



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN TERMINAL
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO



**FACULTAD
DEL HÁBITAT**



TESIS

Los lienzos virreinales de patronazgo en San Luis Potosí



PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN TERMINAL
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA:

Celia Luz González Fernández
Postulante

Directora de Tesis:

Dra. Guadalupe Salazar González
Posgrado Facultad del Hábitat-UASLP

Asesoras:

Dra. Deborah Paniagua Sánchez Aldana
CIEP-UNAM

Dra. Catherine R. Ettinger Mc Enulty
UNSNH

2009



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN TERMINAL
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO



TESIS

Los lienzos virreinales de patronazgo en San Luis Potosí

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN TERMINAL
EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA:

Celia Luz González Fernández
Postulante

Directora de Tesis:

Dra. Guadalupe Salazar González
Posgrado Facultad del Hábitat-UASLP

Asesoras:

Dra. Deborah Paniagua Sánchez Aldana
CIEP-UNAM
Dra. Catherine R. Ettinger Mc Enulty
UNSNH

2009

Agradecimientos

A mi esposo Amado Vega y
a mis hijos: Mónica y Amado,
por su cariño, paciencia y apoyo siempre.

A mi directora de tesis: Dra. Guadalupe Salazar González
Por sus enseñanzas, su dedicación y su confianza.

A mis asesoras: Dra. Deborah Paniagua Sánchez Aldana y
Dra: Catherine R. Ettinger Mc Enulty
por sus acertados comentarios.

A la memoria de mi madre,
hermanos y sobrinos, quienes disfrutaron conmigo
todo el proceso de esta investigación.

A María Elena González y Benito Delgadillo
por su motivación para seguir teniendo el arte como guía.

A mis amigos y compañeros de esta Maestría, mi cariño.

A mis Maestros e investigadores, quienes desinteresadamente
colaboraron con material y comentarios en relación a la tesis.

Al Lic. Juan Manuel Buenrostro Morán por su apoyo para la realización
de este estudio.

Con cariño para la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

ÍNDICE

Página

INTRODUCCIÓN

1

CAPÍTULO I

LA PINTURA, MODELOS Y VARIACIONES

23

1.1. El culto mariano en la pintura europea

24

1.2. La pintura europea de patronazgo

34

1.3. La pintura en la Nueva España

43

1.4. El culto mariano novohispano

49

CAPÍTULO II

LA PINTURA Y EL *IMAGO MUNDI* EN LA NUEVA ESPAÑA

54

2.1. *Imago mundi* y la producción de las imágenes

55

2.2. Ideología e *imago mundi*

58

2.3. *Ethos* barroco

64

2.4. Símbolos barrocos

66

2.5. Despliegue alegórico

73

2.6. La imagen del Santo y de la sociedad novohispana

76

CAPÍTULO III

LA PINTURA VIRREINAL DE PATRONAZGO

80

3.1. Patronazgo y Patrocinio

83

3.2. Patronato Real y los Santos Patronos

84

3.3. Lienzos de patronazgo de San José

89

3.4. Los lienzos de patronazgo de advocaciones marianas

102

a. Lienzos de Patronazgo de Virgen de la Misericordia

104

b. Lienzos de Patronazgo de la Virgen del Carmen

111

c. Lienzos de Patronazgo de la Virgen del Refugio

114

d. Lienzos de Patronazgo de la Virgen de la Merced

121

e. Lienzos de Patronazgo de la Virgen del Rosario

123

f. Lienzos de Patronazgo de las ánimas del purgatorio

125

g. Lienzos de Patronazgo de la Virgen de Guadalupe

132

3.5. Los mensajes de las advocaciones marianas

148

CAPÍTULO IV

LA PINTURA VIRREINAL DE PATRONAZGO EN SAN LUIS POTOSÍ

153

4.1. San Luis en el siglo XVIII

158

4.2. Los lienzos de patronazgo en San Luis Potosí

162

4.3. *Imago mundi* en San Luis Potosí

200

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

GLOSARIO DE TÉRMINOS

ANEXO I



Introducción



Las manifestaciones artísticas del barroco en pintura, escultura y arquitectura en la ciudad de San Luis Potosí del siglo XVIII son muestra del pensamiento novohispano, como la cantería expresada a través de elementos vegetales que se configuran en las portadas de los edificios religiosos, como en el templo de San Francisco o en el templo del Carmen, donde los motivos naturales son configuraciones que brindan al espectador una idea del imaginario de la época, demostración viva de la manifestación barroca por la decoración en las columnas salomónicas. Las portadas de los edificios religiosos se encuentran ornamentadas con diversas referencias como: cordón franciscano, o frutas y hojas, o en ocasiones hasta formas de animales, como una paloma en la portada del templo de la Compañía. Todas estas imágenes revelan un espíritu de expresión extrema por la exuberancia, producto del mestizaje, representaciones del entorno y alegría viviente, cuyos símbolos demuestran el carácter de la vida religiosa, proceso místico de expresión cultural de la sociedad de esa época.

En el interior de estos recintos religiosos se encuentran lienzos elaborados en el periodo virreinal, obras de arte que destacan por el contenido de los mensajes que se emiten a través de las imágenes, las cuales fueron creadas por destacados artistas de la época y que cumplen con las normas señaladas en las ordenanzas de los gremios y los preceptos religiosos; por lo tanto, predominan los temas centrales de la teología cristiana e influencias del pensamiento renacentista de Europa.

Las pinturas como imagen de las ideas ilustradas de la Nueva España son un producto artístico que estuvo condicionado a la organización social y estructura eclesiástica¹ durante el periodo virreinal.

En el siglo XVI y XVII, la sociedad formada por comerciantes y hacendados, muchos de ellos de origen vasco o criollo, formaron la clase dominante de la sociedad novohispana potosina. Los nuevos terratenientes demandaban la construcción de caminos, templos, haciendas y nuevos espacios, los cuales los realizaron los indígenas (otro estrato social, junto con los negros y las diversas castas, definían la estructura social).

Al inicio del periodo virreinal, en el centro de la Nueva España se concentraba el 66% de los indígenas del país,² razón para traer población indígena³ al norte, como fuerza de trabajo proveniente de varios lugares del virreinato, especialmente de la zona purépecha o tarasca.

El pueblo de españoles, San Luis Minas del Potosí, se fundó en 1592, cerca de cinco leguas del Real Cerro de San Pedro, nuevo sitio de minas de oro y plata, que formaba parte del establecimiento de otros asentamientos como las haciendas de beneficio o para el desarrollo de la extracción minera. Los primeros establecimientos alrededor del pueblo español de San Luis fueron en el barrio de Santiago del Río,⁴ el pueblo de Tlaxcalilla y el de San Sebastián. En estos asentamientos habitaban los indígenas provenientes de la antigua zona de Mesoamérica dedicados a los trabajos más pesados de minería y de la construcción de espacios habitacionales, conventuales o religiosos, edificaciones con portadas decoradas especialmente en cantería en el exterior y en el interior de ellos con retablos, lienzos, esculturas y otros objetos religiosos que hoy son ejemplo del arte virreinal. Los motivos decorativos de la cantería son similares en las catedrales de Zacatecas y San Luis Potosí, pues los maestros canteros y sus ayudantes fueron las mismas personas que trabajaron en la región minera.

¹ Salazar González, Guadalupe, *Catedral de San Luis Potosí, Historia, bienes artísticos y restauración*, México, Arquidiócesis de San Luis Potosí/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2006, p. 84.

² Brading A, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, [séptima reimpresión], 2004, p. 49.

³ Salazar González, Guadalupe, "Los purépechas en la construcción del Valle de San Luis Potosí", *Anuario de Estudios de Arquitectura; Historia, Crítica, Conservación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Casa abierta al tiempo Azcapotzalco, 2005, p. 95.

⁴ *Ibidem*, p. 97.

Los recintos dedicados al culto religioso fueron decorados con objetos que coadyuvaron al trabajo de los misioneros en el adoctrinamiento de la población; actualmente las esculturas y lienzos han sido estudiados en cada uno de los estados de la república, pero cabe destacar que no existe una investigación exhaustiva sobre los lienzos virreinales de patronazgo en San Luis Potosí.

Existen algunas monografías, catálogos o investigaciones diversas acerca de la pintura, pero sólo señalan algunos aspectos generales, a un nivel de análisis descriptivo de las obras de arte o existen estudios sobre el arte virreinal en San Luis con un enfoque general, pero no una disertación dedicada exclusivamente y especializada en la línea de investigación de la pintura virreinal y concerniente al tema de los lienzos de patronazgo en San Luis Potosí; por lo que esta tesis tiene como propósito fundamental y aportar conocimiento de la historia del arte mexicano en San Luis Potosí en ese tema.

Se parte de que al analizar las imágenes en los lienzos virreinales de patronazgo, el estudio permite conocer el pensamiento y espíritu de la sociedad novohispana, pues en cada uno de los lienzos se presentan diversos elementos y motivos religiosos, como los atributos de las imágenes sacras, símbolos que incorporan componentes que propician la reflexión, el análisis de las composiciones y de las técnicas para interpretar los motivos por los que fueron elaborados.

Por todo lo anterior se plantean las siguientes preguntas de investigación, mismas que sirvieron como guía de este trabajo:

- ¿Qué elementos determinan que sea una pintura de patronazgo?
- ¿Cómo está representada la estructura social en las imágenes de los lienzos de patronazgo de San Luis Potosí?
- ¿Cuáles fueron los motivos que llevaron a realizar las escenas de devoción a la Virgen o de un Santo en las pinturas que hoy llámanos de patronazgo en San Luis Potosí?
- ¿Cómo las imágenes representan las mentalidades y diferencias culturales en el imaginario colectivo del virreinato?
- ¿Cuáles son las características técnicas e iconográficas que distinguen los lienzos de patronazgo?
- ¿Cómo se integró el sistema de símbolos y cuál es el significado de un lienzo de patronazgo?

- ¿Qué pretendía manifestar el comitente al reproducir su imagen en el lienzo?
- ¿Cuáles es la diferencia histórica artística y del *imago mundi* en los lienzos virreinales de patronazgo de San Luis Potosí, con el resto de la Nueva España?

Las preguntas permiten plantear el objetivo general de esta tesis: identificar las representaciones simbólicas en los lienzos de patronazgo virreinal, para identificar la estructura social y la concepción del mundo novohispano en San Luis Potosí a fines del siglo XVIII.

Y como objetivos específicos se señalan:

- Definir las variables y características que permiten considerar un lienzo de patronazgo producido dentro del periodo virreinal.
- Definir las diferencias técnicas e ideológicas de los lienzos de patronazgo europeos con las unidades de análisis en estudio.
- Identificar las imágenes o signos para establecer significados, jerarquía social y concepción del mundo.
- Identificar las relaciones entre el poder religioso y civil, su jerarquía y desarrollo social y económico en el periodo virreinal de la Nueva España.
- Definir los elementos técnico e ideológico que integran un lienzo de patronazgo para conocer su transformación en el tiempo y el espacio arquitectónico.
- Identificar las representaciones que conforman la conciencia social para comprender la conformación de un imaginario colectivo de élite.
- Analizar los motivos que dieron la pauta a las diferencias sociales en la Nueva España manifiesta en los lienzos de patronazgo para explicar la función ideológica en San Luis Potosí.

Para responder a estas preguntas de investigación, el objeto de estudio es la jerarquía social y la concepción del mundo novohispano en San Luis Potosí a fines del siglo XVIII, observado en una muestra de lienzos virreinales con similar esquema compositivo, como unidades de análisis, pues en estas pinturas contienen temas y características estéticas análogas, denominados como pintura virreinal de patronazgo.

Por lo anterior, se considera como lienzos de patronazgo las composiciones que cuentan con elementos simbólicos que se concentran en una imagen divina, situada en el plano celestial o superior, que, ataviada con su manto, protege a personajes de alta jerarquía social y religiosa, situados en el plano terrenal. En las pinturas se distribuyen los diversos elementos simbólicos que permiten resolver el objetivo de esta tesis: explicar la jerarquía social y la concepción del mundo. Como unidades de análisis se determinaron las siguientes pinturas:

1. *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, ubicado en el templo de San Pedro, en el Municipio de Guadalcázar, San Luis Potosí.
2. *Patrocinio de San José*, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, ubicado en Iglesia de Catedral, ciudad de San Luis Potosí.
3. *Patrocinio de la Virgen del Rosario con la familia del Conde de Peñasco*, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, localizado en una colección propiedad de la Familia Braniff-Espinosa, ciudad de México, D. F.
4. *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a Don Francisco de Mora y Luna, primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco y familia*, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, localizado en una colección privada, ciudad de México, D. F.
5. *Patrocinio de la Virgen de la Candelaria con donante*, Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, ubicada en el Museo Regional de San Luis Potosí.
6. *Patrocinio de la Virgen del Pilar*, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, ubicada en la iglesia de Santiago, San Luis Potosí.
7. *Patronazgo de Don José Erreparaz a la devoción de Santa Teresa*, Francisco Martínez, siglo XVIII, óleo sobre tela, ubicada en la Sacristía del Templo de San Francisco en la ciudad de San Luis Potosí.

Las unidades de análisis destacan por la similitud del tema, motivo y función de la obra, la armonía, la tonalidad en sus colores, el esquema compositivo visual es un diálogo simbólico religioso. Las imágenes representan el pensamiento de una sociedad novohispana, interpretada por pintores que conocían plenamente los tratados de arte, la simetría, armonía y la proporción de los elementos que integraban su composición, la mezcla del cosmos con los valores religiosos y los ordenamientos sobre la espiritualidad.

La temática religiosa de los lienzos de patronazgo en estudio cumple con los lineamientos establecidos por la iglesia como instrumentos utilizados para

propagar y difundir la fe cristiana señalada en las Ordenanzas de gremios y disposiciones de Trento. Estas creaciones se propagaron debido a la necesidad de construir espacios religiosos que propiciaran el culto por las imágenes que evocaban una ilusión plástica, cuyas funciones fueron dogmas de fe, advocación mariana o devoción a un santo. Dentro de la escena intervienen personajes de la jerarquía religiosa y social, los que se manifiestan a manera de retrato como los patrocinadores de la obra, mostrando veneración hacia la imagen divina; costumbre que tuvo su máximo esplendor⁵ a fines del siglo XVIII, época de reanimación y renovación de la jerarquía social y la adquisición de títulos nobiliarios.

En la Fig. 1 se muestra el marco teórico conceptual; el esquema une las líneas de investigación y directrices temáticas para el acopio de la información sobre la pintura de patronazgo, bajo las dos condicionantes de estudio: cuestiones religiosas y sociales. En la línea religiosa está definida por el Papa, quién ordena a través de la Bula y las normas en el arte, donde se promovió y produjo las ideas para orientar las medidas encaminadas a reformar la actividad del clero, pidió más severidad y rigor en el cumplimiento de los deberes cristianos, devoción a la advocación mariana y los programas iconográficos en los templos. Todo lo cual, Carlos Borromeo tradujo para aplicarlo en el arte: en el diseño del ajuar y los espacios eclesiásticos; Borromeo fue quien aplicó las disposiciones del Concilio de Trento a disposiciones que influyeron en las manifestaciones de creación y veneración de las imágenes pictóricas o escultóricas asociadas con el objeto arquitectónico.⁶ El arte siempre fue un instrumento de propagación de la fe y medio de los principios de la religión cristiana, mostrados en un despliegue de composiciones plásticas ejecutadas por los gremios de pintores y doradores.

Las imágenes de los santos fueron introducidas por las órdenes mendicantes en la Nueva España y los imagineros, quienes representaron la imagen viva del sentimiento religioso. La línea de estudio civil tiene como objetivo explicar la composición de la administración virreinal, regida por la Corona y que dicta las ordenanzas a los gremios de pintores y doradores en la Nueva España. Con el siguiente esquema de la Fig.1 muestra el marco conceptual que se utiliza como una guía para el estudio de los lienzos de patronazgo.

⁵ Schneider, Norbert, *El arte del retrato, Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Italy, TASCHEN, 2002, p. 10.

⁶ Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fabrica y del ajuar eclesiásticos*, México, UNAM-IIE, 1985, p. 16.

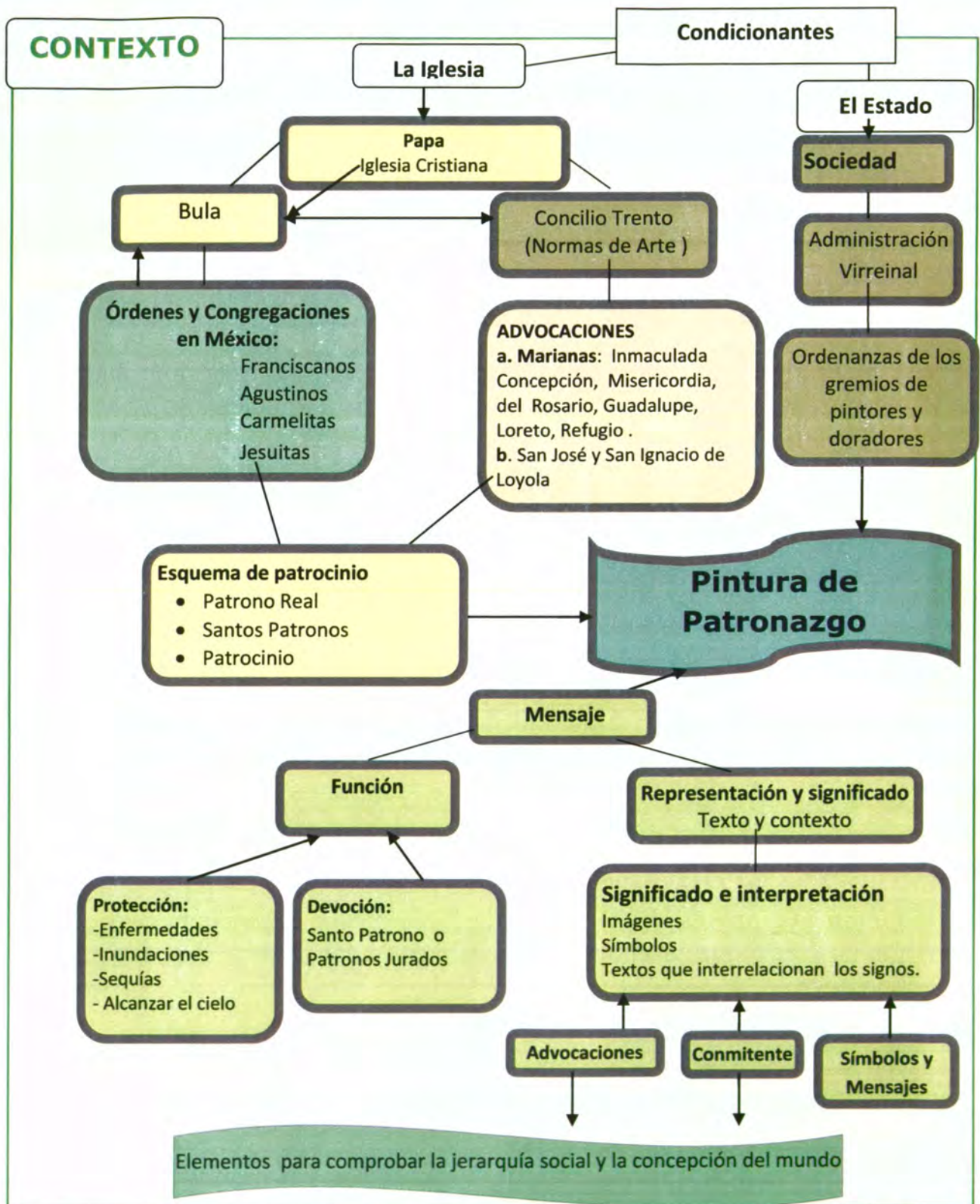


Fig. 1, Mapa del marco teórico conceptual para el estudio de la pintura de patronazgo

Marco Teórico

Las categorías que orienten el objeto de estudio para explicar la concepción del mundo novohispano y responder a las causas que originaron el tipo de estructura social a fines del siglo XVIII en San Luis Potosí son los fundamentos teóricos que explican las obras de arte que se presentan como unidades de análisis.

El estudio de las imágenes de la época, las ideas y conocimiento filosófico está ligado a las concepciones ideológicas, que a través de la percepción visual conformaron una filosofía del lenguaje que se reprodujo a través del arte, por esto se requiere conocer las características culturales de la sociedad novohispana, su desarrollo, transformación y estructura.

Las imágenes son un discurso filosófico, como lo menciona Platón: "la memoria compuesta de palabras y de imágenes se escriben en un discurso mental",⁷ esta *memoria* se compone de ideas que se representan a través de imágenes y palabras; las imágenes pueden no poseer una realidad efectiva respecto a un carácter visual de los objetos, la premisa de Platón considera el mundo inteligible a través de las ideas; el hombre capta los objetos y los interrelaciona para asignar una categoría, la percepción que se encuentra ligada a las ideas consideradas dentro de una realidad, las ideas provienen de un sentido interior, de la memoria y de la imaginación.

En el pensamiento platónico, la memoria se separa del mundo sensible, fenómeno del mundo inteligible, armónico y perfecto, es así como el arte es una copia de la copia, sólo la razón que puede llevarnos a un conocimiento de la verdad. La aportación a la estética fue vincular el concepto de belleza con el canon clásico de la época según lo dice Platón: "nada que sea bello lo es sin proporción".⁸

La civilización griega se vinculó a la filosofía de Platón y definió como modelo de la realidad el producto de las ideas y cosas reales, tal como se presenta una realidad en una pintura o una estatua, esto se comprueba más tarde en la teoría de la proporción de Leonardo da Vinci; razón para considerar el arte como una imitación imperfecta, por la imitación del mundo ideal, el intento

⁷ Vitta, Mauricio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones*, Barcelona, Paidós, Arte y Educación, 2003, p. 33.

⁸ Ceballos Garibay, Héctor, *El saber Artístico*, México, Ediciones Coyoacán-Arte, 2003, pp. 35-55.

de adecuar la representación artística a la belleza de la idea platónica común entre los artistas renacentistas.

Aristóteles⁹ considera la configuración visual como elemento en la conciencia, lugar donde se perciben las imágenes como una representación de nuestro pensamiento, pues lo que uno ve, no es cómo lo que está sucediendo en la escena, sino sólo es un acercamiento al mundo. De igual forma sucede en las imágenes de los lienzos de patronazgo que presentan la materia o símbolo de un contenido teológico cuya forma, signo y significado refleja la realidad del mundo jerarquizado y el valor se lo otorga el espectador de acuerdo a su experiencia o su ideología, pero uno no conoce realmente cuáles fueron los motivos por los que lo llevaron a realizar dichos lienzos.

Las modalidades de las imágenes que se encuentran en las pinturas se relacionan con los objetos que provienen de un pensamiento creativo, la imagen contiene el reflejo del pensamiento de la sociedad en que se desarrolló, y el arte se comprende como una manifestación y un sentimiento proveniente de una purificación o pasión para la cura del alma.

En los lienzos de pintura virreinal se observa la religiosidad formada por imágenes místicas y demás personajes que integran la pintura; el elemento característico del arte concebido como recurso espiritual y filosófico expresan las ideas de la época. Algo similar sucedió en la Antigua Grecia o en el mundo del arte prehispánico en México, al representar en frisos con imágenes de la vida cotidiana, su estudio permite conocer el tipo de sociedad y su visión del mundo.

El pensamiento humano elabora conceptos ideológicos traducidos en una representación de forma visual, las imágenes se relacionan según el conocimiento de los objetos y se traduce de acuerdo a la experiencia, - como lo afirma David Freedberg: las imágenes identifican modelos y objetos provenientes de la memoria, la imagen funge como un enigma, elemento retenido en la conciencia, como realidad y la constituye en el pensamiento, las formas se logran multiplicar en la creación del arte.¹⁰

La introducción de nuevas imágenes en la Nueva España propició la laicización o proceso de cambio de una conceptualización de una imagen,

⁹ Chávez Calderón, Pedro, *Historia de las doctrinas Filosóficas*, México, 2ª edición, Addison Wesley Longman, 1998, p. 55.

¹⁰ Vitta, Mauricio, *op. cit.*, p. 26.

permutación de los valores de los hechos a los indígenas, quienes contaban con sus propias concepciones e imágenes. Freedberg¹¹ identifica que el cambio de comportamiento de un pueblo, se debe al potencial emocional que las imágenes transmiten como objetos de devoción y dan coherencia social. Los indígenas contaban con una práctica de culto a imágenes propias, pero con el proceso de evangelización, se mezclaron con los elementos indígenas dentro de una representación simbólica, introduciendo poco a poco el pensamiento barroco acogido en las diversas formas de la plástica, como la escultura en la cantera o la pintura.

El mensaje de las imágenes contiene un potencial visual que proviene de experiencias cognitivas, como sucede en una pintura que es el producto de la representación de una realidad. Como sucede con los lienzos considerados como unidades de análisis, muestran el comportamiento de los habitantes de esa época en el lenguaje plástico y simbólico, permitiendo al espectador acercarse a las ideas religiosas. La plástica es el elemento de comunicación con un valor agregado pues da una visión del mundo, donde el artista puede identificar cada imagen dentro del proceso creativo y conformar la representación en lenguaje plástico de acuerdo a las ideas mentales de la época.

Desteut de Tracy y Freedberg¹² coinciden que en las ideas son producto cognitivo, ahí es donde se generan las formas de representación de manera plástica, y estas formas son una representación ideológica de una sociedad determinada. Como sucede con el lienzo del Patrocinio de la Virgen de la Merced del templo de San Pedro, Guadalcázar, SLP,(Fig. 87, Capítulo IV), el lenguaje plástico muestra las formas y contrastes de luminosidad en su conjunto, así como el sentimiento religioso de la época, de la relación humana con la divinidad.

Por su parte, Gottfried Wilhelm Leibniz consideró el conocimiento como el producto de las ideas, éste puede encontrarse en las representaciones abstractas de las sensaciones, ideas innatas, como parte del intelecto o que no requieren de una experiencia previa.¹³ En un artículo titulado "*Sobre análisis y síntesis universales, o el arte del descubrimiento y del juicio*" escrito en 1679, explica a Dios en forma natural, menciona al hombre que

¹¹ Freedberg, David, *El poder de las imágenes, Estudio sobre la Historia y la Teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra ediciones, 1992, p. 107.

¹² Vitta, *op.cit.*, p. 25.

¹³ *Ibidem.* p. 44.

requiere de observaciones y supuestos ideológicos utilizados para explicar en la geometría las relaciones de las imágenes.¹⁴ Sin embargo, tanto en su sistema filosófico como en sus trabajos científicos, Leibniz actuó como si la ciencia contuviera un grupo de axiomas aplicables a cualquier campo, derivando de ellos.

El objetivo de esta tesis es identificar las representaciones simbólicas, las que se consideran como creaciones culturales, y el emblema se auxilia del símbolo¹⁵ para interpretar los valores de una sociedad; como en 1531 en la pintura del barroco, los emblemas de prudencia, concordia, justicia fueron los símbolos que se representan constantemente.

Así, la imaginación es simbólica; según Gilbert Durand¹⁶ es el conocimiento directo del hombre y se obtiene mediante los sentidos; y el conocimiento indirecto está en tres formas diferentes: por el signo, la alegoría y el símbolo, ya que el signo surge por una necesidad, y la alegoría está cercana al símbolo pues cada uno trabaja en sentidos opuestos.

En cambio, Gadamer considera las representaciones como "la manifestación más sensible de la idea",¹⁷ con una función para con la vida revelando frente al espectador lo que hoy se conoce como arte, visión que se dirige directamente a la sensibilidad del ser humano y adquiere sentido a través del símbolo, imagen que vincula a los sentidos y ocurre en forma directa a la imaginación creadora; así la mediación de los símbolos permite incorporar las expresiones de las culturas y mostrar los elementos del cosmos: fuego, agua, viento o tierra, en dimensiones diversas a través de la luz y tinieblas, estas expresiones de doble sentido contemplan los símbolos universales propios de la cultura. Además Gadamer afirma que la verdad del arte no está supeditada a otra superior, esa reflexión la encuentra mediante un procedimiento crítico racional dentro del ámbito de la práctica hermenéutica.

