirá Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, Magdalena Vences Vidal. 7-11. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.

Stoichita, Víctor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Stoichita, Víctor I. "Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo". *Norba: Revista de Arte*, n. 12. (1992): pp. 83-101.

“The Metropolitan Museum of Art”. Consultado el 13 de noviembre de 2024,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>

Trens, Manuel Pbro. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946.

Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Vallejo, José Ignacio. *Vida del señor san José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús*. México: Imprenta J. M. Lara, 1845.  
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021198/1080021198.PDF>.

Vargaslugo, Elisa. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM, 1992.

Vargaslugo, Elisa y Victoria, José Guadalupe. *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. Tomo IV. México: UNAM, 1994.

Vences Vidal, Magdalena. *ECCE MARÍA VENIT. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. México: UNAM, El Colegio de Michoacán, 2013.

Vences Vidal, Magdalena. *Imágenes de San Luis Bertrán entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. México: UNAM/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019.

Von Wobeser, Gisela. “El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII” en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. Coord. por Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Villar, pp. 133-164. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.

Von Wobeser, Gisela. *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan. Tomo I*. México: UNAM, 2017.

Wölfflin, H. *Renacimiento y Barroco*. Paidós Estética 8. España: Ediciones Paidós, 1986.

Yepes Silva, Yolanda. “Imágenes de san José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII”. Ensayo para optar por el grado de maestra en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.

Zetina Ocaña, Sandra, et al. “La Dimensión material del arte novohispano”, *Intervención* 5. Núm. 10. (2014): 17-29.

## **ARCHIVOS**

Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales/Bienes Coloniales/ Caja 872 (1). Expediente 9. Año 1679.

Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.