Le Goff,¹⁸ en la Historia de las Mentalidades, asevera que la representación del símbolo se encuentra en lo cotidiano, en las creencias o en los hábitos del pensamiento, estructuras mentales que generan un sistema de valores. Las

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Símbolo (*sim balein*: ir juntos) proviene del verbo griego *emblemain*, indica la acción de lanzar hacia lo universal o lo espiritual, representación artística, *Diccionario de la Lengua española*, Madrid, Real Academia Española, ESPASA, 2006, p. 1364.

¹⁶ Durand, Gilbert, *Las estructuras Antropológicas del imaginario, Introducción a la Arquetipología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 387.

¹⁷ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*, Salamanca, 2a. edición. Sígueme, 1994, p. 173.

¹⁸ Le Goff, Charles, *Pensar la historia*, México, Taurus, 1992, p. 35.

imágenes representan la ideología de una sociedad, una visión del mundo expresada en términos del tiempo, proveniente del imaginario social, y representando los conceptos del pensamiento simbólico o de creencia de la sociedad. La explicación del imaginario se complementa bajo las líneas de una historia social, y dentro de la cotidianidad vincula el periodo de producción económica e ideológico de una sociedad, con esto facilita el análisis de las estructuras sociales en los diferentes periodos de una historia religiosa y política. Le Goff considera los conceptos de la representación o símbolos los que se forman dentro de un sistema de representaciones de la ideología de una sociedad.

Como producto de las ideas de una sociedad se van construyendo representaciones simbólicas, éstas se originan dentro de un sistema de creencias culturales diversas, como el imaginario social, cuyas diferencias se generan en el comportamiento y en la producción de los objetos. Roger Chartier¹⁹ señala a la historia de las representaciones como una articulación de obras y la concepción del mundo; los lienzos en estudio muestran la realidad colectiva y forma la estructura del pensamiento de esa época, en este proceso crea formas de acuerdo a la jerarquía de la sociedad y de cómo se distribuye el poder, como en el objeto de estudio de este trabajo, donde la jerarquía social es una variable a comprobar dentro de las imágenes inscritas en los lienzos, los cuales son producto de la clase social y poseen un conjunto de representaciones que fueron utilizadas como un elemento de coherencia para el control y ejercicio del poder en el periodo virreinal. Las imágenes religiosas fueron utilizadas como elemento de cohesión en la sociedad; además, a través de ellas, el poder religioso determinó las posiciones dentro de la sociedad y transmitía los modos de ver, pensar, valorar y sentir.

La estructura social sirvió como una fábrica de instrumentos de respeto, así como la composición social brindó los instrumentos para implementar la autoridad, estableciéndose así el poder de relación directa para señalar las reglas de dominio. En el Renacimiento, la religión fue la guía del pensamiento, utilizada para dictar las normas, de éstas se dieron las costumbres que procuraban el espíritu de la época; de igual forma en la Nueva España la sociedad vivía bajo los preceptos de la religión católica. Lucien Febvre y Marc Bloch,²⁰ historiadores, que desde una perspectiva de las

¹⁹ Chartier, Roger, *El mundo como una representación, Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p. 10.

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

ideas permiten comprender los niveles ideológicos e interpretan las formas de pensar, imaginar, sentir y de conciencia, componentes que expresan formas simbólicas, cuyo contenido brinda elementos para analizar el origen la sociedad en la cual fueron producidos. El imaginario lo consideran como una representación de una realidad con un valor simbólico de una colectividad, aseveración similar a Gadamer.²¹

Si Norberto Elías define la historia de las estructuras sociales y composición de grupos, como el estudio del comportamiento de las sociedades desarrolladas en los siglos XVI, XVII y XVIII,²² éstas utilizan formas de dominio e ideología para dirigir la sociedad, establecen una interdependencia y equilibrio de las relaciones basada en una imagen como producto del proceso de la configuración social, la imagen religiosa en el virreinato es el eje del modelo creado, que articula las relaciones de poder y las formas de sociabilidad, revelando la concepción del mundo como sucede con los lienzos de patronazgo, donde los personajes que aparecen solo los que tienen una lata jerarquía social, únicamente este segmento de la sociedad tiene derecho a aparecer dentro de la escena plástica en el periodo virreinal.

Las sociedades de los siglos XVI y XVII²³ desarrollaron un pensamiento nuevo y moderno, que modificó las formas de sociabilidad y la estructura social que se encontraba de acuerdo a la jerarquía de poder de ese momento, así se determinó plural posiciones y relaciones de clase. Norberto Elías menciona que las diferencias en la concepción de pensamiento, los esquemas de ideología y la relación de la conciencia con lo sagrado son representaciones simbólicas de las imágenes sacras, elementos que determinan la composición de una sociedad, tal como se logra observar hoy en las unidades de análisis de esta tesis.²⁴

En la Nueva España, los símbolos y temas fueron resultado de la fusión entre una concepción del mundo indígena y español, resultando una cultura nueva, conocida como sociedad novohispana, donde el arte y la religión fueron el producto de la llegada del cristianismo en América,²⁵ hecho significativo para la expansión del poder territorial de la Corona española y la evangelización. Con el establecimiento de los ministerios se propagaron nuevas imágenes

²¹ Gadamer, *op.cit.*, p. 174.

²² Elías, Norberto, *La Sociedad Cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 87.

²⁴ *Ibidem*, p. 88.

²⁵ Dussel, Enrique D, *Desintegración de la Cristiandad colonial y liberación. Perspectiva latinoamericana*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978, p. 175.

simbólicas, los temas y las formas cambiaron y se combinaron las representaciones mentales de ambas culturas.

Las imágenes muestran la ideología de una sociedad, como lo afirma Kubler,²⁶ *es necesario expresarse de acuerdo a un contexto para comprender la riqueza de lo imaginario*. La imagen contiene temas de estructuras de pensamiento, por lo cual se requiere de un pensamiento antropológico para comprender la concepción del mundo y de las mentalidades colectivas.²⁷ De ahí que es importante interpretar las imágenes, no sólo para describirlas, sino para encontrar el grado que marca la espiritualidad de un lienzo elaborado de acuerdo a creencias de la sociedad.

Ernest Cassirer aporta el método para acceder a la significación del pensamiento, indicando que primero es necesario identificar la *filosofía de las formas simbólicas*; éstas fueron generadas por el hombre de acuerdo a la concepción del mundo y concebidas en una imagen o material sensible, que representan el ideal del ser humano como producto de sensaciones ideales, abstractas, subjetivas o imaginarias.²⁸ El producto del ser humano es la conciencia del mundo, lo que perdura demostrando la condición social y cultural que le permite manifestar el espíritu del hombre. Paul Ricoeur complementa la reflexión hermenéutica del símbolo con aspectos lingüísticos y no lingüísticos y considera a lo religioso como una conexión con el cosmos, además de tener un contenido sagrado²⁹ (fundamentos sociales de la sociedad novohispana), además sostiene que la idea puede ser reducida a un símbolo que se encuentra en la imagen cuyo lenguaje se interpreta con la filosofía del pensamiento mencionada con anterioridad o en la historia de las mentalidades y se complementa con las características técnicas sobre el arte.

Toda imagen cuenta con algo más que una simple representación de un objeto, además debe ser universal, se convierte el signo en símbolo, proceso similar a los lienzos de patronazgo en estudio, elaborados para formar parte de la decoración de una iglesia en un espacio místico y con mayor significación religiosa por la ubicación del lienzo y no como parte del programa iconográfico de la orden religiosa.

²⁶ Del Conde, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte?*, *El campo artístico y historia del arte*, México, Museo de Arte Moderno, CONACULTA-INBA, 2000, p. 31.

²⁷ Chartier, *op. cit.*, p. 15

²⁸ Cassirer, Ernest, *La filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 28.

²⁹ Spineto, Natale y aportaciones de Fiorenzo Faccini y Julián Ries *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona Lunweg editores, 2002, p. 10.

Para explicar la estructura social novohispana, en primer lugar es necesario considerar desde un enfoque sociológico de las organizaciones y definir el término estructura como aquello que designa una distribución y que de acuerdo a un orden se fragmenta en diversas partes un fenómeno, y los componentes se interrelacionan de tal forma que se mantiene estable dentro de un sistema de relaciones sociales y con actividades que benefician al sistema los que lo habitan, Dahrendorf³⁰ considera que las estructuras sociales se originan para tomar posiciones y cargos sociales, es decir son formas consolidadas de relaciones que se presentan al individuo como la fuerza obligatoria de expectativas sancionadas dentro de un sistema social. Al suceder la fragmentación del sistema se da una interacción social entre las instituciones y los grupos sociales. Tal como sucedió en el virreinato que la iglesia como institución rectora de la sociedad nombró a las autoridades y la mezcla de los nuevos habitantes en la Nueva España originó una sociedad de castas.

Complementando lo anterior, Emile Durkheim explica que la fragmentación en una sociedad es compleja, la diferencia de la composición de las sociedades desde un análisis antropológico, que considera como un hecho social la creencia o religión que establece la comunidad, valor moral colectivo para homogeneizar y al mismo tiempo cimentar las bases para la división del trabajo; por esta razón Durkheim confirma que "la religión ha sido el alma de la sociedad."³¹

La temática religiosa de los lienzos de patronazgo utilizados para propagar y difundir la fe cristiana fueron creaciones artísticas que se elaboraron para decorar los espacios religiosos y propiciaban el culto a las imágenes que evocaban una ilusión plástica, cuya función fue como: dogmas de fe, para apoyar las acciones del culto hacia una advocación mariana o la veneración hacia al santo patrono. Por este motivo los lienzos logran representar las imágenes religiosas, propias para la difusión de la fe cristiana y en ocasiones intervine uno o varios personajes, que se muestran a manera de retrato como los patrocinadores de la obra, mostrando veneración hacia la imagen divina, costumbre que tuvo su máximo esplendor a fines del siglo XVIII.

³⁰ Méndez, Zorrilla y Monroy, *Dinámica Social de las organizaciones*, México, Mc. Graw Hill, 1993, p. 87.

³¹ Montaña Hirose, Luis. *Modernidad y Cultura en los estudios Organizacionales. Organización y cultura*, México, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Año 24, Núm 55, Julio-Diciembre 2004, p. 24.

Estas teorías enunciadas son de orden filosófico, hermenéutico, antropológico, sociológico, psicológico, histórico social y de historia de arte, cada una de ellas brinda elementos para fundamentar esta tesis y realizar el análisis en las unidades de análisis.

Estrategia Metodológica

En esta tesis se plantea como hipótesis que: Los lienzos de patronazgo de la alcaldía de San Luis Potosí a fines del siglo XVIII expresan una imagen de la jerarquía social y de la concepción del mundo de la sociedad novohispana, por lo tanto para comprobar lo planteado se utilizó como estrategia metodológica un modelo construido bajo las siguientes fases:

La primera fase inició con la revisión bibliográfica de algunos textos relacionados con la historia local y la difusión del arte en San Luis Potosí, se encontraron monografías relacionadas con la pintura virreinal local, todas estas investigaciones fueron guía para el conocimiento de la historia y pintura en San Luis Potosí como los textos de Francisco de la Maza en *La Pintura Colonial*, así como la *Historia de la Pintura en San Luis Potosí* de Salvador Gómez Eichelmann, otros textos de Rafael Montejano y Aguiñaga, Francisco Javier Cossio Lagarde, Alfonso Martínez Rosales, y Primo Feliciano Velázquez en su colección sobre Historia de San Luis, y todas éstas se complementan con las realizadas por Guadalupe Salazar González como su estudio *Las haciendas en el siglo XVII en la región minera de San Luis Potosí. Su espacio, forma, función, material, significado y la estructuración regional*; así como otros textos relacionados con el arte virreinal señalados en la bibliografía. Estos documentos marcaron la pauta documental para encontrar la información histórica de San Luis Potosí, lienzos, conceptos y teorías que apoyan este trabajo referido al tema de lienzo de patronazgo.

Al mismo tiempo en la revisión bibliográfica referida a la pintura del siglo XVIII en Europa y en la Nueva España, sirvió para ordenar en fichas la información y se trató de encontrar el origen del primer registro que se tiene como lienzo de patronazgo.

Definidos los elementos que conforman una pintura de patronazgo, cuya composición muestra la imagen del Santo o de una Virgen, figura divina ataviada con un manto protector, que protege a personajes de alta jerarquía social y eclesiástica, con elegantes atuendos virreinales; se recopiló todas las composiciones plásticas que estuvieran bajo este esquema, cuyos elementos

similares de color y tema religioso. Las pinturas se colocaron en forma cronológica, por fecha de elaboración, título de la obra, autor, tema, técnica de elaboración, materiales, tonalidades; además se investigó sobre la función original por la que fueron creados; así todas estas obras de arte se catalogaron y se presentan cronológicamente. Las pinturas se ordenaron con base a las advocaciones de las Vírgenes o San José; y se agruparon de acuerdo a las órdenes religiosas o congregaciones de la Nueva España, como se encuentra en el Anexo I.

Cabe mencionar que las imágenes encontradas como las pinturas de patronazgo, algunas fueron recopiladas a través de la revisión bibliográfica, otras en página web o algunas fotografiadas *in situ*, como es el caso de las capturadas en La Pinacoteca del Templo de La Profesa; otras en El templo y Museo del Carmen, ambos en la ciudad de México; así también en el Museo Guadalupe de Zacatecas, Zac; en la ciudad de Querétaro o en la ciudad de Morelia, Michoacán, igual que las consideradas como unidades de análisis en el estado de San Luis Potosí. Las pinturas como las unidades de análisis son las existentes en San Luis Potosí, cuyas características de patronazgo permitieron comprender los mensajes y la importancia de la temática en estudio.

Con esta información se realizaron fichas de trabajo, se ordenaron de acuerdo a las áreas de conocimiento que aparecen en la Fig. 2. Cada ficha cuenta con elementos que fundamentan teóricamente los ejes de estudio en que se basa esta investigación y permite abordar el objeto de estudio de esta tesis: explicar la jerarquía social y concepción del mundo en los lienzos de patronazgo.

2ª Fase de análisis: de acuerdo al modelo de la Fig. 2, se abordó desde las tres ordenes de estudio, por lo que respecta al orden de historia del arte explica la realidad desde el acontecimiento artístico; el orden antropológico explica el fenómeno desde las configuraciones del pensamiento y revela el comportamiento del hombre en una cultura determinada; el orden sociológico manifiesta la interacción del hombre en la comunidad. Cada uno de las áreas de conocimiento ofrece un conjunto de proposiciones lógicas que se analizan teóricamente y mediante la ejecución de las técnicas propias de cada disciplina, así como con los conceptos de cada uno, permitieron responder a las interrogantes de esta tesis.

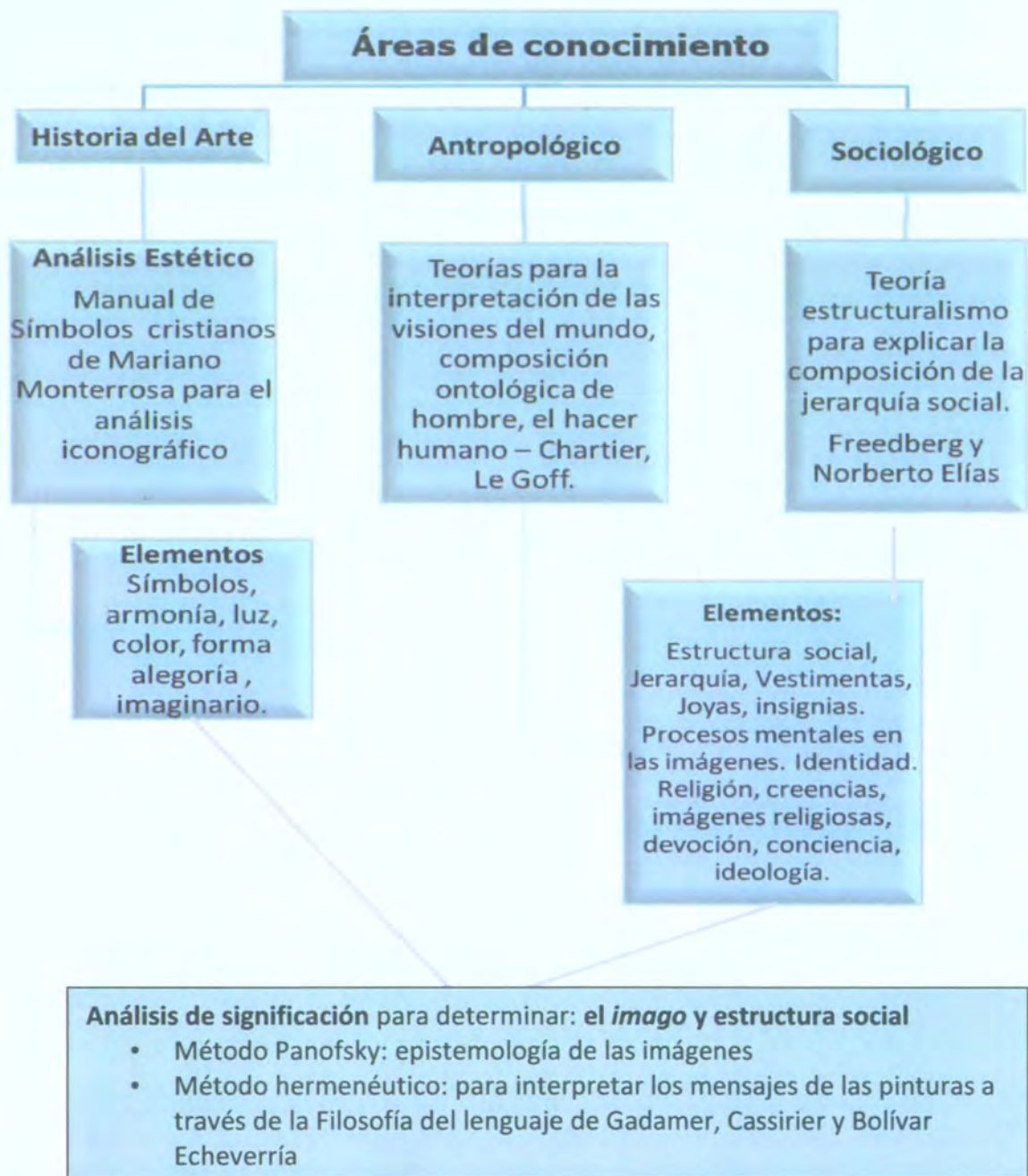


Fig. 2

El estudio de los elementos que brindan las teorías de historia del arte permitió explicar el objeto del arte desde aspectos estilísticos como: la luz, color y forma producto del pensamiento del hombre (sujeto), donde los significados están interpretados en el modelo del orden y donde el hombre como actor principal genera signos que se interpretan a un nivel de estructuras simbólicas representadas en imágenes, producto de los procesos

mentales de una sociedad y concepción del mundo, pues en la Nueva España, el arte cumple una función visual, donde se mezclaron los conceptos teológicos y filósofos, y representaron la idea de belleza, cánones, gustos y costumbres sociales, que es lo que explica que cambien los temas en la pintura.

Para interpretar las pinturas, los objetos y personajes de un lienzo de patronazgo, se consideró la teoría de Howard Gadamer³² para explicar la construcción ontológica de la obra de arte y de sus estructuras, formas y representación; pues pensar el pasado a través de una situación presente, no se trata de restituir el pasado sino la mediación realizada por el pensamiento. Además de comparar las diferencias compositivas del modelo europeo con las características propias de la pintura novohispana pues las pinturas van cambiando de elementos que son los que se muestran en la cronología expuesta en el anexo y se observa el cambio adecuado a la estructura social y concepción del mundo novohispano.

Como se mencionó en el marco teórico, las teorías de Le Goff y Chartier sobre la historia de las mentalidades, aportan elementos para explicar la concepción del mundo, de lo cotidiano, de las creencias, del pensamiento y las imágenes, ya que son producto del imaginario social. Examinar los objetos de arte religioso cuyo tema central corresponde al mensaje religioso del Santo, así la composición elaborada para comunicar y cubrir una función ideológica. La Historia de las mentalidades, asegura que las creencias son producto de una sociedad, por lo tanto, una pintura cuenta con un alto contenido de filosofía, por las creencias e ideología de la sociedad, elementos vistos en las imágenes religiosas y muestran la devoción producto de la época.

Con esta metodología interpretativa es hacer referencias a formas concretas de percibir y explicar la realidad, tomado de las conciencias de una sociedad que se representa en las pinturas. La construcción del modelo de análisis basado en la teoría de Le Goff orientó el análisis de los elementos que forman las visiones del mundo, el estudio de los objetos reflejados en símbolos, demuestran las creencias y logra explicar los procesos de formación social o jerarquía por la vestimenta, pues en las pinturas sólo aparecen cierto sector privilegiado, por lo tanto se ve reflejado los productos del imaginario o

³² Gadamer, Howard. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 57.

formas de significación del imaginario colectivo, que de acuerdo a Chartier la historia es una articulación de las mentalidades de una sociedad.

En el orden sociológico, se explica a través de la teoría de Freedberg, que expone una interpretación de las visiones del mundo, a través de la composición ontológica del hombre y el hacer humano. Tanto Freedberg y Norberto Elias coinciden en la explicación de las clases sociales hacen una sociedad jerarquizada.

La técnica utilizada para analizar la iconología de las unidades de análisis fue a través del método de Panofsky,³³ que llega más allá de los aspectos descriptivos de la iconografía y con lo que es posible demostrar el contenido de las imágenes atribuyendo testimonios figurativos de las fuentes históricas para la reconstrucción de la cultura del periodo en que se desarrolló. Panofsky coincidió con Aby Warburg por considerar el significado de la obra como el contenido de imágenes que son los testimonios de fuentes históricas y permiten una reconstrucción de la cultura de un periodo determinado. Los elementos simbólicos de la obra, se identificaron a través del análisis de los signos religiosos con el *Diccionario de símbolos* de Mariano Monterrosa³⁴ para conceptualizar las imágenes e interpretar el significado de los símbolos cristianos y alcanzar la explicación del objeto de estudio de esta tesis. Cada uno de los lienzos tiene una evolución de acuerdo a la época.

Toda obra de arte, por ser obra del hombre, es un documento histórico cultural que nos enseña e informa sobre la integración de una sociedad; cada obra cuenta con un valor y lenguaje específico, además de la expresividad del arte y significación de la misma se encuentra en las imágenes, producto de la filosofía de la época. Por lo tanto, en los lienzos en estudio, se consideró que a través de un análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico, se lograría describir los elementos e imágenes que integran la composición plástica; luego se hizo el análisis interpretativo en cada obra para explicar el mensaje en el entorno histórico social ocurrido, de acuerdo al análisis iconológico. A continuación se detallan los tres niveles de análisis:

1º Nivel de análisis pre-iconográfico: es un primer acercamiento visual con la obra de arte; en este nivel se describe la composición de las figuras, los

³³ Panofsky, Erwind, *Estudios sobre iconología*. España. Editorial, Alianza Universidad, 200, p. 13.

³⁴ Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano. *Simbolos Cristianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Obra Varia, Instituto Nacional de Antropología, 2004.

espacios en que se encuentran, la perspectiva, la iluminación, el trazo y tonalidades.

2º Nivel de análisis Iconográfico: es el estudio de la obra a partir de temas y conceptos específicos. Se trata de la identificación de los objetos que integran la pintura, distribución de los elementos plásticos, la posición de los personajes y su relación entre ellos, los colores dominantes, los significados de la figura geométrica de la composición, las formas armónicas, el movimiento y el trazo armónico, el punto concentración, la relación entre la figura y el signo, la figura y el color, en términos de los significados.

3er Nivel de análisis o interpretación iconológica. Consiste en comparar la iconografía de la pintura analizada con la de otras obras, para buscar el significado de la unidad de análisis en su contexto cultural particular.

Esta tesis expone en el Capítulo I los antecedentes de la pintura europea, así como el origen del esquema de la pintura de patronazgo, los modelos y corrientes compositivas dedicadas al culto mariano a través de los modelos de la pintura europea a partir del modelo renacentista. Al final de este capítulo termina presentando el modelo del culto mariano utilizado en la Nueva España. Las variaciones en la pintura novohispana permiten conocer el modelo plástico utilizado, así como los motivos por lo que los comitentes deseaban plasmar su imagen dentro de la composición.

En el Capítulo II presenta los conceptos de ideología, que va unido al concepto del mundo de la vida o *imago mundi*, *ethos* barroco y todo esto forma la justificación del despliegue alegórico que se forma alrededor de la imagen del Santo. De esta forma se logra integrar los elementos que fundamentan la pintura virreinal y específicamente la de patronazgo, además se muestra la influencia del Santo en la sociedad novohispana.

El Capítulo III despliega los lienzos de patronazgo recopilados para esta tesis, y clasifica las temáticas de acuerdo a la advocación de los santos y mensajes marianos de la pintura virreinal. En este capítulo se presenta las diversas composiciones y cómo va evolucionando el modelo de patronazgo en la pintura por la necesidad de retratar al personaje que patrocinó la obra.

El Capítulo IV muestra el análisis de la pintura virreinal de patronazgo en San Luis Potosí, el método diseñado para el estudio de las unidades de análisis consistió en la descripción de la pintura para definir la advocación y los personajes de la sociedad que participan en la escena, las características

generales de la obra; con el análisis estético se definió la luminosidad, el color, la proporción, la dimensión del espacio. Con estas pinturas facilitó los elementos visuales para unirlos a la teoría de la historia del arte, historia de las mentalidades y la interpretación iconográfica e iconológica para comprender los elementos ideológicos y representaciones del imaginario colectivo.

A todo esto, le complementa el análisis iconográfico, análisis de significación y mensaje, para hacer una interpretación de cada lienzo de patronazgo, lo que comprueba que las representaciones simbólicas de la estructura social e *imago mundi* expuesto en la lectura de cada uno de los lienzos en estudio, integran los elementos para comprobar la hipótesis planteada en esta tesis.

Al final, en la conclusión muestra la comprobación de la hipótesis de la tesis y la explicación ideológica de los lienzos de patronazgo, así como la transformación en el mundo novohispano.

Esta tesis cierra con las fuentes investigadas se prestan en la bibliografía, documentos y revistas investigadas, así como algunas direcciones electrónicas; textos utilizadas para esta investigación. Un glosario de términos que complementa el estudio de los lienzos de patronazgo.

Cabe señalar, en el Anexo I la cronología de una serie de pinturas recopiladas, señala las generalidades y los elementos que se puede observar de acuerdo a la transformación en el tiempo. Esta cronología de los lienzos investigados con el esquema de patronazgo, sirvieron como guía visual para explicar la transformación del cambio en los elementos estéticos unidos a la fecha de producción y tema central, de esta forma se explica una de las interrogantes planteadas.



CAPÍTULO I

LA PINTURA EUROPEA, MODELOS Y VARIACIONES

En este capítulo se presentan las primeras representaciones del culto mariano, la coincidencia en los temas de las composiciones religiosas muestran los diversos modelos y variaciones de las pinturas irlandesa, inglesa, francesa y española. Las pinturas elaboradas bajo los tratados de arte en el mundo renacentista sientan las bases de la pintura barroca, además sirve como antecedente a la pintura de patronazgo virreinal.

Las primeras composiciones contienen sólo imágenes sacras, modelo que fue perfeccionado por los maestros del arte plástico en Europa, como Rubens, Zurbarán, Greco y Murillo, quienes tomaron como tema central la Virgen Inmaculada, cada uno se distingue por la armonía de la composición.

Al transcurso del tiempo los personajes reales intervienen en las pinturas para perpetuar su imagen y aparecer cerca de la representación sagrada, la composición se distingue por su tonalidad y posición de escorzo de la Virgen Inmaculada, además de la vestimenta de los participantes en la escena.

En este capítulo se presentan los primeros registros encontrados sobre los lienzos de patronazgo. La pintura europea muestra composiciones de este tipo, realizada por pintores que detallan la devoción y el espíritu de la época a través de la vestimenta de los personajes, posiciones e imágenes sacras.

El culto mariano en la Nueva España se debe a la influencia de los pintores europeos, al inicio las primeras composiciones siguieron este modelo pero al final del periodo virreinal adquirió características formales, con identidad que son señas al final de este capítulo.

1. EL CULTO MARIANO EN LA PINTURA EUROPEA

En el año 380, el edicto de Teodosio¹ declaró el cristianismo como religión de estado y en 431 convocó a un concilio de Éfeso, en el que se declaró la divina maternidad de María, autorizando el culto a la madre de Dios.

Entre los espacios del siglo XII predominaron las manifestaciones monásticas, espacios consagrados para el culto y decorados con objetos que expresaban a través de signos y símbolos eclesiásticos; como en el emplomado de la Catedral de Chartres,² o los vitrales de Saint-Denis, que a manera de representación visual, se transforman y aparecen nuevos temas a través imágenes en vidrio, demostrando el potencial artístico de la época.

Para el siglo XIII, son diferentes las distintas representaciones de la imagen de la Virgen María, como madre de Cristo y protectora, culto tributado a María de Nazaret, como lo presenta Eco³ en la Fig. 3, el registro de diferentes composiciones dedicadas a la devoción al culto mariano, producciones en diversos materiales, la Virgen concebida como una belleza teologal, que junto a su hijo es venerada.



Fig. 3. Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 7ª ed. 2006, pp. 28-29.

A principios del siglo XIV, la imagen de la Virgen María fue una de las representaciones más frecuentadas en el arte cristiano, composición religiosa que mostraba los distintos momentos de su vida, sobre todo con

¹ Giorgi, Rosa, "Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia", José Ramón Monreal (trad.), *Los Diccionarios del Arte*, Barcelona, Electa, 2005, p. 202.

² Male, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 21.

³ Umberto, Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona. Lumen, 7ª ed. 2006, pp. 28-29.

su hijo Jesús. En España⁴, la difusión de estas escenas llevó a construir una pequeña capilla en 1326 para la devoción a María, a la cual comenzaron a llegar peregrinos, por lo que en 1340 el rey Alfonso XI quiso ampliar el templo. En 1386 se confió el santuario a una orden de monjes cercana a la dinastía castellana, mostrando una figura de la Virgen María, sentada con el niño Jesús en brazos. La veneración a esta imagen impulsó a los jerónimos construir más monasterios para recibir las visitas reales; por los tanto llegaron peregrinos que buscaban el socorro de la Virgen, así como agradecimientos y donativos. La península poseía imágenes cuyo patronazgo se adoptó al culto mariano, y fue motivo para expresar la identidad española.

La pintura fue un medio del arte que se vinculó al contenido de los esquemas para legitimizar las ideas. La producción de las obras plásticas bajo las técnicas de una estructura visual se realizaron de acuerdo a los tratados de la época; como el *Trattato della pittura* de León Battista Alberti, escrito en 1436, y comienza diciendo: "el pintor sólo trabaja imaginándose aquello que es visible",⁵ en el *capítulo II* hace la siguiente observación:

La pintura tiene en sí fuerza divina, no sólo por cuanto se refiere a los buenos lazos que crea, pues hace que los hombres ausentes estén presentes, sino porque también hace quienes han muerto después de muchos siglos estén vivos, de forma que con mucha admiración hacia el artífice y con mucho placer se los reconozca.

Y a propósito de la pintura de <<historias>> (capítulo II):

Más nos emocionará la <<historia>> cuanto más accesible resulte el movimiento del ánimo de los hombres allí pintados. [...] Pero estos movimientos del ánimo se nos dan a conocer a través de los movimientos del cuerpo.⁶

Este tratado mostró las restricciones del arte en la pintura, pues las cosas que no podemos ver, ninguna pertenece al ámbito del pintor, quién trabaja imaginándose sólo aquello que es visible, esto significa que una composición plástica depende del imaginario del artista.

En cambio, además Leonardo da Vinci en su *Trattato Della pittura*, afirmó que la pintura vuelve visible aquello que no lo es, pero sólo a través de

⁴ *Idem.*

⁵ Vitta, Mauricio, *El sistema de las imágenes, Estética de las representaciones*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 195.

⁶ *Idem.*

mecanismos de reconocimiento y afirma que “la ciencia más útil es aquella cuyo fruto es más comunicable, posee un fin comunicable a todas las generaciones del universo, porque su fin es sujeto de la virtud visual”.⁷

Según el tratado de Da Vinci, en el capítulo 4 y en el capítulo 9, habla sobre el pintor como el dueño de todas las cosas que pueden acaecer en el pensamiento; Leonardo coloca entre la naturaleza y el arte el pensamiento, como mediador y sirve como elemento de comunicación de las ideas y en una representación proporcionada, además considera que entre el pensamiento y la naturaleza existe un intérprete de las imágenes, que actúa como mediador. Tanto Alberti como Da Vinci consideran las imágenes como un producto del imaginario social, representaciones de las conductas, de las relaciones y valores de las prácticas sociales, modelos formales que se representan en las imágenes de una pintura.

En la Edad Media, la mitología fue el punto de partida para artistas y poetas con temas clásicos, con algunas diferencias entre la tradición mediterránea, la irlandesa, inglesa y la francesa sobre temas específicos, además de algunas representaciones figurativas, por este motivo fueron reemplazados estilos románicos o góticos.

A finales de la Edad Media, los temas en la pintura utilizados no son sólo bíblicos, sino que aparecen las primeras imágenes de personajes de jerarquía a forma de retrato, con expresiones de acuerdo a las ideas sobre la dignidad del hombre, esta filosofía continuó hasta el Renacimiento, como lo menciona Pico della Mirándola en su tratado:

De dignitate hominis hace decir al creador, a quién califica de <<Demiurgo>>(arquitecto), al hablar de la misión del hombre: <<No te hemos dado ni una residencia determinada ni un resto propio ni cualquier don particular, oh Adán, para que tú puedas tener y poseer según tu voluntad y tu propio parecer cualquier residencia, cualquier rostro y todos los dones que ciertamente desea. La naturaleza de los demás seres está determinada por las leyes que hemos dispuesto, que la mantienen dentro de los límites. Tú no estas restringido por ninguna barrera insuperable, sino que deber determinarte a ti mismo incluso en esa naturaleza, a tu propio libre albedrío, en cuyas manos he puesto tu destino...Tras este solemne discurso se aprecia claramente la idea del individuo autónomo, idea que sublima metafísicamente la conciencia de sí misma de la burguesía -acrecentada por el progreso técnico y económico- en relación con las nuevas probabilidades de movilidad espacial y social.⁸

⁷ *Idem.*

⁸ Vitta, *op. cit.*, p. 6.

En Italia, el periodo del Quattrocento, se le conoce como el primer Renacimiento, un arte *a la medida del hombre*, con la perspectiva como recurso pictórico que producía la ilusión de la tercera dimensión. Los antecedentes de este nuevo lenguaje se encontraban en las representaciones escultóricas de Ghilberti, *Della Quercia* y *Donatello*. Como en Florencia, en 1427, en el cuadro de la Trinidad, donde el pintor Masaccio en colaboración con el arquitecto Brunelleschi, resolvieron los problemas de la perspectiva.

Luego León Battista Alberti, arquitecto y amigo de Brunelleschi, que había conocido los debates en la *Trinidad* sobre la forma de representar la perspectiva, los transmitió en su obra *De Pintura*. Posteriormente, a partir de 1430, Paolo Uccello, Andrea del Castagno y Andrea Mantegna terminaron de elaborar el nuevo lenguaje.

El uso de las imágenes demandó una restauración de los temas clásicos en el Quattrocento, que indica el orgullo italiano y creó el término que fue utilizado para integrar el punto de origen en la temática del pensamiento moderno, mejor conocido como el Renacimiento.⁹ Burckhardt y Michelet clasifican "el Renacimiento como el descubrimiento del mundo y del hombre", símbolo plástico que contaba con una narrativa, en los retablos de los altares de Lorenzo de Medici o de Filippo Lippi, en los que se mostraban imágenes no realizadas como instrumento didáctico sino con un propósito ornamental y de lujo.

Al mismo tiempo, el Renacimiento¹⁰ es considerado como un movimiento socio filosófico que revolucionó el arte por el ascenso de una burguesía en búsqueda de la individualidad con la arquitectura renacentista, se fabricaron altares suntuosos de mármoles policromos en consonancia con el nuevo espíritu; ejemplo de ello es cuando en España se construyeron gran cantidad de retablos de madera. Los tratadistas de la arquitectura renacentista diseñaron el espacio para el culto en los templos de acuerdo lo simbólico de su planta o sea la arquitectura como imagen con las

⁹ Gombrich, E. H, *Los usos de las imágenes*. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 49.

¹⁰ Sánchez Lara, Rosa María, *Los retablos populares Exvotos pintados*, México, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 24.

características formales que señalan: León Batista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Diego Sagrado.¹¹

La decoración de las iglesias alcanzó su máxima expresión en el barroco, cuya finalidad fue mantener el catolicismo en las generaciones influidas por la acción de la Reforma luterana. En el siglo XVI, la iglesia católica tuvo que enfrentarse a una urgente necesidad de iniciar un movimiento reformista; entre 1545 y 1563 se efectuó el Concilio Ecuménico de Trento, decretaron las normas y disposiciones relativas a la liturgia, veneración de imágenes santas y diseño para la construcción de templos católicos y su simbolismo. Esta rebelión provocó una renovación en el arte, viéndose reflejado en la arquitectura de los templos en Europa en los siglos XVII y XVIII; de acuerdo a cada país, el barroco se unió como una expresión popular incorporando el pensamiento religioso y monárquico y considerando la arquitectura al servicio de la religión.

El templo fue un lugar para efectuar el culto divino, donde la Iglesia reunía a sus fieles; las fachadas y los frontones se decoraron de acuerdo a la corriente estilística. Borromeo apoyó las políticas del Trento a través de las *Instrucciones de la Fábrica de y Ajuar Eclesiástico de Carlos Borromeo escrito en 1572*,¹² y aún después de dos siglos se consideró las líneas de carácter universal para la construcción de templos católicos en diversos lugares del mundo.

La decoración de los retablos en pintura o escultura fue utilizada para la difusión y práctica religiosa; pero el poder de la imagen de la sociedad tuvo una gran influencia en la costumbre de perpetuar la imagen en escenas de la vida cotidiana. La iglesia promovió la religión a través de las representaciones plásticas,¹³ para enviar el mensaje y mostrar el poder en escenas de devoción a los santos; aunque en ocasiones los clérigos de la corte o de élites encargaron a los mejores artistas realizar proyectos con obras que los mostraran en piezas de ya sea de bulto o en pinturas de formato pequeño, pero de esta manera estarían presentes entre lo divino y lo humano.

¹¹ Terán Bonilla, José Antonio, *El simbolismo del templo cristiano novohispano*, México, Estudios INAH-XILOCA 16, 1995, p. 213.

¹² *Ibidem*, p. 214.

¹³ Tapie, Víctor L. *Barroco y clasicismo*, Ensayos Arte Cátedra, 1991, p. 335.

Un ejemplo de lo anterior, sucedió en Nápoles, cuando el rey Carlos III instituyó en 1751 la orden de la Virgen de la Inmaculada Concepción, confirmada por el Papa Clemente XIV, orden para la nobleza y caballeros. En la Fig. 4, aparecen los príncipes Carlos IV y María Luisa en *la Alegoría de la Inmaculada Concepción*,¹⁴ como protectora de la familia real española, ambos sostienen un pergamino o listón con la inscripción *Mater Inmaculata, ora pro nobis*, los nobles personajes perpetúan su imagen, obra atribuida a Paret y se encuentra en el Alcázar de Madrid, España.

La advocación de la Virgen de la Inmaculada Concepción constituyó una tradición mariana durante el siglo XVIII, la Virgen se muestra como protectora de la familia real española: Carlos IV y María Luisa.

Fig. 4. Atribuido a Paret, *Alegoría de la Inmaculada Concepción como protectora de los príncipes Carlos IV y María Luisa*, Madrid, Colección particular. Siglo XVIII.
En Arte e Ilustración, Los géneros en Patrocinio: Colección y circulación de las artes, XX México, Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM. IIE, 1997, p. 43.



Nótese la posición en escorzo de la Virgen en la Fig. 4, la presencia de nobles a los pies de la santa, Carlos sostiene un listón de color azul celeste, símbolo de la pureza de la virgen igual el color del cielo, cuya

¹⁴ *En Arte e Ilustración, Los géneros en el Patrocinio: Colección y circulación de las artes*, XX México, Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM-IIE, 1997, p. 43.

inscripción dice estrella de la mañana y María Luisa mantiene en su mano derecha enseña otro listón con la leyenda de *rosa mística*.¹⁵

Cuando la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción se muestra coronada de estrellas alrededor de su cabeza, de pie sobre una media luna, su pie pisa a la bestia, como símbolo de vencer al mal; la Virgen vestida de túnica blanca y manto azul, del que sólo se ve el borde rodeando la túnica, tiene las manos juntas por las palmas y los cabellos sueltos y rizados, cayendo sobre los hombros de modo que recuerda al Cantar de los Cantares 4, 2a. También la imagen de la santa puede estar coronada por la Santísima Trinidad y, sobre la corona, se lee el versículo «*tota pulchra es amica mea. et macula non est in te*» (Cantar de los Cantares 4, 7), (toda eres hermosa, amiga mía y no hay tacha en ti), se interpreta como la firma de Dios en la creación de María:¹⁶ mientras que los pintores firman sus obras *faciebat* (usando el imperfecto, puesto que son verdaderamente obras imperfectas), Dios, por el contrario, firma con las palabras *Tota pulchra*, ya que lo que sale de su mano es perfecto. En la historia de la formación iconográfica de la Inmaculada Concepción nos encontramos con otro momento crucial cuando la imagen de devoción se presenta como la concreción plástica de una visión, la de San Juan en Patmos, descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis. La composición que va a dominar a lo largo del siglo XVII, será la resultante de la conjunción del motivo *Tota pulchra* con el de la mujer vestida de sol del Apocalipsis, libre ya de todos los símbolos de las letanías, rodeada sólo por ángeles, sus pies aplastan la serpiente tentadora, para recordar su victoria sobre el pecado original.

Por otra parte, cabe señalar las influencias en la pintura europea en el barroco novohispano, pues son realizadas con base a los modelos español y de flandés; el modelo de Rubens influyó por ser uno de los mejores pintores durante el Siglo de Oro español.

En 1628, Rubens se encuentra en Madrid, por orden de Felipe IV que interviene en un tratado de paz con Inglaterra; durante su estancia en la capital española Rubens también se dedicó a realizar varios encargos: retratos ecuestres de Felipe IV y Felipe II, amplió la Adoración de los Magos y pintó esta Inmaculada Concepción para el marqués de Leganés.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

Rubens con su genio e imaginación fue recogiendo algunas ideas de Pacheco, como la técnica para representar sobre el dogma de la virginidad de María. En la Fig. 5, la Virgen viste túnica roja, símbolo del martirio del sufrimiento de su hijo, el manto azul como símbolo de eternidad, pisa una serpiente con una manzana en la boca, que simboliza el pecado, y se coloca sobre la luna. A su lado, dos angelitos desnudos portan una corona de laurel, representando el triunfo, y una palma de martirio. Resulta destacable la belleza del rostro de la Virgen, coronada de estrellas y con un halo de luminosidad a su alrededor. El movimiento de la santa muestra un giro de los hombros y en el avance de la pierna izquierda, marcándose el muslo y la rodilla bajo los paños. Los angelitos refuerzan la sensación de movimiento. El juego de luces y colores hacen de esta escena una de las obras más bellas del Museo del Prado.



Fig. 5. Peter Paul Rubens, *Inmaculada Concepción*, óleo sobre tela. c.a.1628/29
Fuente: www.artehistoria



Fig. 6. El Greco, *Inmaculada Concepción*, c.a.1607, óleo sobre lienzo, 234 x 117 cm., Museo de la Cruz, Toledo.
Fuente: www.artehistoria



Fig. 7. Francisco de Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, 1628, 139 x 104cm, óleo sobre lienzo. Museo del Prado.
Fuente: www.artehistoria

La Virgen de la Fig. 6, realizada por El Greco, representa a la Inmaculada Concepción, una de las imágenes más genuinas del barroco español, en ella se manifiesta la importancia de la Virgen en la vida de Jesús y su papel como intercesora de la Humanidad, se refuerza además la idea de la

virginidad, cuestionada por los protestantes. María aparece acompañada por San Juan Evangelista de espaldas al espectador para introducirnos en la escena.

La Virgen se sitúa en el centro del lienzo, acompañada por ángeles músicos, querubines y la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza. Viste túnica roja y manto azul y se sostiene sobre una peana constituida por cabezas de querubines. Bajo sus pies encontramos diferentes símbolos marianos como el templo, las rosas, las azucenas o la luna, conformando un paisaje que da profundidad a la composición. Ambas figuras mantienen un diálogo a través de sus miradas. San Juan es un modelo de marcada anatomía, inspirada en la obra de Miguel Ángel. La luz, procedente de la visión celestial, resbala por sus vestidos. María acentúa el movimiento de su cuerpo al desplazar sus manos juntas hacia la izquierda, al igual que la cabeza. De esta manera realiza una especie de giro que identifica a la mayor parte de las Inmaculadas. Ambas figuras aún mantienen el canon clásico, canon que será sustituido posteriormente por el típico de El Greco, mucho más alargado. La belleza del rostro de María contrasta con el mayor naturalismo del de San Juan.

La Inmaculada Concepción es una de las imágenes más repetidas de la iconografía popular española y en la Nueva España, significa según la doctrina católica, la Madre de Dios. La iconografía de la Inmaculada la estableció Francisco Pacheco representándola a una edad joven, vestida con túnica blanca y manto azul, símbolos de pureza y eternidad respectivamente, coronada con doce estrellas, la media luna y una serpiente a los pies simbolizando su dominio sobre el pecado. La Inmaculada Concepción de Zurbarán (Fig. 7) sigue las normas iconográficas dictadas por Pacheco acompañándola con el mar y con un barco, árboles y edificios en la parte baja de la imagen, posiblemente indicando su papel de intercesora entre el mundo terrenal y Dios. A pesar de ser una imagen de la Virgen, Zurbarán no elimina sus fuertes dosis de realismo al ofrecernos un rostro cercano al espectador, alejado de idealizaciones. La fuerte luz apenas crea contrastes lumínicos incidiendo en el manto de María para destacar sus pliegues. La luz dorada a su alrededor sugiere una visión sobrenatural, como si fuese el efecto de un teatro ya utilizado en la Visión de San Pedro Nolasco. Otras imágenes de la Virgen María, de similar composición que las anteriores son las Inmaculadas realizadas por el artista español Esteban Murillo.



Fig. 8. Murillo, óleo s/
tela.
Fuente:
www:antehistoria



Fig. 9. Murillo ,
óleo s/ tela
Fuente: www:arteHistoria



Fig. 10. Murillo, óleo s/ tela
Fuente: www:arteHistoria



Fig .11. Murillo, óleo
s/ tela
Fuente: www:arteHistoria

La luminosidad del fondo que rodea a la figura de María incide en esta intención de representar la grandeza y victoria divina de la Virgen. En las siguientes Figuras 8 al 11, todas estas composiciones presentan los modelos de belleza que Murillo utilizó para todas sus pinturas con este tema y que sirvieron para expresar un modelo similar pero estructural por la expresividad del personaje. En ellas el rostro de la virgen se muestra pálido con una expresión melancólica, como buscando a su hijo en los cielos, además del movimiento en su ropaje, estilo que influyó y fue el modelo de los pintores novohispanos.

Con estas ilustraciones se comprende la influencia del barroco español en la técnica de los pintores novohispanos como Juan Correa, quienes cumplen con las ordenanzas de su gremio para plasmar imágenes cristianas como la virgen con la posición en escorzo y alrededor de su cabeza los ángeles y querubines como coro angelical.

Por lo anterior, la imagen de la Virgen en posición fue uno de los modelos introducidos en América, al igual que la composición de integrar a la imagen sacra un manto que protegiera a personajes de jerarquía social, contribuyendo así a la vida mística y religiosa de la época.

1.2. LA PINTURA EUROPEA DE PATRONAZGO

Como se mencionó, para tomar como punto inicial de este estudio, se recopiló todas aquellas composiciones que integraran a un Santo y personajes, con estas pinturas se formó la cronología que se muestra al final en el Anexo I. Una de imágenes y uno de los registros más antiguos de patronazgo que existen dentro de la plástica europea de patronazgo es la que se muestran en este apartado. En las Fig. 12 y Fig. 13, las composiciones muestran el espíritu religioso de la época, nótese en ambas pinturas el mismo el modelo simbólico, la imagen de la Virgen como el personaje central junto a los fieles en posición de adoración, buscan eternizar sus rostros junto a la efigie divina; ambas obras realizadas por el pintor francés Enguerrand Quarton¹⁷ (1415-1466), quien producía escenas en formato pequeño.



Fig. 12. *Coronación de la Virgen*, Charonton, Enguerrand, 1454, óleo sobre madera, Museo – Hospital de Avignon.
Fuente: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Enguerrand_Charonton_001.jpg>> recuperado el 19 de marzo de 2008.



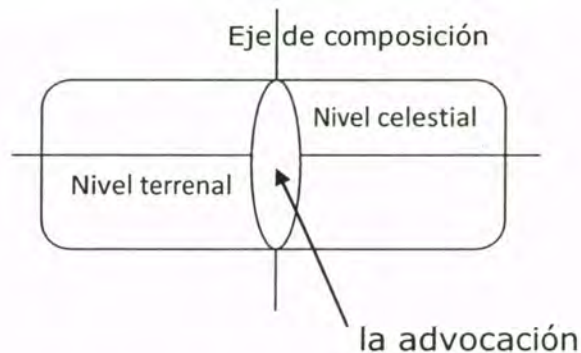
Fig. 13. *Madre de la Misericordia*, Charonton, Enguerrand, 1466, óleo sobre madera, Escuela de Avignon, Musée Condé en Chantilly, (66 x 187 cm). la obra destinada a una iglesia de Arlés que representa a Jean Cadard y su mujer Jeanne de Moulins presentados a la Virgen de la Misericordia por sus santos patronos Juan Bautista y Juan Evangelista
Fuente: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Enguerrand_Charonton_002.jpg>> recuperado el 19 de marzo de 2008.

Este modelo de tradición francesa pertenece al gótico, estilo integrando por fuertes tonalidades cromáticas, creado bajo la perspectiva y los volúmenes italianos, así como la innovación naturalista de la influencia de la escuela flamenca. Estas pinturas demuestran el imaginario de la época debido a la vestimenta y dentro de una atmosfera religiosa manifiestan el culto a la Virgen, quien protege a los fieles; ambas representaciones se

¹⁷ <<http://es.wikipedia.org/wiki/Enguerrand_Quarton>> recuperado el 19 de marzo de 2008.

encuentran bajo el modelo del patronazgo, por el manto que sostiene la santa.

Los rostros de los personajes se muestran en posición de tres cuartos, sólo la mirada de la Virgen se encuentra de frente al espectador, la simetría se une a los dos grupos y el uso de una luz divide la posición y tamaño de las figuras que integran la escena. El tamaño de la Virgen y los Santos se encuentran en una dimensión más alta en el plano superior, en el centro de lo celeste o divino símbolo de la eternidad, a diferencia de los personajes o fieles, que se muestran generalmente de rodillas en el plano terrenal y las figuras son de una dimensión menor que la imagen divina.



Como se observa en las figuras 12 y 13, la pintura del Renacimiento representó el medio para mostrar las imágenes de los personajes de la sociedad de alta jerarquía cerca de las imágenes sacras de igual forma sucede en el óleo sobre madera (Fig. 13) producido en España por la Escuela de Avignon y actualmente se encuentra en el Museo de Condé, Chantilly.

En la Fig. 12 se muestra la coronación de la Virgen, escena custodiada por dos ángeles hacia debajo la corte celestial todo en dos planos y mostrando una simetría perfecta. En cambio en la Fig. 13 no aparece ningún ángel pero si hay nobleza representada fuera del manto en posición de oración; esta composición fue elaborada en el siglo XIV, donde la Virgen al centro ataviada en tela brocada destaca por la dimensión de su escala, al igual que los personajes de la izquierda el Padre que porta las leyes y mandamientos cristianos, y a la derecha el hijo de Dios quien lleva un cáliz con la sangre de Jesús, señalando "el que bebe mi sangre será el reino de Dios", el manto de la Virgen da protección a los fieles que pertenecen a la nobleza en posición orante.

En el último tercio del siglo xv, este nuevo estilo se extendió en Europa desde las cortes de los Papas de Avignon. Simone Martini y otros artistas italianos junto con franceses difundieron el realismo naturalista en materiales de pequeña dimensión, similar a las escuelas desarrolladas en Siena, París, Colonia y Bohemia. París se convirtió en el centro de la miniatura europea. Con el duque de Berry, trabajaban los hermanos Limbourg entre 1411 y 1416. En Flandes, en 1422 comienza la actividad Jan van Eyck, pintor innovador en la nueva forma de representar la realidad.

Durante el siglo xv, la técnica de óleo se difundió de forma importante en Flandes. El empleo de óleo como aglutinante permitía tintas más fluidas que, aplicadas en capas sucesivas casi transparentes, obtenían todas las gradaciones de color y de luminosidad. De esta forma se conseguía representar con todo detalle cualquier objeto. También utilizaban experimentalmente todo tipo de sistemas perspectivos, para aproximarse más a la visión natural. Lo obtenían mediante la "perspectiva aérea", degradando el color hacia grises azulados para los objetos lejanos. El texto teórico que recogió los sistemas perspectivos nórdicos fue el *De artificiali perspectiva*, de Jean Pélegrin, conocido como Viator, y que es el equivalente del *Tratado* de Alberti para la pintura renacentista italiana.

De la escuela italiana, Pietro Della Francesca¹⁸ produjo el polidíptico de la Fig. 14, obra plástica encargada por Pietro di Luca di Benedetto, Pappo di Simoni di Dotto, Ambrosio Maíz, Gicchino de Pichi, Michelangelo Maíz, en 1445. En este retablo de estructura gótico aparece el lienzo de la Fig. 15 y los santos apóstoles así como otras pinturas de la vida de Jesucristo.

La imagen central de la Fig. 15 es la imagen de la Virgen de la Misericordia, símbolo de María protectora de la Humanidad, intercesora en el Juicio Final y símbolo de la Iglesia Universal, salvadora del mundo y que ha sido sabiamente interpretada por el maestro, aquí no a parecen ningún ángel que le sostenga el manto protector. Nótese uno de los miembros a la izquierda viste el hábito de la cofradía, pero aparece encapuchado y los demás orantes en una dimensión menor a la Virgen, protectora y coronada como signo de santidad. El manto de la Virgen cobija a los miembros de la cofradía que se formó en la ciudad del Santo Sepulcro, su

¹⁸ <<<http://www.ciedossat.com/noticias/artehistoria.swf>>>, recuperado el 12 de agosto de 2005.

imagen se presenta en el centro de la composición, como pilar que sustenta un edificio, los pliegues de la túnica y la iluminación junto con los miembros de la cofradía forman un círculo a la escena.

El motivo de presentar la imagen sacra a mayor dimensión y los orantes a menor escala es debido a la ley de la jerarquía tradicional en el mundo, así aparecen en Inglaterra, Francia y España.

Fig. 14. *Virgen de la Misericordia*
Pietro Della Francesca, 1445,
Político de la Misericordia,
Mide 273 cm de alto y 330
cm de ancho. Se conserva en
el Museo Cívico o *Palazzo*
Cívico de *Sansepolcro*.

Fuente:

<<<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Misericorde.jpg>>>
, recuperado el 22 agosto de
2005.



Fig. 15. *Virgen de la Misericordia*
Pietro Della Francesca, 1445, óleo sobre tela, Pinacoteca
Comunal, Italia

Fuente:

<<<http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/4663.htm>>>,
recuperado el 2 de mayo de 2005.

Los pintores plasmaban los hechos que acontecían a la sociedad, como en el tríptico de la Fig. 16, donde se celebra el descubrimiento de nuevas tierras, otras composiciones muestran el debilitamiento de los poderes de la naturaleza o las epidemias; los lienzos presentaban una imagen protectora, junto a la imagen divina se hicieron retratar hombres de cierta jerarquía social para que les otorgara poder y la protección sobre la tierra.

Bajo el mismo tema de protección, se muestra en la Figura 17, lienzo principal conocido como *La Virgen de los Mareantes* de Alejo Fernández; obra del siglo XVI y forma parte de un tríptico que actualmente se encuentra en el Alcázar de Sevilla (Fig. 16).

Fig. 16. Tríptico de la Sala del Almirante, Alcázar de Sevilla
Fuente: <<<http://www.galeon.com/juliodominguez/2005b/alcu.html>>>, recuperado el 18 abril de 2008.



Fig. 17. *Virgen de los Mareantes*, Alejo Fernández, siglo XVI, Alcázar de Sevilla
Fuente: *Exposición España Medieval y el legado de occidente*, México-España, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Sociedad estatal para acción cultural exterior en España, CONACULTA, Lunweg editores, 2006, p. 210.

Esta composición demuestra la protección a los descubridores del Nuevo Mundo, reyes y capitanes, a la derecha: Fernando El Católico, el Obispo Fonseca, el Canónigo Sancho de Matienzo en segundo plano, y hacia la

izquierda de la Virgen están Cristóbal Colón y tres de los cuatro que asistieron a la Junta de Burgos: Américo Vesputio, Vicente Yáñez Pinzón y Juan de Solís. Nótese que para darle más realismo no se presentan ángeles, pero la proporción de Virgen es mayor que la de los descubridores, todos ellos están sobre el océano integrado por carabelas y navíos de la época. La luz en tonos dorados representa el amanecer la riqueza de un nuevo tiempo, los ropajes de los personajes en finos brocados, destacando el de la Virgen quien envuelve además de los personajes de la primera línea a todos los navegantes de la Corona española como se aprecia en el fondo.

Esta obra debió pintarse entre 1531 y 1536 y los personajes bajo el manto de la Virgen son mostrados para que su imagen permanezca en la historia, pues Cristóbal Colón se encuentra en un lugar preferencial, a todos los personajes los cobija la Virgen quienes se encuentran pisando tierra firme y en el plano inferior las naves que cruzan los océanos. Actualmente esta obra forma parte de un tríptico y se encuentra en la Sala del Almirante del Alcázar de Sevilla, en el Patio de la Montería y antes de entrar al Palacio Mudéjar, a la derecha se encuentra con el Cuarto del Almirante donde se sitúa la Sala de Audiencia y Capilla, dependencias que aun se conservan de la Casa de la Contratación fundada por los Reyes Católicos en 1503, lugar donde se gestaron proyectos como la vuelta al mundo de Magallanes y hasta 1717 se controló el tráfico con la Indias Occidentales.¹⁹

Las variaciones sobre los temas de patronazgo del Renacimiento y el Barroco se vieron reflejadas en el arte español y el pensamiento religioso, que se convirtió en tema, punto político donde las corrientes conjuntaron la producción de los mejores pintores flamencos o italianos.

La Virgen de las Cuevas Fig. 18, obra realizada por Francisco de Zurbarán,²⁰ en óleo sobre lienzo elaborado en 1630, es propia del barroco español. La imagen divina protectora de la orden de los Cartujos, monjes que debían vivir bajo las más estrictas restricciones de austeridad: no podían hablar, usaban las telas más bastas para su vestido, no comían carne y sólo podían afeitarse seis veces al año. Los querubines sostienen el manto de la Virgen María que extiende sus brazos hacia las cabezas de los devotos quienes aparecen de rodillas ante la imagen sacra, la

¹⁹ <<<http://www.galeon.com/juliodominguez/2005b/alcu.html>>>, recuperado el 18 de abril de 2008.

²⁰ <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/obras/1914.htm>>>, recuperado el 15 de noviembre de 2006.

proporción de la Virgen y de los cartujos es la misma. Al centro, el Espíritu Santo sobre la imagen de la Virgen coronada y a sus pies aparecen rosas blancas, símbolo de pureza y que dan misticismo a la escena. Esta composición simétrica del barroco utiliza la sección áurea formando el círculo divino desde la cabeza de la santa a la paloma en el cielo, las manos de la Virgen están sobre la cabeza de los monjes, quienes se muestran en posición devota y expresión de reverencia; los hábitos revelan el volumen de las telas en armonía con las luces y sombras propios de la técnica utilizada por Zurbarán.



Fig. 18. *Patrocinio de la Virgen de las Cuevas*, Francisco de Zurbarán, actualmente se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

Fuente: <http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/obras/1914.htm>, recuperado el 15 de noviembre de 2006.

Este modelo de composición fue una innovación barroca para la integración de los ángeles representados en los lienzos, como los creados por Zurbarán que formaron parte importante en la iconografía mariana, similar a la comprensión de los indios de la Nueva España hacia una devoción celestial por la adoración a los fenómenos naturales.

En el siglo XVII, se conoce a la pintura barroca como la pintura del Siglo de Oro de las artes en España y es considerado como todo un fenómeno cultural. Este, a su vez originó el crecimiento de las artes. En este siglo surgen los más importantes artistas, no sólo de España, sino del arte occidental.

La pintura europea barroca estuvo influenciada por la técnica de Caravaggio, quien fue el primero en considerar que los elementos de la obra no son la figura principal, como las frutas, sino el manejo de la luz. Inició con el claroscuro y efectos dramáticos, además de introducir en escenas; personajes de la sociedad dentro de una representación religiosa.

La pintura barroca del Siglo de Oro en España tiene una serie de características más o menos comunes: predominan los temas religiosos, porque es época de la Contrarreforma en Europa; los pintores españoles reciben la influencia del tenebrismo de Caravaggio en el tratamiento de la luz, aunque luego lo abandonan. El principal cliente de los pintores fue la poderosa Iglesia de la época. Excepto en el caso de Diego Velázquez y otros pocos pintores de la Corte. José de Ribera es uno de los grandes artistas de la pintura barroca española; se formó en Valencia, pero joven marchó a Italia y se empapó de las influencias del tenebrismo de Caravaggio. Ribera sintió predilección por pintar cuadros que mostraban a la gente sencilla de la época. Ribera destacó por su impecable y realista tratamiento de la piel y de las arrugas. Como otros pintores españoles de la época, sufrirá una evolución, en que poco a poco abandonó el tenebrismo, producido por el contacto e influencia de Rubens y Velázquez. Una de las escuelas desarrollada en Sevilla fue la Andaluza, encabezada por Zurbarán y Murillo.

Zurbarán fue llamado "pintor de frailes", porque recurrió mucho a las representaciones de frailes y de temas religiosos. También realizó bodegones. Casi toda la obra de Zurbarán es tenebrista. En ella no importa la perspectiva y se aprecia una falta de habilidad en la composición. Zurbarán emplea una pincelada fina que hace acusar visualmente el volumen, texturas y el peso.

Murillo se centró también en la temática prácticamente religiosa, y representa la cara dulce de la Contrarreforma; fue muy popular y sus principales clientes fueron las órdenes religiosas y algunos párrocos. Una de las obras maestras de Murillo es su Inmaculada Concepción, pintura colorista con una escena idealizada donde la Virgen tiene una mirada de éxtasis místico.

La influencia española dominará y se impondrá a la Nueva España, el modelo visual de Zurbarán al usar volumen y texturas, además de la temática luminosa de la Virgen Inmaculada de Murillo fueron los modelos que se siguieron en el virreinato. Numerosos artistas forman talleres y enseñan los modelos y algunos estilos del gótico, renacimiento, manierismo y barroco. El conocimiento de los pintores sobre el arte y la teología contribuyeron en el proceso de evangelización y adoctrinamiento en América, ya que sus temas religiosos y didácticos tratan diferentes episodios de la vida de Jesús, de la Virgen y de los santos más populares. Además los temas de mostrar imágenes sacras con personajes de la sociedad fueron rápidamente aceptados y difundidos en la Nueva España.

Como en la siguiente Fig. 19, se muestra la pintura producida por el Greco,²¹ la imagen de la Virgen de la Caridad protege y resguarda a nobles de todas las enfermedades y turbulencias en el siglo XVIII, nótese cómo en esta composición no aparecen ni ángeles, ni querubines, la Virgen está elevada como símbolo de pureza y virtuosismo.

La tonalidad de los colores de la composición grisácea tiene como objetivo demostrar el dramatismo de momento místico. La Virgen ataviada con una túnica carmesí, símbolo de martirio; el manto azul símbolo de la eternidad, y su mirada igual que una madre protege a sus hijos, todos ellos son nobles toledanos con amplias gorgueras blancas sobre los trajes negros, este contraste de luz incide en la túnica creando un efecto de contraluz. El personaje de la derecha se considera un retrato de Jorge Manuel, el hijo del pintor, al ser la figura más realista.



Fig.19. *Virgen de la Caridad*, El Greco, óleo sobre tela. Museo de la Caridad de Illescas, Fuente: <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1715.htm>>>, recuperado el 6 de marzo de 2006

²¹ <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2106.htm>>>, recuperado el 16 de mayo de 2006.

Algunos de estos personajes se relacionan con el Entierro del Señor de Orgaz, lienzo que se encuentra en Toledo. La composición muestra una enorme Virgen situada al centro, que abre su manto y brazos en forma de una pirámide, que protege a los nobles situados en el plano terrenal.

El dramatismo de la composición del Greco o Doménikos Theotokópoulos, uno de los artistas que mejor supo entender y desarrollar el manierismo o expresión del arte antinatural, como en esta pintura los personajes de sus obras siempre las distorsionó en su anatomía, presentando personajes de figuras alargadas en sus rostros y miembros, simulando una escena fuera de la realidad.

1.3. LA PINTURA EN LA NUEVA ESPAÑA

El origen de las pinturas de patronazgo en la Nueva España²² está cimentado en los esquemas compositivos de las pinturas elaboradas en Europa. El contenido de los lienzos sirve para reforzar los valores en expresión de reverencia o protección de Dios, a través de la imagen de una Virgen o de un Santo, figuras religiosas diferentes a las recreadas en el mundo prehispánico. Las imágenes de la escena tuvieron como propósito fundamental el promover los valores y advocaciones, elaboradas como un reflejo del pensamiento artístico planteado en los tratados del Renacimiento²³, como los de Vignola, o de León Battista Albertti, o de Francisco Pacheco, quién en 1649 elaboró un tratado de arte para la pintura, cuya información indica la técnica e iconografía utilizada por los artistas novohispanos.

Estas obras con representaciones religiosas, la iglesia encontró la oportunidad para extender su poder territorial y legitimar la presencia de las órdenes mendicantes en la Nueva España, los mejores pintores elaboraron lienzos con escenas utilizadas para la propagación e implantación de una nueva religión, además de apoyar la misión evangelizadora. Es el caso de la Fig. 20, se muestra un lienzo con imágenes renacentistas, traído por los religiosos de la Compañía de Jesús, para la instrucción evangélica.

²² Male, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 179

²³ Del Conde, Teresa, *¿Qué es el arte?*. México, Museo de Arte Moderno/CONACULTA-INBA, 2000, p. 15.

Fig. 20. Escena renacentista, Anónimo, óleo sobre tela, 3 x 2 m, Coro de la Iglesia de San Felipe Neri – La Profesa. Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2006



Manuel Toussaint²⁴ cataloga la pintura novohispana en varias etapas, la primera inicia desde lo oscuro hasta la luminosidad, está la considera que muestra sobriedad encabezada por Sebastián López de Arteaga, quien proviene de la escuela flamenca, y cuyos lienzos se presentan como una continuación del arte renacentista de los Echavé o de López de Herrera. A fines del siglo XVII, el nuevo estilo en la pintura muestra armonía con lo suntuoso; dentro de esta corriente participan Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, así como Juan y Nicolás Rodríguez Juárez.

Sebastián López de Arteaga es considerado por Manuel Toussaint como el pintor de la imaginería, en cambio Francisco de Zurbarán (1598-1664), pintor español destaca por el brillo de los colores similar al italiano luminoso e introduce en la Nueva España las influencias flamencas, con un vigor del claro oscuro, modelado lleno de misterio, que evoca un espíritu misterioso similar a la pintura de Caravaggio. Esta opinión de Toussaint coincide con los textos *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal* de Virginia Armella de Aspe, en donde menciona como figuras tutelares de la pintura en la Nueva España a Zurbarán, Sebastián López de Arteaga, José de Ribera y Diego Velázquez, quienes recibieron instrucción en Sevilla y

²⁴ Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 85.

utilizaban los efectos dramáticos de la luz como lo hacia Caravaggio, con una fuerza expresiva en el movimiento y la dramatización.

Sebastián de Arteaga llegó a la Nueva España alrededor de 1640, e inmediatamente solicitó su incorporación al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, institución que le otorgó el título de notario, nombramiento que no perseguía únicamente un título honorífico, sino que servía para asegurar que los trabajos pictóricos le fueran asignados a él. El lienzo titulado Crucifijo pertenece a la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe desde su fundación y fue realizado para el Tribunal del Santo Oficio, como ostenta la cartela que se localiza en el extremo inferior derecho del cuadro. La escena representa el momento cumbre de la pasión de Jesús: con el sacrificio en la cruz, el Salvador redime a la humanidad de sus pecados. El fondo oscuro recuerda las tinieblas que se hicieron sobre toda la tierra, al eclipsarse el sol y rasgarse por en medio el velo celeste. Una nube se abre por detrás del cuerpo de Cristo para mostrar la revelación divina: la redención por la muerte del hijo de Dios. A través de los lienzos de Sebastián de Arteaga, encaminó a los hombres de la Nueva España hacia la piedad, la obediencia y la sujeción divina.

El pintor sevillano Francisco Pacheco, teórico y maestro de los pintores, propuso modelos compositivos en la pintura novohispana, así como en la iconográfica del género religioso. Pacheco, pintor católico, buscó honrar al verdadero Dios con sus imágenes, persuadir al pueblo en América y llevarlo por medio de la pintura a abrazar la religión.

Las Ordenanzas de Gremios creadas en 1557, establecieron normas rígidas para la elaboración de los trabajos artesanales, como los imaginarios, doradores, pintores al fresco y sargueros, en donde todo este artesano estaba obligado a conocer las técnicas de la pintura al temple, al óleo y en tela.²⁵ Posteriormente, la pintura novohispana se caracterizó por su luminosidad y entonaciones doradas, tonos de paisajes otoñales, azulosos y rojizos, sus figuras tenían que estar de acuerdo a lo dictado en las Ordenanzas del Arte de la pintura, promulgadas en 1687, este documento que protege a los gremios y marca las líneas sobre las condiciones técnicas de la pintura, las de índole administrativa o exámenes a los pintores, para comprobar su dominio en el dibujo,

²⁵ Gomez Haro, Germaine, *Pintura novohispana en el siglo XVI, manifestaciones indígenas*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 97.

escorzos, colores, sombras, medios tonos, oscuros, rostros, proporción de luz, perspectiva y plantas. La influencia de Bartolomé Esteban Murillo, pintor sevillano, de tendencia a usar claroscuros mezclados con tonos dorados, mostraba el dramatismo dentro de la imagen de la Inmaculada dentro de una atmósfera con ángeles que la rodean, celebrando con una gran religiosidad, mediante las imágenes en las que unos la admiran, otros tocan instrumentos y alguno otros arrojando flores como en la entrega del Rosario a Santo Domingo.

Entre los pintores novohispanos de los dos primeros tercios del siglo XVII se encuentran Baltasar de Echavé Rioja, Hipólito de Rioja, Antonio Rodríguez, Pedro Ramírez, José del Castillo, Diego de Mendoza y Juan Tinoco. Para el último tercio del siglo XVII y primero del XVIII fueron Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, Juan Correa, conocido por su pintura ligera, con figuras ambientales, y brillantes, los Arellano, Cristóbal de Villalpando alegorías de triunfos mitológicos, ángeles y joyas como los que se encuentran en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México "la Virgen del Apocalipsis" y "La Apoteosis de San Miguel", con figuras bien construidas y esquemas complejos dentro de una gran luminosidad en fondos dorados.

Las composiciones de Baltasar de Echavé Orio son definidas por una diagonal, señalada por las luces y colores como en *La oración del Huerto* y en *La Adoración de los Reyes*. De igual forma, Sebastián López de Arteaga en *Los desposorios de la Virgen*, brinda al espectador un simbolismo concentrado al centro de la obra, representado por el pontífice que une las manos de María con las de José, de ahí se abre la luminosidad y la diagonal dando relación con las otras figuras y propiciando el dinamismo de la composición. Bajo estos lineamientos pintaron José Juárez en *La Adoración de los Reyes*, Baltazar de Echavé Rioja en el *Martirio de San Pedro*, 1666.

El último bloque del gremio está compuesto por Francisco Martínez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Francisco Morlete Ruiz, Miguel Herrera, Francisco Antonio Vallejo, Antonio Torres y José de Alzibar. La obra de Francisco Martínez destaca por su participación como dorador en el retablo de los Reyes en la Catedral de México, y fue nombrado Notario del Santo Oficio de la Catedral de Valladolid y la iglesia de Tepeji del Río. La producción de estos lienzos virreinales se encuentra en la Catedral de

México, de Puebla, La Profesa en D. F. y Zacatecas. Este grupo de pintores analizó la imagen de la Virgen de Guadalupe, emitiendo un dictamen que fue publicado dentro de la *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas en la prodigiosa imagen de N. Sra. De Guadalupe de México*, bajo las líneas de Miguel Cabrera.

Justino Fernández²⁶ cataloga la pintura novohispana como pintura colonial y al igual Francisco de la Maza coinciden con Manuel Toussaint en que Miguel Cabrera fue el pintor de mayor esplendor a final del siglo XVIII. En esta época los pintores convierten las formas plásticas en teatrales, similar a los mantos de los santos que son sostenidos por ángeles o querubines. Las composiciones o estructuras geométricas mantienen las mismas líneas que la arquitectura, las reglas de la perspectiva permiten dar un efecto de tercera dimensión sobre todo en los grandes murales o pinturas como las que realiza Miguel Cabrera, Francisco Martínez o José de Ibarra. Todos estos pintores integraron composiciones con una fuerte tensión dramática, por la combinación de las formas, la profundidad y centro de poder hacia una expresión dialéctica presentada en diagonal, línea propia del barroco novohispano.

Maestros pintores

Alberto Manrique²⁷ considera a los gremios como una institución que agrupa a los maestros de un oficio determinado, su origen es medieval. En la Nueva España los albañiles y alarifes pertenecían al mismo gremio, así como los pintores y doradores están dentro de este mismo grupo. Esta organización aseguraba la calidad de la producción de las obras a través de las Ordenanzas, y sólo los del mismo gremio podrían fabricar los objetos de su oficio.

La estructura social de los gremios estuvo formada por los *maestros, oficiales y aprendices*, y únicamente los maestros podían tener su taller, obraje y derecho a la venta pública. La calidad de un aprendiz se obtiene mediante un contrato generalmente protocolizado por un notario, el oficial dependía del juicio del maestro y de la maestría con que ejecutara la obra para aprobar un examen y ser calificado por los veedores del gremio,

²⁶ Fernández, Justino, *Composiciones barrocas de pinturas coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 28, 1959, p. 5.

²⁷ Manrique, Jorge A., *Arte y sociedad en la Nueva España* en Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA- INAH, Fundación Bancomer, 2003, p. 70.

quienes eran elegidos cada año. Sólo los maestros podrían heredar el oficio, mientras cumplieran con la calidad y ordenanzas del gremio.

La influencia de la iglesia estaba estrechamente relacionada con los españoles emisarios del reino español, quienes propiciaron la elaboración de retablos y lienzos como parte decorativa de los templos y conventos en la Nueva España. Todo gremio tuvo una cofradía y su santo, aclarando que estaban excluidos los indios y las castas, aunque los indios sí participaban con la elaboración de las sargas o lienzos, pero cumpliendo con las especificaciones que la norma de los artesanos demandaba.

Los gremios examinaban a los artistas, igual a los recién llegados, sólo con excepción de los maestros mayores de arquitectura, razón por lo que en el siglo XVII, los arquitectos promueven una reforma a las ordenanzas para constituir un gremio propio independiente de los albañiles, en la cuál estaban incluidos, pues su trabajo era distinto y superior del trabajo de los albañiles; esta polémica se debe a dos concepciones artísticas diferentes por incluir sólo a españoles para el aprendizaje y practica del arte, cuando en ese momento uno de los más prestigiados pintores era el mulato Juan Correa.²⁸ El arquitecto Francisco de Guerrero y Torres a fines del siglo XVII fue acusado por el virrey Revillagigedo por andar en choche propio, privilegio no cedido de acuerdo a su estatus concedido.²⁹

En 1756, sólo hubo gremios reconocidos en México y Puebla, pero el mérito de los maestros fue cambiando por la concepción moderna de la Academia, más tarde se fundó la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España (1781-1783). Dichas instituciones que vigilaban la instrucción y diseño de las manufacturas en todos los ordenes de la plástica así como la producción en diversos materiales. El surgimiento de la Academia de San Carlos estableció nuevos códigos estéticos y se perdieron las técnicas como el estofado y los detalles florales en las esculturas.

La pintura novohispana fue encabezada por las familias de Baltasar de Echavé y Orío (Echave Ibía y Rioja); Lagarto y Luis Juárez, quienes por la plasticidad y el color combinaron los planos terrenal y celestial. Bajo el tema de la Inmaculada Concepción trabajaron Juan Correa, Francisco Antonio Vallejo y Cristóbal de Villalpando. Alrededor del culto a la Virgen

²⁸ *Ibidem*, p. 73.

²⁹ *Ibidem*, p. 58.

de Guadalupe, Miguel Cabrera inició las características formales de la pintura, fue uno de los pintores de mayor prestigio y demandó para su gremio una posición social destacada en el virreinato, él fue quien intentó fundar la Academia de pintura antes de la Academia de San Carlos.³⁰

1.4. EL CULTO MARIANO NOVOHISPANO

En la Nueva España en el año 1555, el Primer Concilio Provincial Mexicano³¹ estableció como Patrono a San José, el origen de esta obligación jurídica se encuentra en la encomienda que los primeros frailes franciscanos hicieron al santo para que les permitiera evangelizar a toda la población indígena, y en señal de agradecimiento se le juró como patrón de todo el virreinato, por lo tanto la población novohispana aceptó esta protección y los artistas mostraban el significado del santo a través de diversas composiciones plásticas.

La difusión del padre de Jesús se difundió rápidamente, pero ante los programas ideológicos y políticos del proyecto tridentino en la Nueva España, el espíritu de establecer un nuevo orden católico en la vida novohispana originó establecer nuevas disposiciones para la predicación, sacramentos, construcciones de templos, adornos y en especial en las pinturas, obras de arte que tenían que señalar la glorificación de la Virgen y otras manifestaciones que iban de la mano del proyecto social de la congregación de San Ignacio de Loyola, para verse reflejados como los hijos de María, la Madre de Dios.

La expansión del culto a las imágenes marianas se extendió en territorio novohispano, especialmente la advocación la Virgen de la Misericordia creció notablemente, la Corona Española la nombró Patrona de las Indias Occidentales en 1609, difusión de su culto en América.³² Muestra de ello se presenta en las Fig. 21 y 22, composiciones alegóricas, producidas en diversos materiales, una la escultura en madera (Fig. 21) o el lienzo de Francisco Martínez (Fig. 22) retrata la misma figura de la Virgen en escorzo, parada en una media luna con querubines. El movimiento de su

³⁰ *Idem.*

³¹ *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2005, p. 249.

³² *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 157.

ropaje es similar igual al de la túnica, y los motivos de flores en su atuendo, y el color carmesí ofrecen una muestra de los modelos que continuaron elaborando los mejores pintores y doradores de la Nueva España.



Fig. 21. *Nuestra Señora de la Misericordia de Capuchinas*, anónimo, talla sobre madera, estofada y encarnada, 85.5 x 56.5x 26.2 cm. Colección Promonasterio autónomo de clarisas capuchinas de San Felipe de Jesús.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 157.



Fig. 22. *Virgen de la Misericordia*, Francisco Martínez, óleo sobre tela, 197 x 141 cm, colección Museo Nacional del Virreinato-CONACULTA-INAH-Mex.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 156.

La inscripción del lienzo de Francisco Martínez (activo 1718-1758), dice: "Retrato de la Milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Misericordia , que se venera en el convento de las Señoras Religiosas Capuchinas, de esta ciudad de México- Francisco Martínez/ *Sancti Officii Nota/ rius fecit*".³³

Durante el periodo virreinal la advocación mariana continuó con la Virgen de la Misericordia, la Virgen de los Dolores, la Virgen de Loreto, la Virgen de la Asunción, todas ellas cobraron fuerza devocional al igual que las santas de cada una de las ordenes religiosas como la Virgen del Carmen,

³³ *Ibidem*, p. 208.

la Virgen de la Merced, la Virgen del Rosario, además la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, aunque la aparición de la Virgen de Guadalupe fue en 1530, la devoción fue aprobada hasta el 27 de abril de 1737, cuando se le declaró Patrona de la ciudad de México y diez años más tarde Patrona de la Nueva España. Por lo tanto durante la segunda mitad del siglo XVII y sobre todo en el siglo XVIII, se difundieron diversas composiciones atribuidas a las advocaciones marianas.

Como se mencionó, en la Nueva España, los pintores del siglo XVII e inicios del XVIII conformaron su propio lenguaje, destacando José de Ibarra, Miguel Cabrera y Juan Rodríguez Juárez, realizaron composiciones donde muestran una plasticidad en las imágenes y el rompimiento entre lo divino y lo terrenal a través de los ejes diagonales y luces en sus trazos, pero sobre todo con temas que difundieran las advocaciones marianas.

En la Fig. 23 se muestra el lienzo de *La Proclamación pontificia del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España* realizado por Miguel Cabrera, composición que impulsó la advocación mariana a la sociedad Novohispana.³⁴

Esta obra plástica realizada en lámina de cobre al óleo, escena donde el Papa Benedicto XIV entrega al padre procurador jesuita Juan Francisco López la bula (*Benedictus XIV. Non est equidem*), pliego que proclama el patronato de la Virgen (*Patrona Novae Hispaniae*), aparecen Juan Diego y otros religiosos, en lo alto dos ángeles sostienen la imagen celestial. Alrededor de la escena principal aparecen las imágenes e inscripciones en cada una de la imágenes dice: Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora del Refugio, Nuestra Señora de la Misericordia de la ciudad de Panamá, Nuestra Señora de la Misericordia, Nuestra Señora de los Remedios –que se venera en tu Santuario extramuros de México, Nuestra Señora de la Misericordia- que se venera en la Iglesia de señoras religiosas capuchinas de México, Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora de El Carmen.

³⁴ Cuadriello, J, *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 21.

Fig. 23. *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*, Miguel Cabrera, óleo sobre lamina de cobre, ca.1756, Fuente: *Zodiaco Mariano*, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo



Miguel Cabrera considerado como uno de los mejores pintores de la época; en 1751, inició un análisis minucioso del ayate de la imagen de la Virgen de Guadalupe, años más tarde, en 1756 publicó el libro titulado *Maravilla Americana*. La finalidad del pintor al publicar este texto, además de honrar a la Virgen y al obispo que era su mecenas, era glorificar el propio oficio dando fe del milagro. En la *Maravilla* Cabrera demuestra lo que un pintor puede observar para contribuir a la religión, equipara el trabajo del pintor con el del literato, y señala al final:

*nada versado en los pinceles, [...] quiso la soberana princesa honrara en estos reinos el arte de la pintura...dejándonos de camino a los pintores motivo de una santa vanidad en su peregrina pintura.*³⁵

³⁵ Román Gutiérrez, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Colección INAH, 1990, p. 91.

Cabrera y otros pintores, con su prestigio quisieron dar fe del milagro en lenguaje sutil como el arte. La pintura sirvió para integrar los recursos formales e iconográficos de las advocaciones marianas del siglo XVIII.

La demostración de los beneficios que brindaban los santos y las vírgenes fue reforzada a partir de la aparición de la Virgen de Guadalupe el 9 de diciembre de 1531, años más tarde en 1747 se le nombró patrona de la Nueva España, por lo cual la sociedad novohispana contaba con una imagen sagrada propia, nacida de su propia identidad, esposa del santo patrono San José, coronada por la monarquía española y con las bendiciones de la iglesia.

La iglesia siguió siendo en el siglo XVIII el cliente más importante de los artistas novohispanos; la secularización demandó otro tipo de obra, entre las que destacan los retratos, no solamente de obispos, virreyes sino de niños, familias, mujeres o monjas profesadas o coronadas, pero todos ellos dentro de los límites de la clase social que podría pagar por este retrato.

La diversificación del mercado del arte se desarrolló en el siglo XVIII, no sólo para realizar pinturas con temas religiosos o series de la vida de la Virgen, en diversos formatos, cuadrados o en óvalos; sino el arte adquirió una función social, como decorar casas con retratos de personajes como sor Juana o de familias prosperas de la sociedad novohispana asociados a la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe, hasta la aparición de la Academia, donde las tendencias del contexto virreinal cambian y el espíritu criollo desea participar en los ideales de la modernidad europea, lo que los lleva al proyecto de independencia nacional.

La pintura del virreinato tuvo un carácter básicamente religioso en la Nueva España, fue considerada como un medio de expresión artística y objeto transmisor de los símbolos e imágenes de la religión católica. El culto católico tenía como respaldo las disposiciones emanadas del Concilio de Trento para la producción de las imágenes y pinturas, de esta formó se reforzó la dirección de la religión y el dominio que tuvo en la sociedad durante el periodo virreinal.



CAPÍTULO II

LA PINTURA Y EL *IMAGO MUNDI* EN LA NUEVA ESPAÑA

La iglesia inició el proceso de mejora en el ámbito institucional a finales del siglo XVI en Europa, por lo que planeó la reforma moral y espiritual a través de las órdenes religiosas, quienes extendieron su territorio hacia América. Las políticas de la iglesia novohispana en los siglos XVII y XVIII tuvieron como objetivo primordial organizar el culto para promover la lealtad a la iglesia católica y conformar una visión del mundo.

El control de la iglesia a través de la pintura con temas religiosos sirvió como una herramienta de adoctrinamiento para sensibilizar a los pobladores de la Nueva España. El tribunal del Santo Oficio tuvo jurisdicción sobre toda la población novohispana, excepto en los indios, pues a fines del periodo virreinal las pestes y las enfermedades provocó una disminución en el número de población india. Por otra parte los tribunales de las diócesis encabezados por el arzobispo y los obispos utilizaron prácticas para reprimir la idolatría de los naturales.

La construcción de capillas y templos dedicados al culto de los Santos patronos, fueron espacios para la convivencia local, diversos grupos sociales acudían a las celebraciones litúrgicas, donde los retablos, pinturas y esculturas junto con los cirios, casullas, cálices, custodias y capas se entremezclaban junto con los asistentes.

El lenguaje de la obra de arte fue producido de acuerdo a las líneas redactadas en las Ordenanzas, disposiciones obligatorias para las representaciones de los santos y vírgenes; siendo la Virgen el símbolo de la iglesia y los ángeles los mensajeros de la iglesia católica; con estas composiciones contribuían al mensaje religioso.

2.1. *Imago mundi* y la producción de las imágenes

En Europa,¹ a partir de los siglos xv y xvi, la exhuberancia decorativa en los pórticos de las catedrales, columnas frontones y entablamentos que brindan desde entonces al espacio, un juego de líneas y escultura ornamental; todas éstas son las manifestaciones de los valores religiosos dictados bajo la influencia de los Tratados de Serlio, Vignola y Scamozzi, fundamento teórico práctico para las construcciones, que además fueron impulsadas por el Concilio de Trento con el propósito de crear espacios para la difusión de la fe y el culto mariano.

La monarquía católica europea adornaba sus ciudades con edificios civiles, por lo que el culto a las imágenes milagrosas disminuyó. Las regiones más importantes y las principales ciudades de España cuentan con santuarios que poseían imágenes de María o de Cristo, atraían peregrinos que estaban revestidos con los testimonios de las curas milagrosas que las imágenes divinas habían realizado. Además aparecieron nuevas imágenes que exhibían todas las posibilidades plásticas del arte renacentista, si bien transformadas por el manierismo y el barroco, para avivar las emociones y capturar el corazón de los fieles, como sucedió con las imágenes traídas a América, que fueron la Virgen María o San José para sensibilizar a los indígenas.

En Sevilla, durante los siglos xvi y xvii, las cofradías apoyaron la propagación de las imágenes de Cristo en su Pasión y los de una Madre doliente, para lo cual efectuaban procesiones, que se realizan hasta la fecha por las calles de la ciudad en Semana Santa de Sevilla, al igual que en San Luis Potosí. Estas imágenes esculpidas bajo una técnica de la época pueden considerarse obras de arte, porque su propósito era evocar una intensa devoción; y en San Luis Potosí, la procesión está manifestada como una tradición religiosa de la sociedad potosina y ha perdurado durante más de cincuenta años.

En los siglos xvii y xviii, España decora los templos de América con retablos dorados, recargados de ornatos y de símbolos de la fe cristiana. La

¹ Tapie, Víctor L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1991, p. 330.

Nueva España se convierte en territorio fértil para la ciencia, arte y minería.

En 1508, la Corona española recibió el privilegio otorgado por Julio II: la Bula *Universalis Ecclesiae*,² la cual concede a los monarcas el patronato de América, estos a su vez confían en las órdenes religiosas la conquista espiritual del territorio, y a través de otras dos bulas papales *Alias Felices*, sancionada por León X el 25 de abril de 1521, y *Exponis Nobis Nuper Fecisti* (Omnímoda), de Adriano VI otorgada el 10 de mayo de 1522. Ambas bulas conceden a las órdenes mendicantes la autoridad de ejercer la misión de evangelizar los nuevos territorios. El monopolio de la evangelización a la Nueva España se le concede especialmente a la orden franciscana, siendo la Corona Española la responsable de cristianizar a todos los habitantes de las colonias conquistadas y convertir a los indios en cristiano. Por lo anterior, los religiosos fueron los portadores de las imágenes religiosas que portaban el mensaje religioso con él que sirvió de medio de dominación en nuevos territorios en América.

Los primeros mendicantes en llegar a la Nueva España fueron doce frailes franciscanos en 1524, posteriormente en 1526 arribaron un grupo de religiosos dominicos y más tarde la orden de los agustinos en 1533, uniéndoseles consecutivamente los carmelitas descalzos y los juaninos; todos ellos tuvieron la misión de adoctrinar a los habitantes en nuevos territorios, para impartir los sacramentos a los naturales. Cada orden religiosa deseaba expandir la religión en nuevo territorio e incrementar el número de población devota. En esta gestión religiosa, en la Nueva España, se utilizó representaciones que mostraban los símbolos de la fe, utilizados para la ornamentación de los templos y monasterios, al inicio los combinaron con los símbolos de origen europeo y los de los indios.

En América, la función de las imágenes permitió representar el pensamiento de la nueva ideología a través de la religión; las órdenes religiosas o clero regular difundieron sus doctrinas teológicas y promovieron las prácticas de evangelización a través de la palabra cristiana; los religiosos fungieron como protectores del mundo

² Espinosa Spindola, Gloria, *Las órdenes religiosas en la evangelización del nuevo mundo*, México, catálogo de la Exposición España Medieval y el legado de Occidente/ Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Lunwerg editores, 2006, p. 249.

prehispánico, con esta fusión de mentalidades marcó el inicio de una nueva organización social.

Las órdenes mendicantes y los indios construyeron recintos propicios para lograr una sana convivencia, en estos se fomentó la doctrina católica; los españoles habitaban en las casas construidas por los indios.

Estos nuevos espacios fueron dirigidos por los religiosos y las nuevas autoridades en la Nueva España. Esta sociedad se organizó nombrando autoridades como el alcalde, de origen español quién juraba ser fiel a Dios y dedicar su cargo al Rey de la Corona española, además le fue entregado las varas de la justicia; también se eligieron regidores, con el encargo de carcelero, pregonero, mayordomo de la villa, procurador y alguacil, dándose los cargos por el visitador general y un escribano. Con esta nueva organización todo el territorio dividió el territorio del virreinato en dos Audiencias: de México y de Nueva Galicia. El virreinato comprendía desde las orillas del Golfo y del Pacífico, y de los estados incluidos entre estos litorales dentro de la Mesa Central y dependían de la primera Audiencia; una gran parte del territorio de Jalisco, Zacatecas, Aguascalientes y Durango formaban la Audiencia de Nueva Galicia; la Nueva Vizcaya dependía directamente del virrey.

La Corona española administró los recursos de la Nueva España a través de la Audiencia y el Virrey; la autoridad de los reyes de España estaba representada en las provincias por un corregidor o alcalde mayor. Los habitantes llegados de España recibían las encomiendas o recompensas por sus servicios en la conquista, como el derecho de disponer de ingresos o de recibir el beneficio de la fuerza laborar indígena; el encomendero tenía la obligación de vigilar la evangelización para patrocinar a las órdenes y cumplir con el proceso de secularización, además de recibir los privilegios en tierras y cultivos o mercedes que podrían ser heredadas. La encomienda fue vista como el medio para regular la explotación de los indios,³ que estaban obligados a pagar el tributo en efectivo o en especie.

Las decisiones conciliares sobre la producción de imágenes tenían la supervisión del maestro y los oidores; el cumplimiento de la estrategia evangelizadora ligado a la fuerza y especificidad de la imagen franciscana,

³ Bernard, Carmen y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II, Los Mestizajes 1550-1640, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 636.

para actuar sobre la mente del espectador como medio eficaz de las representaciones del sueño indio. Conciliar el efecto de la destrucción de los ídolos prehispánicos ordenada en 1538 al Virrey por Carlos V: "derribar y suprimir todos los ídolos"⁴ e igual que sus templos; para buscar los ídolos y quemarlos, tratando de imponer la nueva religión.

Los criollos desarrollaron un esquema de sociedad estamental y corporativa, jerarquizado y basados en la defensa de los valores católicos. Pero, los criollos al margen del control de la religiosidad, posición de los clérigos, rectores de la sociedad novohispana y deseosos de ser considerados como españoles, fueron creando su propia identidad retomando los mitos de la aparición de la Virgen de Guadalupe, motivo que llevó a pagar la producción de obras de arte para demostrar los milagros y beneficios de la santa y sus milagros, demandando plasmar en ellas su retrato.

Por lo anterior, se puede considerar, que las pinturas con temas marianos, fueron creadas con los materiales y colorantes naturales, como la cochinilla, tierras y vegetales de la zona, sustancias utilizadas por los indígenas por generaciones; y sus temas marianos fueron motivo de protección, contra las plagas y epidemias. Un ejemplo de ello, lo produjo Echave Ibía, quien toma como fondo el mar y centra la imagen de *Santa Rosalía adorando al Niño Dios*; el pintor mezcla un paisaje de Italia, pues la santa fue patrona de Sicilia.

Además de las pinturas de la Virgen de la Misericordia, la Virgen del Refugio, la Virgen del Rosario, Virgen de la Luz, todos modelos bajo el tema mariano fueron utilizados por las ordenes religiosas de mercedarias, carmelitas y terciarias.

2.2. Ideología e *imago mundi*

La iglesia difundió las representaciones de las imágenes en el siglo xv de acuerdo al dogma del Concilio en Trento,⁵ órgano institucional que dirigió la

⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁵ Vargaslugo, Elisa, *Los predicadores mudos, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Los Discursos sobre el arte*, México, UNAM-III, 1995, p. 57.

voluntad de la iglesia y dictó las medidas para controlar e imponer los principios morales, con rigor y limitaciones. Bajo estas nuevas directrices se señala que toda imagen sagrada debía de cumplir con los cánones del arte de acuerdo al modelo dictado en los tratados renacentistas⁶ de León Battista Alberti, Durero y Leonardo da Vinci, así como el tratado de Francisco Pacheco, quién señaló las normas del arte de la pintura para el barroco de la Nueva España. Las composiciones integraron imágenes que reflejaron una mezcla ideológica de la expresión del arte centrada en la espiritualidad; de esta forma el culto religioso fungió como un elemento de cohesión en la sociedad virreinal durante los tres siglos.

Además, con el Concilio de Trento se dieron los lineamientos para que los habitantes cumplieran con el dogma y la filosofía eclesiástica, sobre todo dentro del lenguaje artístico religioso y los pintores tuvieron que cumplir con estos lineamientos en la elaboración de las imágenes producidas en la Nueva España; es el caso de la Virgen de Guadalupe, cuyo esquema, en torno a la imagen divina, se mezcla con imágenes indígenas, tal como se muestra con la pinturas de la cronología del Anexo I que muestran las diferentes composiciones con la devoción a la Virgen de América.

Iconográficamente, la imagen de la Virgen de Guadalupe se relacionó con la profecía del Capítulo XII del Apocalipsis, campo alegórico para los criollos, la Virgen aparece sobre una luna, cuya imagen se centró en un resplandor solar, ataviada de manto azul, vestimenta con cuarenta y seis estrellas de ocho puntas,⁷ el resplandor del sol la corona, por lo tanto se consideró, la madre de Dios Tonantzin y la que lograría ser comprendida por los naturales.⁸ Los religiosos la llamaban en un lenguaje dialéctico místico y elaborado con elementos propios de la cultura indígena, imagen mística religiosa, similar a su cosmología; esta imagen representaba la madre de una nueva religión, un nuevo signo de respeto y fidelidad, en apoyo al culto mariano.

El culto a la Virgen de Guadalupe fue el apoyó de las elites eclesiásticas, para comunicar los valores religiosos, una imagen con símbolos asimilados por la vida indígena, como la luna, las estrellas; configuraciones que

⁶ Eco, Umberto, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 7ª ed. 2006, p. 69.

⁷ Zabebska, Carla, *Guadalupe*, México, Random House Mondadori, 2005, p. 36.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

representaron aspectos universales desarrollados en el inconsciente colectivo.

En la Nueva España, el culto a la Virgen de Guadalupe apoyo ideológicamente el proyecto tridentino, pues es considerado dentro de un programa civilizador de unión entre la población indígena y criolla, pues durante tres siglos se convirtió en un fenómeno religioso nunca visto a una advocación mariana, como lo afirma Serge Gruzinski: la imagen cristiana en la Nueva España, nació entre los escombros y las cenizas.

Las imágenes religiosas de la sociedad novohispana virreinal daban constancia de la fe y devoción, estas representaciones apegadas a los preceptos religiosos según lo señalado en el Concilio de Trento, sirvieron como instrumentos de comunicación expresados en lenguajes estéticos para cristianizar a los indios evocando el mundo celestial y mostrados por medio de figuras antropomorfas.

La mezcla de las figuras de ambos mundos se comprende por el estudio de Gruzinski⁹ sobre las formas de abstracción y dice que son más fáciles de interpretar, porque para los indígenas fueron sus formas similares a las nuevas presentadas por los españoles. Esta similitud es debida a la cosmología o naturalismo en el que vivían, las características de la figura humana guardaba cierta semejanza anatómica con la realidad bajo la influencia prehispánica, con una mezcla de símbolos y conceptos cristianos, que lograron ser aceptados con mayor facilidad en su *imago mundi*.

El encuentro de significados de pueblos provenientes de Europa y del mundo indígena propició la mezcla de formas sociales y encuentro del imaginario colectivo, encuentro de lenguas. La fusión del conocimiento indígena logró reproducir las imágenes renacentistas de los grabados en los lienzos; en esta mezcla de intercambios, se reproducen las imágenes en los lienzos con las interpretaciones que se originan en el mestizaje cultural, manifestaciones en búsqueda de analogías que contribuyen a la formación del patrimonio cultural.

La imagen promovió el pensamiento teológico y el culto religioso por razones espirituales y de esperanza para salvar sus almas. El pensamiento novohispano se dio en los mensajes que se tienen en los objetos, imágenes

⁹ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal a "Blade Runner" (1492-2019, (5ª), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 96.*

del imaginario barroco, como las demostraciones de elegancia en los cultos y un control total de la Iglesia.

Los misioneros y los virreyes españoles tuvieron los mismos objetivos para la conquista en toda América, desde México hasta los Andes; las nuevas formas fue el motor de la transformación de los pueblos, al igual que las enfermedades traídas por los europeos, que causó una disminución en la población por las epidemias afectando el índice demográfico en los pueblos indios.

Los primeros evangelizadores tuvieron dificultades para introducir en los indios las imágenes, no con mencionarlas sino cómo interpretarlas, utilizaron cruces de piedra o de madera. Como Bartolomé de las Casas utilizó la estrategia plástica para difundir las nuevas imágenes que fueron copiadas por los indios y reproducidas en los muros de los nuevos espacios religiosos con los colores y formas modificadas según el imaginario indígena, como sucede en los frescos de Actopan o en Acolman.

La iglesia cuidó la representación de las imágenes durante los tres siglos del virreinato, la creación artística inmersa en las recomendaciones tridentinas, las formas y lenguajes para cumplir con los tratados de pintura, como el de Francisco Pacheco, impreso en 1649, fuente de información técnica e iconográfica para los artistas novohispanos.

La función de la pintura tuvo un carácter simbólico para recordar los dogmas de la religión cristiana e insistir en los mensajes filosóficos de exaltación a las advocaciones marianas, como lo establece al final del periodo virreinal, en 1771 el Cuarto Concilio Eclesiástico Mexicano,¹⁰ donde se insiste en las recomendaciones hechas en el Concilio de Trento adicionando las *Reglas* para los artistas, donde ellos pudieran expresar a través de un lenguaje plástico los valores morales y dogmáticos de la religión.

Las formas de mestizaje cultural estuvieron ligadas a la supervivencia de las nuevas clases sociales formadas por criollos, esclavos y diversas castas. La lengua náhuatl y otras nativas se mezclaban con el castellano, al igual que los sabores y olores de la cocina de indígenas, la fusión del maíz y el chocolate con alimentos de origen europeo, como las carnes

¹⁰ Vargaslugo, *op. cit.*, p. 38.

embutidas; todo esto dio origen a una socialización colonial manifestada en la construcción de espacios dedicados para la promoción de la misión de los religiosos, levantando conventos y templos, cuyas portadas están plasmadas imágenes de piedra tallada en relieves, similares a las deidades y dioses de los pueblos indígenas como se encuentra en la pintura mural; en estas obras se intercalan las imágenes de ángeles con rostro indígenas y follajes, motivos vegetales propios de la Nueva España e *imago indígena*.

El punto de referencia para los españoles fueron imágenes del *Quattrocento*,¹¹ al inició más gótico que renacentista, la visión de muertos mezclados con el diablo donde los indígenas lo comprendían como las diversas formas de los animales (murciélagos) más que un rostro satánico. Hernán Cortes encabezó la destrucción de las imágenes de las deidades indígenas, venciendo su imaginación e imponiendo la autoridad por motivos políticos. Pero la aparición de la Virgen de Guadalupe fue la respuesta al culto de una madre natural ataviada a su semejanza e imaginario, esta representación profundizó rápidamente en su comprensión hacia la fe cristiana, evento que facilitó la penetración de las imágenes barrocas adyacentes al nacimiento de una madre protectora. La virgen se presentó ante los ojos del indígena Juan Diego el 9 de diciembre de 1531; la imagen mariana cuenta con los elementos simbólicos para la comprensión de la cosmovisión indígena, como los rayos solares alrededor de su figura, envuelta en un aro de estrellas que coronan sus sienes y a sus pies aparece una media luna que sostiene un querubín con alas de color verde, blanco y rojo, que representan paz, luz y fortaleza.

La dialéctica entre la imagen y el espectador fue realizada en un lenguaje sensible, el sentido visual presentaba por objetos comprensibles a la mística del arte se descubre al considerar la imaginaria como un aspecto sociológico.

Desde 1435, León Battista Alberti¹² afirmó que la percepción de las imágenes, como objetos de devoción busca una respuesta demostrada de acuerdo a la cultura o creencias. Las representaciones ideológicas de la sociedad novohispana cobran realidad para dar coherencia en la práctica

¹¹ *Ibidem*, p. 27.

¹² Fredberg, David, *El poder de las Imágenes, Estudio sobre la Historia y la Teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra ediciones, España, 1992, p. 64.

religiosa. La devoción a los santos e imágenes que reafirman su fe orientan las conductas para lograr una sana convivencia ante las diferencias sociales y étnicas en el periodo novohispano, espacio nuevo no sólo en lo arquitectónico sino en la estructura social y simbólica, reflejo de las ideas ilustradas mostradas en imágenes, costumbre y vestimenta de una nueva sociedad jerarquizada por la diversidad étnica de sus habitantes.

De acuerdo a Gruzinski,¹³ la imaginería religiosa es la representación de la influencia de la pintura española del Siglo de Oro, pero la imagen en los lienzos de los pintores novohispanos busca una nueva relación con la imagen, más retórica y sobrecargada con floración alegórica, según señala Cesaré Ripa: [...], las imágenes hechas para significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo” y “la belleza debe pintarse con la cabeza perdida en las nubes pues no hay cosa de la que se pueda hablar más difícilmente en una lengua mortal y que menos fácilmente se pueda conocer con la inteligencia humana”.¹⁴

En la Nueva España, la sociedad novohispana se reúne en torno a esta nueva manifestación por el culto a las imágenes representadas en la figura mariana, analogía de las creencias e imágenes festivas del imaginario indio representadas en las prácticas cotidianas. La imagen pretende polarizar una creencia y un imaginario que continuó a través de los signos cristianos, como Gruzinski lo afirma:

“lo imaginario barroco no puede limitarse a la consagración de los prodigios efectuados, las visiones extraordinarias y los efectos admirables sin riesgo de reducir la cultura barroca a las dimensiones fugaces de un ensueño. Y no sólo porque lo imaginario pone en juego, a través de las expectativas y los puntos de referencia que lo organizan, a individuos, grupos, sociedades e instituciones, sino también porque trasciende y confunde las fronteras que acostumbramos asignar a la realidad y a la alucinación”.¹⁵

La mezcla de culturas produce un mestizaje, fenómeno que creció en la Nueva España, y que en los inicios de la colonización alcanzó formas complejas en las expresiones de productos novohispanos, lo que forjó a no idealizar retóricas teológicas, sino uniéndose en el pensamiento místico la cristianización en un solo mundo de vida.

¹³ Gruzinski, Serge, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ *Ibidem*, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*, p. 159.

2.3. *Ethos Barroco*

El concepto de *ethos* barroco se comprende como un comportamiento colectivo, que busca explicar las configuraciones de una sociedad representadas a través de formas de rica exhuberancia, esta manifestación proviene del proceso de conversión de dominantes y vencidos en un mundo estratégico, donde los colonizadores en la Nueva España caminaron hacia el terreno firme para el dominio de los indígenas. El *ethos barroco* que según Bolívar Echeverría¹⁶ fundamentó la consistencia de un nuevo mundo, se considera como "un comportamiento social dentro de una crisis", esta afirmación de la sociedad se encuentra en el *ethos* barroco de una estructura de encuentro entre el conflicto y el progreso, una representación lógica de nuevos caracteres de creación plástica, que llegó a modificar la lógica de innovación entre los grupos indígenas para su registro cultural en su *modus vivendi* dentro de un momento de resistencia cultural, de carácter filosófico, político y religioso de mezcla de sincretismo jesuita y una alternativa para la fe.

Los lienzos de patronazgo fue una forma de expresión plástica donde la sociedad encontró una manera de comunicar sus prácticas religiosas, además de manifestar que sólo los personajes que aparecían dentro de la composición pertenecían a una jerarquía social alta. Como aparecen en los primeros lienzos anteriores, expresan las categorías de un horizonte religioso, donde lo sagrado se convierte en alegoría religiosa donde se mezcla lo terrenal y lo divino el comportamiento de una sociedad.

En el siglo XVI, las experiencias históricas del nuevo mundo muestran la analogía compuesta entre la erudición y la imaginación logrando universalizar el cristianismo en las sociedades y penetrar en las culturas indígenas como una posibilidad hacia la salida de la manifestación del intercambio cultural manifestado como mestizaje. Entre los años de 1595 a 1635 predomina la población criolla, chola y mula,¹⁷ formando una mezcla demográfica de conquista y evangelización de una sociedad al amparo de las prohibiciones de la Corona española como sucede después del Tratado de Madrid¹⁸ en 1750, con la expulsión de la Compañía de Jesús. El

¹⁶ Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2000, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

progreso se forjó a través de un sentido universal basado en generar nuevas formas de vida, como reflejo de las disposiciones impulsadas por la dinastía borbónica en la Nueva España, de esta manera dio origen a las tradiciones dentro de un proceso racional depositados los conceptos del imaginario colectivo y la mezcla de lo real y lo ficticio, el pasado y el futuro surgiendo el *ethos barroco*, alternativa hacia la modernidad dentro del intercambio cultural.

El *ethos barroco* se considera como un comportamiento social, como una forma mercantil ¹⁹ concreta del proceso producto-consumo, actitud incondicional que afirma la actividad de lo clásico y lo natural, consiente por presentarse dentro de un tema y formas materiales similares a las realizadas por Bernini o Borromini, ya que el manierismo y el barroco plantearon líneas paralelas a la crisis clasista de la modernidad del arte. El barroco como voluntad de forma de arte, reconoce el orden de las proporciones clásicas de lo dramático fundamentado en el pensamiento de ser humano como una idea civilizatoria de la reconstrucción del mismo hombre.

El *ethos barroco* se encuentra incondicional a lo natural, retador de lo imaginario y de lo cualitativo. El espíritu humano en la historia de la cultura está valorado en la plenitud imaginaria y aparece en el discurso de lo teológico y se concibe en el mundo como la base para resolver el problema de expresarlo a través de configuraciones de formas exageradas, mezclada de las culturas española e india. Se llegaron a producir objetos que revelan las creencias religiosas, modos de ser del mundo o *ethos* de la sociedad virreinal, como objetos varios con símbolos sagrados como la cruz, media luna o motivos florales y vegetales, y estos mezclados dentro de un colorido que representan los valores, discursos filosóficos y formas de vida.

El *ethos barroco* como fenómeno social se puede encontrar en las unidades de análisis, cada uno de los lienzos cumple con las ordenanzas y tienen una función no sólo estética y religiosa, sino desea representar el pensamiento de la sociedad conformada a finales del siglo XVIII se da. El predominio del *ethos barroco* en la construcción de la vida, ya que los personajes civiles que intervienen en los lienzos son los patrocinadores de la obra, quienes se encontraban en una condición económica alta.

¹⁹ *Ibidem*, p. 84.

Por lo tanto, de acuerdo a Paniagua,²⁰ el *ethos* barroco ante todo es el espíritu que produce la cultura de una época, es comprendido como el impulso creador de una forma de interpretar el mundo, por su correspondencia con lo clásico, por ser una mezcla de la emoción y la razón, una combinación alegórica más con la producción de símbolos, los que provienen del imaginario, y es tiempo de expresar las formas.

2.4. Símbolos barrocos

El Barroco más que un concepto ornamental es la expresión extravagante de lo redundante y lo ritual, entonces podría tomarse como un adjetivo de aspecto transgresor o deformador respecto a una forma clásica, pero su objetivo como forma barroca puede resultar una representación del imaginario²¹ considerada desde una perspectiva formal para la que esa imagen del mundo ya existe.

El arte barroco abusó en retorcimiento de las formas antiguas, como la columna salomónica y en la ocupación casi total del espacio, ellos son elementos representados en las nuevas imágenes dentro del espacio virreinal. El juego espontáneo de las formas, el conjunto de posibilidades dentro de un espacio que conjuga lo ritual con la voluntad de afirmar lo dramático, se desencadena en un nuevo mundo del arte barroco cuya función de los planos de representación se explica con las funciones semióticas, inspirada en el principio de ordenamiento del mundo originado de una historia de la España de los siglos XVI y XVIII hacia la Nueva España.

El campo simbólico está integrado de la comparación entre la imaginación creadora y la razón, entre lo emocional y el intelecto, los símbolos novohispanos mezclados del imaginario indígena y el cristianismo, cuya explicación radica en los símbolos o analogías del pensamiento, como Le Goff hace referencia a formas concretas de percibir y abordar la realidad para interpretar los productos de la sociedad.

El comportamiento y lineamientos de la Compañía de Jesús y los criollos mestizos se fundieron en los símbolos del barroco, para alcanzar la gracia de Dios, que era considerada como la gracia divina; mensaje eficaz que

²⁰ Paniagua, Sánchez Aldana Débora, ponencia *La arquitectura barroca mexicana "imago mundi" del espacio existencial del México virreinal*, III Seminario Arquitectura territorio y población en el Antiguo Obispado de Michoacán Virreinal, México, CIEP-UNAM, agosto 2005.

²¹ *Ibidem*, p. 42.

para los teólogos jesuitas la cuestionan, porque ¿cómo es posible que el Creador es bondad y condena a sus criaturas? Y es cuando los jesuitas plantean la idea de la omnisciencia de Jesús²² como un "saber simple, un saber libre y un saber medio" de Dios. Esto se explica dentro de un código humano que tiende a ser simbólico, entre la interpretación de los nudos de la fusión de código españoles y su despliegue en la Nueva España.

Este código es similar al que se presenta en los lienzos de patronazgo, es como una escenificación del mundo terrenal y la dimensión celestial, composición hecha de elementos que explicaban el mundo humano y terrenal de las luces y tinieblas, de la virtud y el pecado, de la vida y la muerte, similar a *Gaulli* que decora la bóveda del Gesú en Roma.²³ Este modelo de la Compañía de Jesús, titulado *El Triunfo el nombre de Jesús*, se une el dramatismo de los cánones y la creación de nuevas formas que juntas producen el barroco, para intentar reconstruir el mundo de la vida dentro del proyecto católico moderno.

El discurso filosófico de los símbolos barrocos fue reconstruir una imagen conceptual de la cultura y el arte, gama de cualidades y rasgos con formas que pretenden explicarse dentro de la construcción del mundo donde el comportamiento es espontáneo. El barroco parte de una necesidad de transgresión como síntesis del rechazo y la fidelidad, manifestación de formas estéticas representando a la innovación de las formas. Leibniz²⁴ insiste que en el canon de la filosofía teológica se confunde lo verdadero con lo bueno, pero desde una explicación hermética de los símbolos barrocos es posible unificar el discurso en el uso del código y los mitos, para vivir lo real sólo como posible.

Tanto Leibniz como Jacques Le Goff²⁵ coinciden en que la imagen en una pintura es una representación del mundo, producto del imaginario que se relaciona con el sistema de valores a través de los símbolos, los que se logran interpretar de acuerdo al significado mental.

Para apoyar la anterior aseveración, Bolívar Echeverría considera: "la teología de los jesuitas que podría llamarse una revitalización del

²² Echeverría, *op. cit.*, p. 87.

²³ Pfeiffer, Heinrich, S.J., *Artes de México. Los jesuitas, arte y espiritualidad, en Colegios Jesuitas*, Num. 58, Año 2001, p. 40.

²⁴ *Ibidem*, p. 116.

²⁵ Vitta, *op. cit.*, p. 66.

maniqueísmo originario y construye la estructura dramática del mito judeo-cristiano”, así se rompe con la paz por el despertar del cuerpo, en él se encierra el pecado, se esconde el Diablo y está en proceso de ser vencido, este juicio fue uno de los motivos de la expulsión de la orden.

La misión de la Compañía de Jesús no sólo consistió en evangelizar a los indígenas, que según los registros de la labor misionera llegaron a bautizar a más de 27 000 personas en 1762 según los datos registrados en el Archivo General de la Nación²⁶ sino incorporarlos a la vida de la colonia instruyéndoles nuevas formas de subsistencia relacionadas al cultivo de productos nuevos como la vid y otras frutas que de acuerdo a la situación geográfica se producían a lo largo del territorio de la Nueva España. La siguiente ilustración (Fig. 24) muestra la portada del estudio en la lengua náhuatl, utilizado por los jesuitas en los sermones para comunicar a los indígenas los principios de la religión católica.



Fig. 24. *Arte de la Lengua Mexicana*, Padre Horacio Carochi, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús de San Pedro y San Pablo, 1645. Impreso en México, Colección Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Fuente: *Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 237.

También se editó el Prólogo del libro de Francisco de Florencia (Fig. 25) *Menologio de los varones* más señalados en perfección religiosa, editado en Madrid en 1747. La siguiente figura 26 muestra el texto de lecciones espirituales, estos textos y otros escritos en latín no visualizaron la

²⁶ Ortiz Islas Ana, *Ad Maiorem Dei Gloriam, La Compañía de Jesús, promotora del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 248.

posibilidad de un riesgo en la exposición de los conceptos religiosos, como "la reforma y la dilatación de los confines de la cristiandad. Inspirados por un hombre cuya experiencia mística lo alentaba a aceptar los retos del conocimiento".²⁷

Con estos documentos, la Compañía de Jesús buscó ilustrar los símbolos barrocos hacia las prácticas cristianas o función ritual, mediante lecturas y símbolos cristianos que fueron utilizados como instrumento de culto dentro de la práctica de la religión católica.



Fig. 25. Prólogo del libro de Francisco de Florencia, Fuente: *Artes de México. Colegios Jesuitas*, México, 2001, p. 24.

Fig. 26. Joseph Genovesi y Tomay: *Lecciones Espirituales para ocho días de ejercicios*, Puebla, 1791. Fuente: *Artes de México - Colegios Jesuitas*, México, 2001, p. 24.

La teología tridentina de la Compañía de Jesús inició dentro de una dimensión simbólica y discursiva:²⁸ la destrucción de la civilización prehispánica determinada por la presencia de españoles fusionándose ambos en el mismo proyecto político religioso, donde el cultivo de formas configuraban el mundo novohispano, ante la influencia de las imágenes del Siglo de las Luces francés y se reflexionó sobre la vida terrenal explicada a través de los contenidos teológicos, con base a un ciclo místico, donde el drama de la Creación como un acontecer lleva al hombre a su redención por Cristo. El comportamiento cristiano no consiste en renunciar al mundo, sino lucrar en él y por él para vencer al diablo, al mal a la adversidad de las

²⁷ Giard, L., *Artes de México. Orígenes de la enseñanza*, México, 2001, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 58.

cosas, de la producción y del disfrute de los valores de uso, como lo aseguraba Ignacio de Loyola: "se puede ganar el mundo y sin embargo perder el alma", esta advertencia corrige al mundo como algo digno de obtener como: *Ad maiorem Dei gloriam* - (A mayor Gloria de Dios). La doctrina de la Compañía de Jesús aparece como una estrategia que demanda ganar el mundo e implica el disfrute del cuerpo poseído místicamente por el alma, cuyo sufrimiento es el elemento potencial que da la riqueza cualitativa. No se trata de detener el progreso sino de responder a las ideas protestantes de la contrarreforma en Europa, pero en la Nueva España se impuso un proyecto educativo y cultural, los religiosos buscaron presentar imágenes analógicas de Dios y la Virgen mediante emblemas de amor humano.

Pero cabe señalar que aunque hubo imágenes sensibles, también se presentaron analogías terribles, como un gran agujero negro o abismo sin fondo que representa el mundo, un dragón el infierno o también como los lienzo de patronazgo que protegen a las almas benditas que muestran los rostros afligidos y desesperados para mostrar la pérdida del cielo y terminar en las tinieblas y tormentos, castigados y quemados. Se trataba de transmitir la idea de un humanismo, de no renunciar al mundo, sino de luchar en él para disfrute de su propio cuerpo.

La compañía fungió como la tropa de apoyo al Papa ante el Concilio de Trento,²⁹ que replantea la mediación eclesial de lo humano, entre lo divino y el hombre, entre lo terrenal y lo celestial, es decir cómo la persona se conecta a la voluntad de Dios y con la realidad del mundo. La Iglesia es la que tiene la función de cumplir el ciclo místico del cristianismo y el pecado original, dentro de la cotidianidad como elemento mediador de cohesión social, para que los individuos rescataran su identidad y prestigio social.

Lo cual se observa en la siguiente obra que representa la imagen de San Ignacio sosteniendo los dogmas de la Compañía de Jesús, el texto de la frase exhorta a que todas las acciones del hombre sean encaminadas a la gloria de Dios, lenguaje plástico utilizado por los jesuitas para la predicación de la religión basado escena de la vida cotidiana, donde las formas, los colores hablan, como los signos directamente a las percepciones y sensaciones, el arte fue el recurso más utilizado para la evangelización (Fig. 27).

²⁹ Echeverría, *op. cit.*, p. 69.

Fig. 27. *Gloria de la Compañía de Jesús*, Anónimo, Siglo XVIII, óleo sobre tela, 241 x166cm, Pinacoteca del templo del Oratorio de San Felipe Neri, La Profesa. Fuente: Artes de México *Colegios Jesuitas*, México, 2001 p. 19.



Bolívar Echeverría³⁰ afirma que la Compañía de Jesús fue el elemento propulsor entre la Iglesia y el Concilio de Trento, promovió el proyecto político religioso para armonizar el orden cristiano dentro de una comunidad universal hacia el fervor religioso.

Igual que muchas órdenes religiosas, los jesuitas invocaron la protección de María con los lienzos en los que se representaban los fieles y donantes bajo el manto de la Virgen, como se presenta en el siguiente capítulo. La obra plástica actuaba entonces como una petición, pero también funcionó como promoción de la orden para demostrar la proximidad hacia su madre espiritual.

En la Nueva España se trasladan las formas culturales de Europa a las extrañas de los "naturales", el código cultural se forma en una simbolización de los contextos de los religiosos jesuitas. Los religiosos jesuitas³¹ cultivan las ciencias y desarrollan técnicas y métodos para organizar los procesos productivos. Este misticismo mezclado con la acumulación de riqueza a través de los ingresos de los diferentes medios de producción, brindan a un segmento de la sociedad el capital para el consumo de bienes y servicios sólo para todo aquel gestor de la producción en torno a una fe y moral cristiana. Estas son dos historias que se funden en el proyecto criollo de la Compañía de Jesús, donde las nuevas formas del mundo encuentran vida en las civilizaciones europeas.

³⁰ *Ibidem*, p. 70.

³¹ *Ibidem*, pp. 72, 87.

En el legado histórico de la Compañía de Jesús³² son plasmadas las obras de arte que sirvieron como soporte material o medio para transmitir el mensaje religioso; con la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y el teatro, los jesuitas reforzaron la orden religiosa en torno a un proyecto de adoctrinamiento donde las formas expresaron la espiritualidad y argumentaron la palabra de San Ignacio de Loyola. Fue tal el poder religioso de la orden en la Nueva España, que ante la modernidad científica, Carlos III ordenó la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, reprimiendo todo intento renovador a través de la educación donde se pudiera cuestionar el dogma de fe.

Como en la Figura 28, la imagen de la Virgen María resplandece dentro de un fondo de nubes. Su cabeza girada sobre el hombro derecho, está rodeada de ángeles y querubines; ella ataviada con túnica blanca y manto azul, en posición de escorzo y manos juntas, igual que la de Correa, muestra su tez envuelta en doce estrellas, a manera de entrada a la gloria. Los ejes diagonales están señalados por el arcángel San Miguel, ángeles y santos jesuitas encabezados por el fundador de la compañía de Jesús San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier vestido con casulla roja. Los tonos de la composición entrelazan la imagen de la Virgen y los personajes de la Compañía de Jesús.

Fig. 28. Juan Francis de Aguilera, *Patrocinio de La Purísima Concepción con jesuitas*, óleo sobre tela, 252.7 x 420.5 cm, siglo XVII.
Fuente: MUNAL, 2004.



³² Alfaro, Alfonso, *Ad Maiorem Dei Gloriam, La Compañía de Jesús, promotora del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 16.

Esta demostración plástica de fe en la Nueva España, visualiza a santos y vírgenes como una manifestación de la cultura criolla. Como en el capítulo siguiente, se analizan otras composiciones similares a esta alegoría, se clasifica las pinturas según la imagen del santo o virgen, siempre en primer plano y a los protegidos bajo ella, se detalla el origen de la pintura de patronazgo para comprender la forma en que fue aceptado este esquema en América, además con la imagen de la Virgen de Guadalupe, representó un modelo propio en la pintura novohispana, pues cuenta con elementos étnicos y configuraciones que fueron el reflejo del espíritu de una forma de vida.

2.5. DESPLIEGUE ALEGÓRICO

La iglesia retoma el control de la producción artística, con el Concilio de Trento³³ instruye al pueblo obligándolo a recordar y meditar sobre los dogmas de fe, los artistas deben permanecer fieles a los textos sagrados y expresar en las pinturas las historias de la redención. En el siglo XVI se editó un índice de imágenes para distinguir la diferencia de las sagradas y profanas. Un estudio sobre la bidimensionalidad constituida por las imágenes, escrito en 1551 por Paolo Giovio,³⁴ definió las cinco reglas que constituyen la proporción entre el alma (palabra) y el cuerpo (imagen), imágenes de ausencia de toda forma humana, o sea motivos de la naturaleza o emblemáticos. El valor retórico de las representaciones figurativas, cambió el orden visual dentro de un lenguaje espiritual en un espacio arquitectónico.

El arte de los emblemas fue introducido en la Nueva España por la Compañía de Jesús para el uso de los colegios como instrumento didáctico pedagógico. Los objetos de culto se encuentran en la dimensión de la práctica ceremonial, cuyo sentido de forma y fondo pertenecen a una ideología forjada de fuerzas producidas en el imaginario social, buscando satisfacer el espíritu de comportamiento estructural de la población.

El despliegue alegórico es el disfrute de lo bello, elemento catalizador de construcción de un mundo nuevo, de continuidad del humano y código de

³³ Vitta, *op. cit.*, p. 198.

³⁴ *Ibidem*, p. 203.

un cambio, respeto y autoridad centrado en las funciones significativas de la sociedad. El mostrar una cotidianidad y forjar la identidad en el momento de una ruptura, sirvió el despliegue alegórico en los lienzos para convertirse en las imágenes de unión de la sociedad, para invitar a la reflexión y promoción de la fe en un "*Theatrum mundi*"³⁵ o mundo como teatro, lugar donde se conjuga lo natural y la fantasía convirtiéndolo en un acontecimiento. La palabra Alegoría³⁶ viene del griego *allegoria expresar de otro modo*, comprendida como una representación de un fenómeno que alude a connotaciones mentales. Por lo anterior el despliegue alegórico brinda al espectador visualizar las ideas dominantes dentro de un objeto o tema principal en una obra plástica, donde se aglutinan colores y formas vivas, cuya proporción está en relación directa con la proporción de su espacio.

Según Cesare Ripa,³⁷ en su *Iconografía* de 1593, las imágenes realizadas por los pintores como producto de la inteligencia humana y la alegoría es un esquema de fusión de las imágenes de los dioses mexicas que se entrelazan con un conjunto de signos prehispánicos; de la misma manera la narración del cronista Torquemada describe los glifos, inscripciones e imágenes cristianas como la fusión del imaginario con la nueva devoción cristiana. La imagen impulsada por la iglesia, al mismo tiempo reforzaba su poder e influencia social en la temática religiosa, con los pintores llegados de Europa, quienes trabajaron bajo la ordenanza³⁸ de 1557: que se cita a continuación "someter a consideración del virrey y su oficio de la imaginería", el dibujo, el empleo de los colores, la reproducción de los rostros y cabellos, así como el paisaje y las representaciones religiosas. Por lo tanto, los pintores novohispanos producen obras de influencia española, dónde la imaginería religiosa se encuentra asociada a los símbolos barrocos dentro de un despliegue alegórico para facilitar su interpretación.

Los pintores como Simón Pereyns, Andrés de la Concha y Baltazar de Echavé Orio, artistas de origen español, asumieron la responsabilidad de crear los programas iconográficos de los templos y conventos, transmitiendo a través de las imágenes el mensaje teológico y filosófico del clero regular. Estos pintores se basaron en los modelos de Rafael y Miguel

³⁵ Echeverría, *op. cit.*, p. 195.

³⁶ Buchholz, Elke Linda, *Leonardo da Vinci, vida y obra*, Barcelona, Könemann, 2005, p. 92.

³⁷ Gruzinski, *op. cit.*, p. 118.

³⁸ *Ibidem*, p. 115.

Ángel, para producir las obras de arte a finales del siglo XVII, la técnica novohispana entonces logró el trazo y el color de las imágenes de expresión plástica alegórica y atributos de fe.

El arte barroco lo define Theodor W. Adorno³⁹ como "*decorazione assoluta*" o decoración liberada que ha desarrollado su propia forma, donde el mundo es percibido como una prolongación del cuerpo e inseparable del sujeto, no como escenario sino donde se pueda mirar. Para este autor, el arte es el medio y reflejo del pensamiento del hombre, motivo que impulsa a los artistas a expresar su pensamiento produciendo imágenes en las que predomina la dinámica en el color y la invasión del primer plano por el plano profundo de la representación. Esta última es la acción que admite una coherencia por la luz y la percepción de la búsqueda de mostrar las inquietudes de la sociedad novohispana.

En la Nueva España, la decoración de obras de carácter religioso son elaboradas con imágenes que representaban la palabra de la fe cristiana y produjeron lienzos de formato monumental;⁴⁰ ejemplo de estos se encuentran en la Sacristía de la Catedral de la ciudad de México y fueron elaborados por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. Otros pueden admirarse en el templo mayor de Puebla con telas de Echave y Rioja.

El lienzo *La Iglesia militante y triunfante* de Villalpando demuestra el dominio del artista en la técnica plástica y el sentido de expresar en motivos alegóricos una iglesia triunfante, realidad visualizada con una ave o águila de Zeus como el emblema real representando la protección del rey sobre la iglesia novohispana, de esta forma los indios deberían comprender el triunfo de una nueva religión dentro de un despliegue monumental bajo un lenguaje visual. Este tipo de representaciones evangelistas⁴¹ se continúan con pintores como: los Echave, Nicolás Rodríguez Juárez, Antonio de Torres, Pascual Pérez y Fernández Otaz.

Las figuras de San Joaquín y Santa Ana se presentan con frecuencia para enseñar que son una familia, con un niña, la Virgen María; más tarde los pintores como Miguel Cabrera, Juan Rodríguez Juárez, entre otros, representan imágenes de los santos con los atributos de acuerdo a la

³⁹ Echeverría, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁰ Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-INE, 1983, p. 94.

⁴¹ *Ibidem*, p. 138.

iconografía cristiana de cada una de las congregaciones, imágenes utilizadas para apoyar la misión religiosa.

Es así que el arte brinda, en lenguaje sensible, los elementos para la comprensión de la fe cristiana, con símbolos de representación autónoma y decoración de una escena, ante la conjugación de lo real y lo interpretado se asemeja al sueño de lo real y lo ficticio, lo gozoso y lo doloroso, una combinación entre lo clásico y lo monstruoso, esta ambivalencia fue una característica estética del barroco para hundirse en el mundo de lo agudo y lo fugaz, de esta forma se desenvuelve dentro lo místico y lo laico, entre lo festivo y lo pagano para convertirse en una guía del comportamiento de la sociedad.

2.6. LA IMAGEN DEL SANTO Y DE LA SOCIEDAD NOVOHISPANA

La originalidad de las pinturas novohispanas radica en las composiciones de los materiales de los lienzos, los colores y técnicas de los imagineros. Las creaciones pictóricas siempre tienen relación espacial con la arquitectura y escultura sobre todo en el siglo XVIII, la definición del recinto religioso, como templos y conventos se complementaban con la decoración de la pintura mural, como lo fue al inicio del virreinato.

Existen diversos lugares conventuales con pinturas murales realizadas al inicio del periodo virreinal, trazos donde se mezcla el imaginario indígena con el europeo. Como lo señala Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, en 1552, "el virrey Luis de Velasco ordena a los pintores indígenas sean sometidos a examen; en 1555 el primer Concilio Mexicano Alfonso de Montúfar manifiesta sus inquietudes de reglamentar la fabricación de las imágenes".⁴² Así, el franciscano ejerció influencia sobre los indios, la iglesia supervisó la producción de todos los frescos, retablos y cuadros de los santuarios de la Nueva España. Los examinadores del arte tendrían que cumplir con la forma de representación de lo sagrado y ante la llegada de artistas españoles surgió la organización en gremios⁴³ de pintores, entalladores, escultores y doradores en 1557. Estas ordenanzas

⁴² Gruzinski, *op. cit.*, p. 107.

⁴³ Salazar González, Guadalupe, *Elementos que regularon la producción artística virreinal*, Material Didáctico GSAGB2003. HAUM-UASLP, octubre, 2004, p. 3.

reglamentaban los oficios y definían el "oficio de la imaginería; la igualdad de artistas con los indios fue la misma para con los ensambladores que se regían bajo las mismas Ordenanzas expedidas en 1568.

La iglesia controló la obra a través del Concilio de Trento, disposiciones que fueron confirmadas por los concilios provinciales. Las órdenes religiosas se vieron beneficiadas con la llegada de pintores europeos y se agruparon de acuerdo a las ordenanzas que se modificaron hasta 1686; de esta forma, los pintores trabajaban meditando paso a paso las creaciones y trazos para el desarrollo de los objetos de arte que practicarían su mensaje de fe.

La evocación de la imagen del santo se mantenía vigilada por Montúfar o por los mejores pintores como Sebastián López de Arteaga, quien solicitó el cargo de Notario del Santo Oficio para supervisar la imagen del santo y que cumpliera con el programa teórico del arte así como con los lineamientos teologales. De esta forma, el culto de los santos de los patronos de las iglesias, como San José, patrono de la iglesia mexicana se le reconoce como interceptor de las tempestades, el trueno y los rayos. La profesión mariana en sus diversas advocaciones explotó la imagen de la madre ante la devoción popular y la piedad secular, para así evitar el paganismo indígena y retomar las prácticas cristianas hacia la Virgen de Guadalupe, imagen eficiente que apuntaló las visiones y sueños de la reminiscencia del mundo indígena. El culto a la Virgen María fue la imagen protagónica de identidad y propagación del cristianismo, imagen comprensiva, representante de Dios, "*refugium peccatorum*", disculpadora de los fieles, promotora de la resurrección de Dios y donde la iglesia católica encontró el juego poético y dialéctico para representar su mensaje y promoción de la fe.

Sin embargo, la iglesia no actuaba de manera uniforme y congruente, pues existía dentro de ella dos grandes sectores: el clero secular y el clero regular. En el primero dependían los obispos formados en un cabildo de la Catedral y por los sacerdotes, que tenían a su cargo la administración religiosa de los santuarios, parroquias y capillas. En cada diócesis o jurisdicción episcopal tenían un Seminario Conciliar, la mayoría de los monasterios de religiosas y de los recogimientos de mujeres y hospitales. Bajo el mando del obispo los clérigos no sujetos a una orden religiosa como familias ricas, ocupaban los mejores puestos. El clero regular formado por órdenes religiosas habitaba en conventos, estas corporaciones religiosas se

distribuyeron en todo el territorio novohispano, bajo el mando de un provincial y de un cuerpo consultivo o priores (llamados guardianes para los franciscanos y comendadores para los mercedarios), así constituían un gobierno central e independiente, tanto de las otras provincias de la misma orden, como del obispo. Los jesuitas y hospitalarios tenían una organización distinta de los mendicantes.

Desde el siglo XVI sucedieron conflictos entre el clero regular y el secular; los obispos se opusieron a la instalación de un nuevo recinto religioso, ya que continuaron los frailes mendicantes en las parroquias o pueblos indígenas, pues en ocasiones los religiosos se oponían a obedecer a los obispos; la lucha terminó hasta que la Iglesia entregó las parroquias a los seculares en el siglo XVIII, con excepción de varias en Puebla que ya habían sido secularizadas antes por el Obispo Juan de Palafox en el siglo anterior. Así, la Iglesia ejerció control absoluto sobre la religión y presente en todos los momentos de la vida social novohispana, como en la dirección espiritual, organización de cofradías, la confesión, bautizos, matrimonios, sermones, festejos, teatro, obras de arte y cualquier impreso o publicación.

El poder ideológico de las instancias eclesiásticas contaban con un fuerte poder político y económico, como ya se mencionó, la Corona española controló a sus autoridades civiles y dio a los arzobispos y obispos poderes extraordinarios para cumplir como visitadores o virreyes interinos para realizar tareas de fiscalización y de edificar nuevas parroquias o conventos, además de detener bulas papales que atentaran en contra de sus intereses. Las limosnas y herencias se lograban acumular en las instituciones eclesiásticas, de acuerdo a los registros obtuvieron importante número de las fincas urbanas y rurales en manos del clero regular a finales del siglo XVIII. Algunas órdenes religiosas, como los jesuitas, carmelitas, mercedarios, dominicos y agustinos poseían grandes extensiones de tierra, además de los conventos, cofradías y colegios. El clero secular no tenía propiedades como corporación, aunque a nivel individual hubo clérigos ricos, los ingresos de las limosnas o derechos por administrar los sacramentos, el obispo y su cabildo recibían el diezmo de la producción agrícola y ganadera de la diócesis.

Por su actividad ideológica, política y económica, la iglesia tuvo una influencia social considerable, a través del estamento eclesiástico novohispano en los siglos XVI y XVII, pues sólo tenían acceso gente blanca,

no indígenas, mestizos y mulatos; pues eran considerados como espurios o bastardos. Pero aún así algunos miembros de este grupo de origen español heredaron los puestos de sus parientes y se dio la entrada masiva de criollos en el clero secular y regular.

A fines del siglo XVII, casi cuatro mil personas pertenecían al estamento eclesiástico en la ciudad de México, casi diez por ciento de su población española, de ellas 1 020 eran monjas, 1 200 religiosas y cerca de 2 000 seculares, lo que afianzó los lazos entre la iglesia y la sociedad civil.⁴⁴

En todos los espacios administrados por la iglesia, en el templo aconteció la mayor convivencia social, todos los grupos sociales acudían a las misas y celebraciones litúrgicas, el goce estético de los retablos se confundían con el sentimiento religioso entre la música y vestimenta varia.

En la vida de la Nueva España, altamente jerárquica, el poder eclesiástico fue la voluntad que señaló los preceptos, modales y sometimientos del cuerpo y del alma. Las festividades como las corridas de toros fue considerada una fiesta estamentaria donde cada quien en la plaza ocupaba un sitio de acuerdo al nivel social y ocupación, al igual que en los templos y celebraciones religiosas. Estas costumbre de la sociedad novohispana, generalmente se celebraban con un propósito, como festejar la llegada de un virrey o un acontecimiento de celebrar una fiesta patronal, además de las celebraciones que señaladas en el año litúrgico.

A finales del siglo XVIII, la sociedad jerarquiza en castas, donde la elegancia predominaba y el imaginario barroco estaba presente, los objetos de elegancia definían la élite social; las formas y los espacios fueron de acuerdo al estatus en la estructura. Las nuevas formas de población intentan que la marginalidad no lleve al desorden social. Los espacios cuidan su desarrollo, al igual que la propiedad de los ejidos, montes, aguas y canteras; la vida urbana transcurre sin sobresaltos, contando con suficientes víveres, agua y cereales, celebrando los santos patronos, los días de fiestas. La existencia de núcleos multirraciales marcan la traza de la ciudad en barrios, haciendas y templos.

⁴⁴ Rubial, *Monjas, Cortesanos y plebeyos, La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México, Tauros, 2005, p. 172.



CAPÍTULO III

LA PINTURA VIRREINAL DE PATRONAZGO

En el siglo XVII la ciudad de México se había consolidado como el centro político y económico de América; la actividad urbanística y constructora se encontraba en pleno desarrollo; los artistas y escritores difundían sus obras al igual que los pintores, escultores y arquitectos llenaban el espacio urbano con edificios ricamente decorados. A pesar de las epidemias y desajuste ecológico durante el periodo virreinal, la sociedad novohispana vivió en un entramado social complejo, dentro de un mundo simbólico común, donde cada uno de los estratos tenía un referente afectivo.

La fusión de ideas y visiones compartidas por los primeros frailes dieron origen a la mentalidad colectiva en la Nueva España, en el mensaje religioso se incorporo los valores del mundo europeo, para generar un cambio en la valoración de las representaciones simbólicas.

Las órdenes mendicantes demandaban espacios para cumplir con la misión de adoctrinamiento¹ en la Nueva España, la construcción de los conventos religiosos ocurrió en dos etapas de acuerdo a las investigaciones de Carlos Chanfón, la primera con las edificaciones preconventuales donde se mezclaban los elementos indígenas en el patio rectangular cercado, similar al *calli* o la unidad habitacional del mundo mesoamericano destinada como lugar sagrado; y la segunda etapa conventual en el siglo XVII, donde se dió una máxima actividad monástica de clausura.

Con estos espacios propiciaron la producción de arte virreinal novohispano, decoraciones en portadas, esculturas y pinturas que correspondían a un determinado programa iconográfico de acuerdo a la congregación religiosa y a los valores simbólicos del barroco mexicano,² término reciente que demuestra

¹ Chanfón Olmos, Carlos, "Los espacios de la evangelización", *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Encuentro de dos mundos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 79.

² Leonard, Irving A, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo Cultura Económica, 1974, p. 13.

un fenómeno cultural complejo, caracterizado en el espacio arquitectónico³ del mundo virreinal; la imagen sirvió como puente entre el misticismo religioso y la conquista espiritual de influencias europeas.

Los pintores responsables de plasmar imágenes de los comitentes tenían que cumplir con las Ordenanzas o reglas de arte virreinal; además de cumplir con éstas, el Concilio de Trento dictó otras normas para especificar que tipo de imágenes que se aprobaría realizar : "Que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo recordándole los artículos de la fe, sino además le mueva a la gratitud ante el milagro y, sobre todo, exaltándole a adorar y amar aún más a Dios".⁴

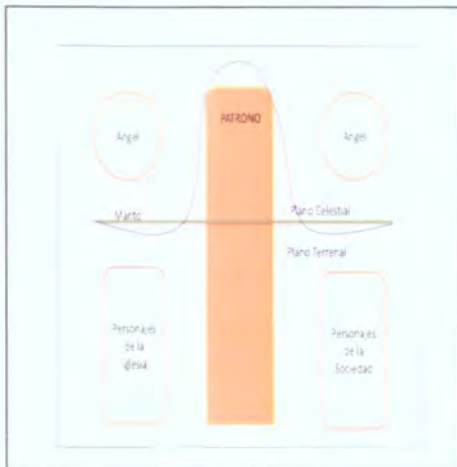


Fig. 29. *Patrocinio de San Agustín*, Anónimo, Siglo XVII, relieve en piedra, fachada del templo exconvento de San Agustín, Centro Histórico, México, D.F.

Inició la construcción del templo en 1692 y se reconstruyó después del incendio de 1676.

Fotografía: Celia Luz

³ Paniagua Sánchez Aldana, Débora, ponencia *La arquitectura barroca mexicana "imago mundi" del espacio existencial del México virreinal*, III Seminario Arquitectura territorio y población en el Antiguo Obispado de Michoacán Virreinal, México, CIEP-UNAM, Agosto 2005, p. 5.

⁴ Salazar González, Guadalupe. *Selección Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, de Atanasio Machuca Díez. México, Apuntes de la materia de Arte Virreinal, Maestría de Historia del arte Mexicano, Facultad del Hábitat de la UASLP, Inédito, 2004, p. 33.

Una modalidad de patronazgo artístico fue impulsada por la Iglesia, la cuál consiste en institucionalizar los patronos y promoverlos en las fachadas de sus templos o en escultura y pinturas dentro de los espacios de práctica religiosa, como se muestra en la Figura 29, una escena religiosa de difusión y promoción de la orden, obra tallada en piedra, la cuál muestra la imagen de San Agustín protector de los religiosos de la orden.

En este tipo de composición, donde el santo se muestra protegiendo a sus acompañantes, es similar a la definición de Mariano Monterrosa "la pintura de patronazgo es la imagen de los santos patronos o vírgenes que protegen a una orden religiosa o corporación de trabajadores y los libra de enfermedades, heladas o de lluvias excesivas".⁵

En el lienzo virreinal de patronazgo cuenta con igual disposición, una imagen de un Santo o una Virgen ataviada con un manto que protege a personajes de alta jerarquía civil y religiosa, quienes se muestran en actitud orante; el propósito fundamental de este tipo de composición plástica fue utilizado para propagar la fe cristiana, manifestada a través de las imágenes portadoras de los valores religiosos y de las advocaciones en la Nueva España.

El tema de la pintura virreinal de patronazgo dependió directamente de brindar protección del Santo, las imágenes elevaban el espíritu religioso para propagar la práctica religiosa de las advocaciones marianas o se solicita amparo a las ánimas del purgatorio.

Al inicio del virreinato el clero regular asumió el papel de creador de los programas iconográficos, pero con la llegada de los pintores europeos Simón Pereyng, Andrés de la Concha y Baltazar de Echave Orio, todos ellos inspirados bajo las líneas de los modelos de Rafael o de Miguel Ángel, introdujeron nuevas técnicas diferentes a la pintura mural de los tlacuilos. Pero, el encargo de la producción de las pinturas, no sólo fue por parte de los Cabildos Catedralicios, sino también de personajes de la sociedad, quien contaba con los recursos para pagar a los artistas, ellos pertenecían a un gremio y tenían que cumplir con las Ordenanzas, que dictaban las líneas de arte y representaciones religiosas.

⁵ Monterrosa Prado, Mariano, *Repertorio de Símbolos Cristianos*, México, Instituto Nación de Antropología e Historia- INAH, (Col. Obra varia), p. 15.

3.1. Patronazgo y patrocinio

El término de Patronazgo según el *Diccionario de la Real Academia Española*, lo define como un consejo o institución de vigilancia, formado por varias personas que ejercen una función de cuidado, y con enfoque histórico en el "Derecho que tenía el Rey de España de presentar candidatos para los obispos y otras dignidades eclesiásticas, con la función de un amparo regio sobre las instituciones religiosas".⁶

En la Nueva España se reglamentó el Patronazgo a través de un Notario Eclesiástico⁷ y en un acta se nombraba a un representante de la Corona Española y las obligaciones que tenía que cumplir y fungir como patrocinador de la obra, pero sólo a manera de sugerir las formas y contenido en las obras de carácter religioso, con el propósito de fomentar los temas religiosos y reforzar los valores de una nueva cultura, así como la difusión de imágenes milagrosas o advocaciones marianas.

Desde el Concilio de Trento en 1563, la normativa hacia el culto de imágenes sagradas señala: "el pintor debía concentrar su atención sobre la manera de representar la historia de forma más clara y precisa".⁸ Borromeo, el principal promotor de las disposiciones del Concilio, buscó establecer las formas de acuerdo a las disposiciones de la religión católica. También, Borromeo estableció el concepto *de decoro* según el tratado de Francisco Pacheco, donde se cuidó que no apareciera el desnudo, pues es una visión de peligro para el artista y para quien lo observa, ya que la obra de arte es una expresión de un pensamiento, y debe ser el medio que cumpla para la transmisión del mensaje religioso.

La iglesia estuvo estrechamente relacionada con los gremios y congregaciones de la Nueva España y el patronazgo se utilizó como un vínculo para promover la religión mediante la transmisión simbólica de imágenes de Santos o Vírgenes a la sociedad novohispana e indígenas, las representaciones pictóricas religiosas participaban como protectores de los fieles. La iglesia se convirtió en una suerte de maquinaria de respeto y coacción en la organización de la sociedad novohispana.

⁶ Luna Díaz, Lorenzo Mario, *El desarrollo de la conciencia corporativa universitaria y la política eclesiástica en la Nueva España*, en: *La Real Universidad de México. Estudios y textos I. Historia de la universidad colonial*, México, CESU, 1987, pp. 105-110.

⁷ Díaz, Marco, "El Patronazgo en las iglesias de la Nueva España. Documento sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo XVII", México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 45, UNAM, 1976, p. 97.

⁸ Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en la Nueva España, Siglo XVI*, México, UNAM- IIE, 1986, p. 31.

En el reinado de Carlos V, la Iglesia tuvo una gran influencia en la creación pictórica, la religión cristiana se difundió a través de los objetos de arte; fue notoria la intervención de los patrocinios de grupos sociales altos, quienes actuaron como mecenas.

En la Nueva España, el Patrocinio⁹ fue considerado como el acto de financiar y proteger la actividad de pintar con imágenes, que son realizadas bajo un propósito devocional y artístico. La sociedad novohispana creó su propio discurso y produjo símbolos de poder y prestigio, a través de las imágenes donde quedan plasmados los valores de la cultura hegemónica, cuya composición en los lienzos se plasman figuras de los santos y vírgenes para comunicar el mensaje de la religión.

Para esta tesis, se considera los lienzos de patronazgo como las representaciones plásticas, integrada con imágenes sacras que protegen bajo su manto a órdenes religiosas, familias, autoridades civiles y eclesiásticas; siendo la iglesia la promotora de estas composiciones, para que los ricos comerciantes financiaran la obra religiosa. La iglesia utilizó este recurso como control ideológico, el patrocinador encontró la ventaja que sus restos podrían permanecer en la iglesia en un lugar simbólico; con la pintura, el comitente lograría dejar sello de su imagen y formar parte de los objetos ornamentales de los templos y conventos.

3.2. Patronato Real y Santo Patrono

El Patronato Real fue el derecho que tenía el rey de España de presentar sujetos idóneos para los obispados, prelacías seculares y regulares, dignidades y prebendas en las catedrales o colegios de la Nueva España. La persona nombrada como Patrono Real contaba con el derecho de ser enterrado en el templo, en ocasiones colocar su escudo en la portada del templo y administrar todo lo referente al templo o espacio educativo.

El Patronazgo Real tiene su origen en la Ordenanza de Patronazgo¹⁰ de 1574, aprobada por el Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán, al que pertenecía la provincia de San Luis Potosí. Los responsables de construir templos y representantes de la Corona fueron los Patronos Reales, quienes financiaban la obra y contrataba a arquitectos para construir sus templos y

⁹ *Diccionario esencial de la lengua española*, Academia Española, España, Espasa, 2006, p. 1113.

¹⁰ Mazin González, Oscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 248.

encargaban a los doradores e imagineros para el diseño de los retablos, esculturas, pinturas y objetos de decoración religiosa.

La sociedad novohispana tenía manifestaciones religiosas, producto de la mezcla de dos culturas, expresiones que lograban afianzar los valores. El virreinato vivió dentro de una estructura social jerarquizada y con una división administrativa, en la que se existe el cargo de Virrey, quién mediaba entre el rey y los miembros de la comunidad, ellos determinaban qué instituciones se edificaban y a cuáles órdenes religiosas se encomendaban; además tenían autorización para intervenir en las cuentas de estos centros. Otros cargos importantes de la Administración fueron los jueces, protectores, mayordomos, oidores, veedores, administradores, presidentes y directores, todos ellos miembros de la clase privilegiada y con una misión específica por cumplir, esta tarea debería ser informada al rey de España.

La Iglesia obtenía sus recursos económicos a través de las limosnas que diariamente ofrecían los asistentes a los oficios religiosos, así como de las donaciones hechas por particulares de fincas y terrenos, además del pago del diezmo. Todas estas contribuciones dotaron a la iglesia de un poder económico y social en los territorios de la Nueva España.

Por su parte, la Hacienda Real¹¹ atraía recursos provenientes del impuesto a los gremios existentes, es decir, de los mineros, los ganaderos, los constructores, etc., así como de la venta del vino, la harina, la matanza de ganado de cerdo o la venta de telares. Se exceptuaba de impuestos e imposiciones municipales a géneros comestibles y médicos destinados a estos centros. Los donadores de recursos financieros a la Iglesia fueron los que encargaron los lienzos de patronazgo y pidieron a los pintores que plasmaran su imagen muy cercana al Santo o advocación para pedir su protección.

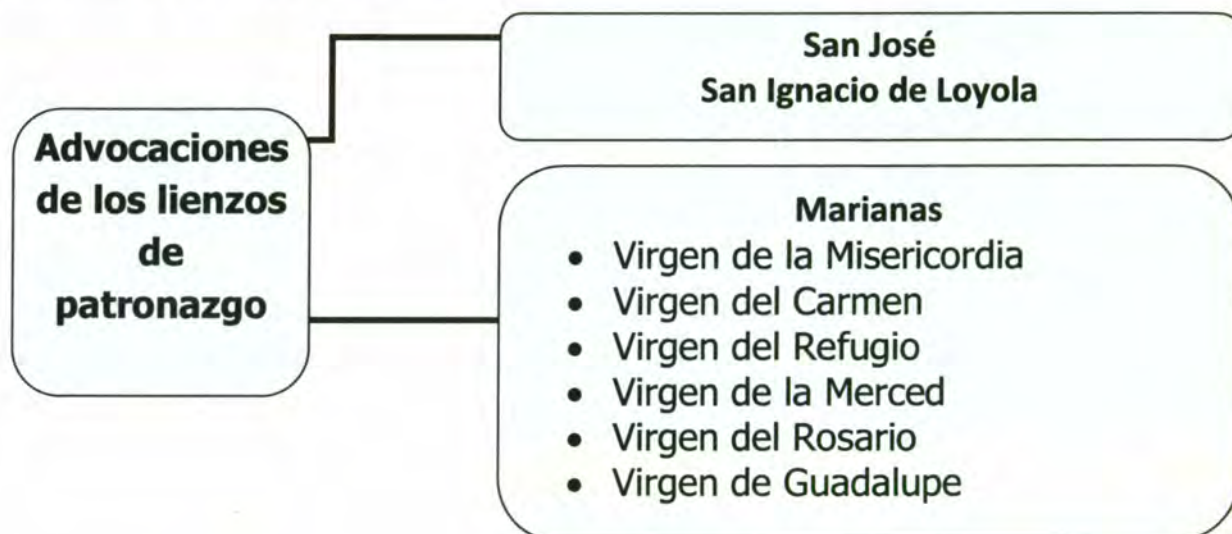
En el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*¹², la palabra *Patrono/a*, tiene sus raíces en un origen latino, derivado de *Pater, patris* y el significado es similar a protector, defensor de Jesús en alguna de sus advocaciones; término que se sitúa en Castilla, mencionado en el año 1220 a 1250. Es entonces un término al menos con más de 750 años unido a una etapa de la historia los aspectos sociales e ideológicos, estrechamente ligados

¹¹ Román Gutiérrez, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Colección INAH, 1990, p. 21.

¹² *Diccionario esencial de la lengua española*, Academia Española, España, Espasa, 2006, p. 1113.

a la religión, y como ya se mencionó la imagen de un santo patrono fungió como un lazo para unir las dos culturas en el ámbito religioso.

Los Santos Patronos eran nombrados por la Iglesia; en la Nueva España estuvieron ligados fundamentalmente a la protección mariana. En las composiciones de Santos se retrataban hombres y mujeres poderosos del gobierno, de la sociedad o de la Iglesia apareciendo como los más importantes cerca de la figura protectora. La trascendencia de la devoción aumentó en tiempo de crisis de inundaciones y pestes, y así la conquista del Nuevo Mundo fue acompañada y velada por la Virgen María. Como se presenta en el cuadro siguiente.



En el caso de la devoción a San José¹³ en la Nueva España, como Santo Patrono y digno padre de Cristo, su culto fue extraordinariamente bien acogido en el siglo XVI. No sólo sus virtudes sino también su trabajo de carpintero, se adecuaron perfectamente a la sociedad novohispana. La exaltación del trabajo artesanal hizo que pronto gremios y cofradías acogieran a San José con preferencia como patrono.

Durante el siglo XVII la devoción del santo continuó fuerte y extendida, artísticamente se multiplicaban las formas de representarlo. Parte de su creciente devoción se debió al entendimiento de que su intercesión, después

¹³ *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/ UNAM- IIE, 2005, p. 249.

sería para la Virgen, la más efectiva por la cercanía que había tenido con Jesús.

En la Nueva España, los cuadros de patrocinios de San José fueron abundantes, tanto los dedicados a órdenes y congregaciones como a las autoridades políticas. Estos últimos se multiplicaron a partir de que Carlos II colocara a todos los reinos de España bajo la tutela de San José. Sin embargo, a pesar de que el *Breve* que lo anunciaba fue revocado por el mismo rey en 1679, tal derogación no tuvo ningún efecto en la Nueva España, pues se siguieron produciendo el tipo de cuadros que representan esta tutela.

Después de que la disposición de Carlos III, rey de España, que proclamó a la Virgen Inmaculada como Patrona de todos sus dominios en Madrid, el 13 de julio de 1760, se reunieron las Cortes del reino y el día 18 aprobaron la propuesta de considerar la Virgen Inmaculada Concepción. Carlos III juró como rey el día 19 y pidió al Papa Clemente XIII (1758-1769) que concediera el título de Patronazgo a la Virgen Inmaculada sobre el reino de España y demás reinos de la monarquía (Hispanoamérica y Filipinas); el Papa accedió, concediendo además una fiesta propia el 8 de diciembre para los reinos de la Monarquía española. El contenido de la real cédula, decretó de Carlos III, fue expuesto en estos términos a las autoridades de América por el ministro de Indias:

Su Majestad el Rey, en consideración a su religioso celo, al misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima, nuestra Señora, condescendió a las súplicas que le hizo un grupo de vasallos que acudieron a su exaltación al trono como su rey y señor natural y al príncipe don Carlos Antonio, para tomar por singular y universal patrona, abogada de todos mis reinos, dominios y señoríos de Europa y América a esta soberana Señora en el referido misterio de su Inmaculada Concepción, sin perjuicio del Apóstol Santiago, su patrono.¹⁴

Tal iniciativa fue del agrado del ministerio y, en consecuencia, pidió a Su Santidad se sirviese aprobar y confirmar dicho patronato, conceder el rezo y culto correspondiente. Por lo tanto, mandó a los virreyes de la Nueva España, Perú y de Nuevo Reino de Granada a sus gobernadores, arzobispos, obispos y preladados de la religión católica observar, guardar, cumplir y hacer cumplir el mandato.

Todas las congregaciones cristianas se colocaron rápidamente bajo el manto protector de un Santo o de una Virgen, lo que motivó el inicio de su patronazgo. Dentro de los ejércitos españoles, se habían nombrado numerosos Santos Patronos desde la Edad Media, como se presenta en el

¹⁴ *Idem*

Capítulo I en el apartado 1.2 los esquemas de la pintura europea de patronazgo. En España son considerados como patronos: San Martín de Tours, Santa Teresa de Jesús, San Fernando, San Miguel Arcángel y Santiago el Mayor. En el patronazgo de las corporaciones navales y militares españolas, estas tienen como sus patronas a la Virgen del Carmen y a la Virgen de Loreto respectivamente; en el caso de la Guardia Civil las protege la Virgen del Pilar; la Virgen Inmaculada Concepción Patrona de la Infantería española; Santa Cecilia Patrona de la Música Militar Española; Santiago Apóstol Patrono de la Caballería española y Santa Bárbara Patrona de la Artillería española.

Mariano Monterrosa,¹⁵ en su texto *Repertorio de Símbolos Cristianos*, señala que a partir del siglo XVIII proliferan las imágenes de los Santos que protegen a corporaciones de trabajadores, animales y personas de los peligros de las inundaciones y los libra de enfermedades, heladas o alguna otra plaga. Entre los que se encuentran:

- San Antonio Abad, Patrono de los animales domésticos
- San Cosme y Damián, Patrono de los barberos.
- Santa Isabel de Hungría, Patrona de las monjas clarisas.
- Santa Teresa de Ávila, Patrona de las enfermedades del corazón
- San Felipe Neri, Patrono de los oratorios.
- La Virgen del Rosario, Patrona de las ánimas del Purgatorio.

Además en la Nueva España surgieron imágenes de diversos santos como San José, los apóstoles, los doctores de la iglesia, los santos de las ordenes como San Francisco, Santa Teresa o como San Ignacio de Loyola promotor de la Compañía de Jesús y del arte.

Por lo anterior se concluye que, los santos cumplen la función de protectores e interceptores ante Dios para vigilar a sus hijos cristianos. El esquema de Patronazgo muestra a una imagen Santa cobijando a los comitentes, quienes se muestran fieles y solicitan la protección al estar cerca de la imagen divina.

Éstas representaciones aprobadas para el culto presentan en un lenguaje plástico religioso y con alto contenido ideológico, mensaje criollo como los lienzos de patronazgo por ser un mensaje de identidad; éstas obras ejercían una presión a la sociedad, de tal manera que con sólo visualizarlas cumplían la función de "predicadores mudos" como los menciona la Maestra Elisa

¹⁵ Monterrosa Prado, Mariano, *op. cit.*, p. 42.

Vargaslugo¹⁶ en su investigación, cada una de las composiciones son textos que comunican el mensaje religioso. A continuación se presentan cada uno de los diversos patronazgos de la sociedad novohispana.

3.2. Lienzos de patronazgo de San José

En 1527, Fray Pedro de Gante fundó en la ciudad de México junto al convento de San Francisco una escuela para los indígenas que llamó *San José de los Naturales*. Como se mencionó, años después, durante el Primer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1555, se nombró patrón de la iglesia mexicana a San José, como razón: la devoción y veneración que los indios y españoles le tenían al santo.

En el siglo XVII, las órdenes religiosas promovieron la devoción a San José; nombrado el 19 de marzo de 1621, Patrono de la Nueva España, sustituyendo la imagen de la Virgen de la Misericordia por la de San José, hecho que propició entre los fieles novohispanos mayor aceptación y les obligó a ser leales al rey Carlos III, pero no como españoles sino parte de esta nueva sociedad novohispana.

Uno de los ejemplos de obras iniciales de patrocinio¹⁷ es la tabla que se presenta en la Fig. 30, denominada el Patrocinio de San Bernardino de Siena, tallada en alto relieve y donde aparecen una pareja que posiblemente fue patrocinadora de la obra.

Fig. 30. *Patrocinio de San Bernardino de Siena con los caciques de Xochimilco*. Madera estofada, Siglo XVI, Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 249.



¹⁶ Vargaslugo, Elisa, *Los predicadores mudos*, México, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1995, UNAM- IIE, p. 67.

¹⁷ *Imágenes de los Naturales*, op. cit., p. 249.

La construcción del conjunto conventual de San José de lo Naturales inició en 1543 y se terminó en 1546 también, su retablo de líneas renacentistas integran las familias de los patronos de la construcción del retablo: los Téllez – Cortés y la familia de Don Martín Zerón.

En la Fig. 31 se representa a San José como Patrono de la Nueva España, el santo protege a los miembros de la orden religiosa; este lienzo se encuentra en el templo adjunto al Museo El Carmen en San Ángel, en la ciudad de México. Este es uno de los recintos religiosos privados de la orden carmelita, actualmente abierto al público, donde se encuentran diversos lienzos de patronazgo, brindando la posibilidad de comprender la ideología y espiritualidad religiosa de la época. Este tipo de lienzos tienen como finalidad mostrar el prestigio que tenía la orden o el comitente al mostrarse cerca de la representación de una imagen religiosa, motivo de impacto no sólo por la armonía y calidad plástica, sino por la fuerza del mensaje y la idea de que las obras de arte eran signo de la mentalidad y jerarquía social, además de que reafirmaba su presencia en nuevas tierras, logrando dar el mensaje de la presencia de la orden carmelita, como se observa en la Fig. 31.



Fig. 31. Patrocinio de San José, Anónimo, óleo sobre lienzo, Siglo XVII, la Iglesia del Convento de San Ángel¹⁸.

Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2006.

¹⁸ Ramos Medina, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1990, p. 176.

Este lienzo muestra la imagen de San José ataviado con un gran manto sostenido por dos ángeles y protegen a personajes religiosos; en el plano superior se representa la Santísima Trinidad (Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo). Esta representación fue hecha expresamente para colocarla en la parte superior de un confesionario que se encuentra en la iglesia del convento de San Ángel, nótese los ejes que dividen los planos terrenal y celestial, composición que se considera como referente de los siguientes y uno de los lienzos de las unidades de análisis.

Al igual que las religiosas carmelitas cuentan con lienzos de patronazgo como se presentan a continuación en el apartado de los Lenzos de Patronazgo de la Virgen del Carmen, los jesuitas también encargaron la realización de estos lienzos de patronazgo. Uno de los proyectos más innovadores de la congregación de los jesuitas fue fundar Colegios, llegaron a la Nueva España en 1572.

Como instrumento didáctico, los jesuitas utilizaron la proliferación de imágenes como herramienta sensible para difundir la palabra de Cristo, de acuerdo al pensamiento del fundador de la orden, considerando que el hombre permite acceder a la verdad, a la libertad para mayor gloria de Dios¹⁹. El poder económico que adquirieron casi en dos siglos en la Nueva España los llevó a construir escuelas, haciendas y templos hasta su expulsión de las tierras novohispanas el 26 de junio de 1767. Los principales colegios se encuentran en: Puebla, Guadalajara, Querétaro, Valladolid, León, Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí, Oaxaca, Veracruz, Campeche, Mérida y la ciudad de México.

En la ciudad de México, la Iglesia de San Felipe Neri se construyó en honor del patrono de la Compañía de Jesús, adjunto se ubica el oratorio o casa de ejercicios *La Profesa*, lugar en donde hoy existe una importante colección de lienzos virreinales. Una de las salas llamada *Sala de la Congregación del oratorio "Cardenal Newman"*, existen nueve lienzos con los pasajes de la vida de San Felipe Neri, y los bienhechores de la congregación como el retrato del Rey Carlos III (Fig. 38) y el retrato del Virrey de Bucareli.

A continuación (Fig. 32), se muestra un lienzo que destaca por su gran dimensión: *El lienzo del Patrocinio de San José*, óleo sobre tela producido por

¹⁹ *Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 36.

José de Alzívar en 1767 con relación a la Fig. 31, guarda igual proporción y divide en los cuatro cuadrantes, el plano celestial y el plano terrenal.



Fig. 32. El *Patrocinio de San José sobre el Oratorio de la Compañía de Jesús*, José de Alzívar, óleo sobre tela, siglo XVIII. La Profesa- Sala Newman Compañía de Jesús. Fuente: Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo II, México, UNAM-IIE, CONACULTA- INBA, 2000, p.73.

En la composición participan la Virgen de las Nieves y San Felipe Neri quienes sostienen la capa del patrono de los jesuitas, los miembros de la comunidad se muestran orantes por librarlos de la muerte, pues en esa época ya con anterioridad la comunidad venía padeciendo una muerte anualmente. Este lienzo muestra la protección sagrada a la congregación jesuita, dentro de un esquema alegórico o de ilusión plástica en el ámbito de lo divino.

El cuadro (Fig. 32) producido por Alzívar integra al R.P. Boela, el más joven del grupo de religiosos (segundo en la fila superior de la izquierda), quien ingresó al Oratorio en el año de 1758, a la edad de 19 años. La Inscripción dice:

PD Manuel Juste Bolea San ches de Tagle, Prebisterio dela R^l.Congregación del Oratorio de N P F Felipe Neri de Mex^{co}. En donde entró a 23 dél a^o de 58, edad de 19 a 11 meses y ha obtenido los Cargos de Pre- /pósito, Diputado, Ministro, Procurador Gen. Prefecto del Oratorio Parvo y de la Doctrina Christiana. Notario, revisor./ y Expurgador del S^o Oficio dela Inquisición de ésta Nueva España y su comisario de Corte.//

[en la letra más pequeña se agrego más tarde: Y qui.protegió y Dotó a la R.M. Anna Josefa de Sra Sta. Ynes Religiosa de Choro y Velo negro en el Sagrado Conveto de la Navidad del N S^{ta} y Regina Coeli.²⁰

La firma que aparece en el inferior derecho del lienzo: José de Alzibar:

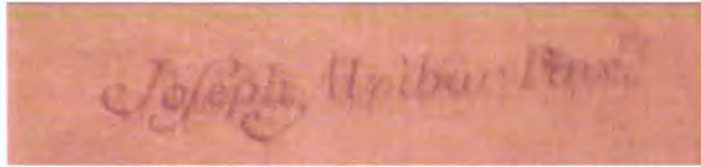


Fig. 33. Fotografía: Celia Luz González, 2006

En el siglo XVII, otra de las instituciones educativas que destacan en la Nueva España fue el colegio de Jesuitas de Tepetzotlán, cuya construcción se inició en los últimos años del siglo XVI. En 1670, por el donativo de la familia Medina Picazo²¹ se construyó el templo de San Francisco Javier y su cripta, y consta de las capillas: la casa de Loreto, el camerín de la Virgen y el relicario de San José. Este último se localiza en una bóveda baja con dos pequeños óculos, para el paso de luz, los muros y la bóveda con estucos policromados en tonos azul y rojo, además de motivos vegetales, ángeles y atlantes de creación indígena.

En el muro de esta capilla se encuentra el lienzo de grandes dimensiones, realizado en 1735 por el pintor José de Ibarra²² llamado *La Coronación de San José*, (Fig. 34). La composición está formada por un grupo de religiosos jesuitas. Al centro está San José, sentado en un trono real dorado, con túnica y capa blanca, ataviado con tela brocada con flores doradas, símbolo de su pureza. En su mano izquierda sostiene una vara de almendro florido. La parte superior se despliega el lienzo y muestra al santo entre la figura de la Virgen María y a Jesucristo, quien pone la corona a San José. Al lado derecho de San José está San Miguel Arcángel, que viste la típica coraza de guerrero, y del lado de la Virgen, San Gabriel, quien sostiene una vara de azucena, símbolo de la pureza. En la parte superior y al centro, aparece Dios Padre con el mundo y el cetro.

Cabe hacer notar que el despliegue del manto siempre es sostenido por ángeles y en esta Fig.34 no aparece el Espíritu Santo como en los anteriores

²⁰ Ruiz Gomar, Rogelio, Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España Tomo II, México, UNAM – IIE/ Patronato, MUNAL, CONACULTA-INBA2004, p. 75.

²¹ Matí Cotarelo, Mónica, *El Relicario de San José, en el Museo del Virreinato, Tepetzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional de Virreinato-CONACULTA-INAH/ Fundación Bancomer, 1989, p. 156.

²² *Ibidem*, p. 73

Fig. 31 y 32, y el manto cubre a la orden de religiosos carmelitas y en el otro a las congregaciones religiosas de los hermanos jesuitas.



Fig. 34, *La coronación de San José*, José de Ibarra, óleo sobre tela (210x 313), 1735.
 Fuente: *Tepozotlán, su historia y sus tesoros artísticos*, Porrúa, 1962, p. 183.

La parte baja del cuadro representa el patrocinio de San José; bajo el manto extendido por dos angelillos aparecen los poderes de la época colonial: el civil, representado por el rey, que se encuentra hincado sobre un cojín y con una banda azul cruzando su pecho símbolo de la corona; y el poder religioso; representado por el Papa, que lleva su estola y solideo rojo. Este cuadro fue realizado a devoción de Diego Ruiz de Aragonéz, como se indica en la inscripción que aparece en el extremo inferior izquierdo, y para integrarse al relicario de San José.

En este lienzo (Fig. 34) aparece en la parte inferior la firma del pintor²³: *Magr: Joseph de Ybarra in his penicillo tabulis proludebat* (el Maestro José de Ybarra se ejercitaba con el pincel en estas tablas). A los pies de San José aparece:

²³ Mati Cotarelo, Mónica, *op. cit.* p. 164.

Videbam⁴ quiasi solem, luna et stellas adorarre me. del Génesis (37.9), lo que significa :Vi cómo el sol, la luna y once estrellas se inclinan ante mí. En el inferior del lienzo al centro puede leerse : *Ergo regnantem flagitemus omnes: adsit ut nobis* – Por lo tanto supliquemos todos al que reina para que nos asista. Esta composición permitió a los integrantes de la Compañía de Jesús mostrar la relación simbólica de San José como protector, patrono de la Nueva España rey de la religión católica y protector de los jesuitas y autoridades religiosas, así como del orden civil.

Bajo el mismo tema del Patrocinio de San José, actualmente se encuentra en la Catedral de Morelia, Michoacán el lienzo de la Fig. 35. La construcción de la iglesia de Catedral se ordenó por real cedula de 6 de marzo de 1655, en sus dimensiones de 66.88 metros (ochenta varas) de largo con sus proporciones, a estos efectos se asignaron los recursos, por un periodo de doce años. El proceso de los trabajos comprende parte del reinado de Carlos II, Felipe V y Luis I.



Fig. 35. Patrocinio de San José, Anónimo, óleo sobre tela, Catedral de Morelia, Mich.
Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2008.

La Catedral posee una estructura notable, la armonía con estilo barroco en las más de 170 pilastras con las portadas y las torres ricamente decoradas; la ornamentación del interior es de estilo italiano renacentista, el edificio de tres naves y en la lateral izquierda se encuentra la Sala Capitular, espacio simbólico cerca de la sacristía y el altar mayor, lugar donde está el lienzo de la Fig. 35.

En el lienzo (Fig. 35) se observa al santo en posición de escorzo y sostiene en una mano al niño Jesús, a su vez la mano del niño con un mundo, y en la otra mano del santo una vara de azucena florida. El manto rojo sostenido por dos ángeles protegen a los dos grupos de personajes de la iglesia y de los nobles, entre los que se distinguen los miembros del Cabildo de la Catedral con el Obispo y los religiosos; por el grupo de nobles se encuentra las autoridades de la corona española, Felipe V porta el listón azul de la nobleza, los demás personaje ataviados con telas brocadas, distinguiéndose por su elegante vestimenta, el personaje de extremo derecho muestra un rostro similar a Miguel Cabrera, por lo que se le atribuye este lienzo.

Fig. 36. *Patrocinio de San José*, 1783
José de Alzibar,
óleo sobre tela, Siglo XVII,
Museo Guadalupe, Zac.
Fotografía: Nicola Koering,
2006.



En la Nueva España se pintó la imagen del Rey por órdenes de la Corona, además el Santo se muestra coronado. La difusión de la imagen de San José continuó expandiéndose en toda la Nueva España, tal como se muestra en la Figura 36, escena con el mismo esquema y devoción, en la que interviene el santo cobijando bajo su manto protector a personajes civiles y a los responsables de esa iglesia de la más alta jerarquía, con el propósito de afianzar los valores de las advocaciones al santo patrono de la Nueva España, como parte de la educación novohispana. El manto también es sostenido por dos pequeños angelitos, protege al Papa Pio XVI y al hombre ataviado con un listón azul, símbolo de realeza es el Monarca Carlos III, como lo cita la cedula del Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Cabe señalar que cuando San José se encuentra de pie, la posición del santo es de escorzo y la composición es similar en las figuras anteriores. Manuel Toussaint, atribuye los lienzos de figuras 37 y 38 a José de Alzibar²⁴, pues la fig. 36, sí cuenta con la firma del pintor; además las composiciones tienen el mismo propósito y guardan un mismo esquema compositivo, color, armonía, sólo los personajes que participan en la escena cambian, por ser los patrocinadores de la obra.



Fig. 37. *Patrocinio de San José*. Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII, Catedral de la ciudad de San Luis Potosí, Fotografía: Celia Luz González Fdez. 2006



Fig. 38. *Patrocinio de San José*, Anónimo, óleo sobre tela, SIGLO XVIII, La Casa de la Profesa, ciudad de México. Fotografía: Celia Luz González Fdez. 2006

El análisis de la Figura 37 se presenta en el capítulo siguiente, pues este lienzo forma parte de las unidades de análisis que permiten comprender el objeto de estudio de esta tesis y probar la hipótesis. En la Fig. 38, Toussaint lo denomina el *Patrocinio de San José protegiendo a los dueños de la iglesia y Casa Profesa*, el Virrey D. Antonio María Bucareli y Ursúa, el Arzobispo de México D. Alfonso Núñez de Haro y Peralta, D. Domingo Valcárcel Decano de la Real Audiencia, D. Antonio de Ateche Fiscal del Crimen, D. Juan José de Montabán Notario Público y el P. José Pereda y Chávez Procurador de la congregación ante autoridades virreinales, siglo XVIII, La Profesa, ciudad de México.

Al igual que los lienzos anteriores, se muestra otro Patrocinio de San José, ubicado actualmente en el Museo Regional Michoacano, en esta composición

²⁴ Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, UNAM- IIE, 1990, p. 95.

el Santo protege a los miembros de la iglesia y a Carlos III con su familia, a los pies del santo un listón con la cartela: *REFUGIUM AGONIZANTIUM, ORA PRONOBIS* (*Refugio de los agonizantes, ruega por nosotros*).



Fig. 39. *Patrocinio de San José*²⁵
Carlos III y su familia, Morelia, Mich.
Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVIII
Fotografía: José Martín Torres, 2006.

San José fue uno de los santos de mayor presencia en el arte de la pintura novohispana, por representar al esposo de la Virgen Santísima y padre del divino verbo. El santo se encuentra ataviado con manto color rojo-oro, emblema de la divinidad y lleva consigo una vara de azucenas como símbolo de la pureza y de la Iglesia. Protector de órdenes religiosas, San José aparece cobijando al poder eclesiástico y al civil, o sea a miembros del clero regulares como franciscanos y a miembros del Cabildo o clero secular.

Fue tal la difusión de la imagen de San José como patrono y protector de los fieles, que se muestra en la Fig, 40, otro lienzo denominado como el *Patrocinio del señor de San José*. La composición muestra la mezcla del mestizaje. La imagen del santo en escorzo como máxima autoridad de la

²⁵ Lávín, Lydía y Balasa, Gisela, *Revista El siglo de las Luces*, México, Museo del Traje Mexicano, Clío, 2001. contraportada.

Nueva España, protegiendo con su manto a dos parejas, que por su vestimenta, a la derecha puede concluirse es de origen indio o mestizo, en cambio al otro extremo personajes de origen español, ellas con su cabeza cubiertas, todos ellos con visten con elegancia y en posición devota sobre una alfombra.



Fig. 40. *Patrocinio del Señor de San José*, óleo sobre tela, Anónimo, Siglo XVIII. Parroquia de Santa Cruz de Tecámac, Estado de México. Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, 2005, p. 439.

El santo ataviado con una tunica verde ceñida con un cordón, porta un manto abierto, recordando a David: "protegeme bajo la sombra de tus alas" – Salmo 61,5 - "que sea yo el huésped de tu tienda, y me proteja a la sombra de tus alas, porque tú, oh Dios oye mis votos".²⁶ San José sostiene en su mano derecha el atributo de una vara florecida; los varones portan atuendos de terciopelo y bordados de plata, uno de ellos tiene el bastón de mando a sus pies; las mujeres cubiertas se muestran orantes al Santo, una con un velo de encaje y aplicaciones en la orilla, además de dos hilos de perlas; la mujer de la derecha cubre con un rebozo en tonos rojo, blanco y amarillo, y porta un sólo hilo de perlas en su cuello. De estos personajes se tiene un registro en los archivos de la Parroquia de la Santa Cruz de Tecámac, en 1785, en el cabildo fue gobernador el indio Juan Paulino, cuya esposa se llamaba Josefa María, por lo que se asume que son los personajes que patrocinaron la

²⁶ Morera. J. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM-IIE, 2005, p. 438.

pintura; ya que Juan Paulino fue el gobernador en esa época y el baston de mando que aparece en la pintura según Jaime Morera asegura que esta representación es una ceremonia de transmisión del poder y se entrega al nuevo *tlatoani* la vara con que había ejercido el mando su antecesor.

La siguiente composición (Fig. 41) es una pintura elaborada por José de Ibarra, en ella integra en la escena a San José como patrono de la Nueva España, protegiendo al corregidor José Juarista, ataviado con una casaca de terciopelo y en el otro extremo la señora Doña María Dionisis Fernández de Liz, con un atuendo de raso de china floreada, encaje como adorno en las mangas, así como sus joyas y adorno en su cabello, dándole un mensaje de devoción y mostrando la presencia de una familia novohispana perteneciente a la alta jerarquía social.



Fig. 41. San José con los corregidores de Zacatecas, José de Ibarra, óleo sobre tela, Siglo XVIII. Fuente: *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993*. Fotografía de Rafel Doniz. Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancen, Turner Libros, 1993, p. 82.

En este lienzo se observa a San José con la vestimenta que lo caracteriza: túnica verde y manto ocre. Cabe destacar que San José va coronado. Con la mano izquierda sostiene la vara de almendro florecida, atributo personal del santo. Con la mano derecha sostiene al Niño Jesús, en tanto que sobre una

mesa se aprecian algunos frutos, entre ellos una granada, símbolo de la Iglesia, *José, hijo de David, no temas retener a María, tu esposa, porque lo que ella ha concebido es del Espíritu Santo* (Mateo I, 18-20)²⁷

Según Jaime Cuadriello²⁸, la imagen de la Fig. 42 se considera como una escena de diseño costumbrista, pues las composiciones anteriores se mostraban los santos con las autoridades eclesiásticas y civiles, la costumbre cambió la sociedad, quiso decorar sus casas y pagó para plasmar su imagen, al igual que los personajes que colocan al santo como un personaje que realiza actividades de la vida cotidiana.

Fig. 42. *San José y la Virgen con los mediadores*, José de Alzibar, c.a. 1751, óleo sobre tela, 80 x 61
Fuente: Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo I, México, UNAM-IIE, CONACULTA- INBA, 1999, p. 52.



La obra tiene cuatro inscripciones²⁹ dos tomadas del Testamento y dos del Evangelio, las cuales no sólo contribuyen a hacer más explícita la estructura del ministerio, y en la cartela dice:

²⁷ *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 – 1993.* Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancen, Turner Libros, 1993, p. 82.

²⁸ Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo II, México, UNAM-IIE, CONACULTA- INBA, 1999, p. 52.

²⁹ *Idem.*

La primera está inscrita por encima de la representación del Espíritu Santo y es un versículo que procede del Libro de los Salmos(104,21), mismo que evoca la historia de San José y celebra por esta figura la protección de Yavé sobre de su pueblo elegido: *Constituit eum dominum domus suce*, es decir: “ Y le hizo señor de su casa y príncipe de todos sus dominios....

La segunda inscripción *Ite ad Joseph*, exhortación del Génesis (41 55), cuando tenía siete años: “ Acud a José y haced lo que él os diga”.... En la tercera inscripción; “ministros, cita del Evangelio según San Mateo (15, 287) *Fiat tibi sicut vis*, según palabras de Jesús con la mujer de cananea, al tiempo que sanaba a su hija aquejada por la posesión del demonio: “ Hágase en ti conforme tú lo desea.

Por lo tanto esto indica que, San José como el señor de una casa terrenal, ordenaba y todos debían seguir su camino espiritual; la inscripción dice: *Fidelis servus et prudens quem constituit dominis, supra familiam suam*; lo que significa ¿quién piensas que es el siervo...? (Lucas 12,42). Así es San José, como la persona que le confiere la tutela a su hijo y pide conservar el bien , por lo tanto se considera un patrocinio para cuidar a los pobladores del reino de la Nueva España.

Los lienzos de patronazgo de San José, en cuanto a la composición fue integrada con un cortinaje similar al teatro, los personajes mostraban una actitud ferviente pero su vestimenta declaraba el estatus o corporación a la que pertenecían dentro de la sociedad novohispana. La secuencia de los lienzos descritos revela cómo las escenas fueron cambiando a ser cada vez más costumbristas.

3.4. Los lienzos de patronazgo de advocaciones marianas

La Iglesia predicó los mensajes divinos a través de las órdenes mendicantes de franciscanos, agustinos y dominicos, utilizando un método visual de representar imágenes plasmadas en los lienzos. Estas creaciones fueron controladas por el Concilio de Trento³⁰ para imponer limitaciones a su producción y fueron vigiladas por la Santa Inquisición los temas y características en lo religioso y los veedores vigilaban la calidad de la factura.

El lenguaje plástico contenía la filosofía de los valores morales y dogmáticos de la religión, se sabe que San Ignacio de Loyola fue defensor de la pureza de María, también San Buenaventura, doctores de la iglesia, los cuales integraban a los lienzos de Patronazgo o las portadas barrocas, es el caso de la iglesia de San Francisco en San Luis Potosí.

³⁰ Vargaslugo, Elisa, *op.cit.*, p. 57.

Las primeras obras de patronazgo fueron de carácter interpretativo y envuelven la devoción a María. La mayoría de las imágenes de patrocinio del periodo virreinal que se encontraron de protección mariana abrigan a las cofradías; se desarrollaron las advocaciones de la Virgen de la Misericordia, Virgen del Carmen, Virgen del Refugio, Virgen de la Merced, Virgen del Rosario y la Virgen de Guadalupe; composiciones que se muestran a continuación.

Desde el punto de vista de su composición examinamos las pinturas que representan a la Virgen, donde podemos distinguir dos elementos: la figura de la Virgen y los orantes bajo su manto. Ella es de una estatura gigantesca con relación a sus protegidos, que tienen talla de niños. Como se presentó en el Capítulo I en la Fig. 13, esa desproporción es una necesidad del tema para los artistas de la Edad Media, acostumbrados a expresar las jerarquías espirituales por las diferencias de escala entre los personajes. En ciertos casos, la Virgen está representada con el Niño Jesús sobre el brazo izquierdo. Los ángeles o los santos quienes le prestan el servicio de desplegar el manto protector, esta composición se considera en Europa como un exvoto dedicado en tiempos de peste, el manto se convierte en un escudo sobre el cual se parten las flechas que simbolizan la peste. En cuanto a los personajes bajo el manto, se pueden distinguir diversas interpretaciones claramente diferenciadas:

1. La *Mater omnium* - la Madre de todos. Es cuando la Virgen protege bajo su manto a la cristiandad entera. Pero la teología medieval cultivaba las clasificaciones y las jerarquías. Por ello, los sexos están generalmente separados. Con mayor frecuencia aún, la cristiandad está dividida en clérigos y laicos.
2. La *protectora de una colectividad*. En lugar de ser la "Madre de todos", la Virgen de la Misericordia puede estar representada como la protectora de un grupo especial de fieles: orden religiosa, cofradía, corporación o familia.
3. La patrona de un donante. Finalmente, en la época renacentista, a consecuencia del progreso del individualismo, la protección de la Virgen de la Misericordia a veces se restringió a un donante.
4. El esquema de representación plástica en el lienzo de patronazgo fue imponiéndose a la población novohispana mediante, las imágenes milagrosas consideradas como las interceptoras de María, que fomentaron cada día más en el espíritu piadoso de los grupos sociales criollos.

a. Lienzos de patronazgo de Virgen de la Misericordia

Los orígenes de la Virgen de la Misericordia³¹ son muy antiguos; el motivo del manto protector procede de la antigüedad, es un simbolismo natural y de poder. En la Edad Media, este símbolo no estaba reservado a la Virgen María. Dios Padre, Cristo, los arcángeles y los santos solían presentarse también con un manto protector. La difusión del tema de la Virgen de la Misericordia se debe sobre todo a las cofradías de penitentes, que se multiplicaron en todas partes, especialmente en Italia, donde San Buenaventura fundó hacia 1270, la cofradía de los *Recommandati Virgini*; y en el sur de Francia también.

Un gran número de estas representaciones entran en la categoría de los exvotos dedicados por las ciudades o las cofradías en tiempos de peste. En tiempos de epidemia, las poblaciones se volvían hacia los santos: San Sebastián, San Roque y especialmente, hacia la Virgen de la Misericordia.



Fig. 43. Virgen de la Misericordia, Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII.
Fuente: <http://www.art.org.mx>, recuperado el 13 de abril de 2005.

Se observa los planos que divide a la pintura, en la parte superior el coro celestial formado por los santos con angelitos que portan el mensaje de la religión católica, el manto los sostienen arcángeles y mensajeros del cielo, y en el plano terrenal como ya se dijo los fieles por un lado el clero regular, los dominicos y por otro lado el grupo formado por personajes de la sociedad aparece la religiosa Santa Clara, en ambos grupos a los lados de la Virgen de la Misericordia, los personajes se muestran en posición de veneración a la imagen que representa su religión.

³¹ <http://www.corazones.org>, recuperado el 12 de junio de 2004

La imagen de la Virgen de la Misericordia estuvo envuelta en una fuerza simbólica, pues representa a la madre de Cristo como protectora de órdenes religiosas, tal como ocurre en la pintura de la Fig. 44, la obra actúa como una petición a la madre espiritual que brinda protección a sus fieles y a San Ignacio de Loyola.

Fig. 44. *Patrocinio de la Virgen a la compañía de Jesús,*
Francisco Martínez,
Óleo sobre tela,
210 x 240 cm
Siglo XVIII.
Fuente: *Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte,* México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 89.



A la derecha de la Virgen está San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, ataviado de sotana negra con el anagrama de *JHS* en latín *Jesús Hominum Salvador* (Jesús Salvador de los hombres), a sus pies un libro de ejercicios. También aparecen San Estanislao de Kotska con el niño; a la izquierda San Francisco Javier con túnica blanca llevando las cartas de mandó de Indias a Europa; a su lado San Francisco de Borja con una calavera, símbolo de su conversión que según la leyenda cuando murió Isabel, princesa de Portugal fue su amada, se dió cuenta lo poco que significan los bienes materiales por lo que profesó como jesuita para reconfortarse en el estudio de la teología. En el fondo del lienzo aparecen misioneros cargando una cruz como símbolo de los mártires cristianos.

Este lienzo es un texto donde se observa a través de los ejes la división de los planos celestial y terrenal, la cabeza de la Virgen va su pensamiento directamente hacia el libro de ejercicios de la congregación, (Fig. 45) que

contaba con suficientes recursos económicos para construir templo y casas de ejercicios espirituales, la jerarquía social y la concepción del mundo se encuentra expresada no sólo por la vestimenta y la posición de los personajes, sino por lo que representó la Virgen de la Misericordia y San Ignacio de Loyola. En la parte inferior de este lienzo aparece un libro titulado de ejercicios, una azucena símbolo de humildad y alma pura, al centro se encuentra la inscripción de Francisco Martínez, año 1733, pintor del mismo nivel que Cabrera, Ibarra y Alzibar, por la maestría en el uso de las formas, los colores y simbolismo. (Fig.45).



Fig. 45. Detalle del Patrocinio de *Patrocinio de la Virgen a la compañía de Jesús*, en la parte inferior a los pies de la Virgen se encuentra el libro de ejercicios, otro libro con una rama florida y la firma de Francisco Martínez.

Existe una serie de pinturas sobre la vida de San Ignacio y de la Compañía de Jesús en el claustro de la Profesa³², pinacoteca con más de treinta y dos lienzos elaborados por Miguel Cabrera en varios formatos al igual que de José de Alzibar y Francisco Martínez, pintores que compartieron el mismo tema de patronio y prestigio a finales del siglo XVIII.

Para la iglesia de Tepotzotlán, Miguel Cabrera³³ pintó el lienzo el Patrocinio de la Virgen sobre la Compañía de Jesús, (Fig. 46) aunque el tema es el mismo pero la intención cambia, pues la Virgen sostiene al niño Jesús, mientras Dios Padre y el Espíritu Santo complementan la Trinidad, el arcángel San Gabriel y San Miguel son quienes sostienen el manto de la Virgen que protege a los miembros de la orden. Este lienzo representa una composición cuyo motivo fue mostrarse fiel y devoto hacia la imagen santa. Cabe destacar que la composición muestra la misma utilizada en la época medieval, el cortinaje, los

³² *Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 84.

³³ Ruiz Gomar, Rogelio, *op.cit.*, p. 99.

ángeles y Dios Padre junto con la Virgen en el plano celestial y de salvación para la congregación de jesuitas situados en el plano terrenal.



Fig. 46. *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús*, Miguel Cabrera, Siglo XVIII, 429 x 476cm. Museo del Virreinato, Tepetzotlán, Estado de México.

Fuente: *Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 6-7.

La escena de la Fig. 47 es análoga a la anterior, en primer plano aparece Cristo de pie, Santo Domingo de Guzmán arrodillado abre sus brazos y su mirada la dirige hacia la Virgen. Los personajes de la orden de predicadores ataviados de hábito blanco y negro, la cabeza de Jesucristo está rodeada por una aureola, porta cabello largo y barba, su rostro sombreado resultado del efecto lumínico del arte de Cabrera. Una nube pone énfasis a la aparición milagrosa de la Virgen, quien porta un amplio manto de color azul al exterior y con forro color siena, éste lo abren dos ángeles ayudados por los brazos de la Virgen. María está parada sobre una media luna, sus pies se apoyan en las cabezas de cinco tronos, la Virgen porta túnica rosa y protege a los frailes dominicos arrodillados con actitud orante. Sólo uno de ellos (del lado izquierdo) mira al espectador, por lo que se considera el patrono de la obra.

Fig. 47. *Patrocinio de la Virgen de la Misericordia, protectora de los dominicos*, Miguel Cabrera, óleo sobre tela, 340 x 310.5 cms. Siglo XVIII
 Fuente: Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo II, México, UNAM-IIE, CONACULTA- INBA, 2004, p. 98.



De acuerdo a la época de su producción, este lienzo más barroco rompe con el modelo de composición medieval, por mostrar tres planos, el primer plano terrenal aparece Cristo bendiciendo a Santo Domingo de Guzmán, en el segundo los religiosos dominicos y en el plano celestial la imagen de la Virgen junto, con los ángeles, el lienzos se muestra más realista y más humano de acuerdo al final del periodo virreinal, la orden busca la protección en el proceso de secularización³⁴ iniciado con una Real Cedula de 1742, que recordaba que las parroquias habían sido asignadas a los frailes solamente hasta que hubiera un clero diocesano calificado disponible. En la inscripción señala al patrono de la obra como el fraile dominico Vicente Castejón, quien fungió como vicario, cura y predicador general de Tenango, según dice al inscripción que se encuentra en la tela en la parte inferior: *A dev dñi R.P. Predicador Gel. Fr. Vicente Castrejon Vic^o y Cura de Tenango.*

El convento de las monjas dominicas de Santa Catalina de Siena fue uno de los claustros femeninos del obispado de Michoacán, construido en 1595. A finales del siglo XVII el convento estaba consolidado pero en ruinas, por lo que 3 de mayo de 1738 fue el traslado de las religiosas al convento de Santa Catalina, conocido hoy como "las Monjas" en la calle de Madero en la ciudad

³⁴ Ruiz Gomar, Rogelio, *op.cit.*, p. 100.

de Morelia, Mich³⁵. El lienzo de la Fig. 48, muestra a la Virgen de la Misericordia protegiendo a la orden de las monjas dominicas, la composición muestra la devoción de las religiosas que bajo el manto oran a Dios mostrado en el nivel celestial junto con el coro celestial, quienes las cuidan y las vigilan, a pesar que los ángeles abajo del manto como iniciando su camino al plano de lo humano.

Fig. 48. Patrocinio de la Virgen a las religiosas dominicas, Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVIII, Iglesia de las Monjas, Morelia, Michoacán.
Fotografía: Celia Luz González Fdez. 2006



El lienzo de la figura 48 parece ser que fue cortado en sus extremos, pues existen imágenes de religiosas que aparecen a la mitad de su figura, la tela está doblada hacia el bastidor, además el lugar donde actualmente se encuentra ubicado demuestra que no fue hecho para ese espacio físico debido a la gran dimensión de la pintura.

De igual esquema compositivo que los lienzos anteriores se muestra la imagen de la Virgen de la Misericordia protegiendo al Arzobispo Rubio y Salinas, al rey Fernando VI, al papa Clemente XIV, (Fig. 49), personajes que funguen como el registro de datos que sirven para fechar la obra. Este lienzo

³⁵ Torres Vega, José Martín, *Los conventos de monjas en Valladolid de Michoacán, Arquitectura y urbanismo en el Siglo XVIII*, México, Serie: Fuentes de la Historia urbana de Michoacán 3, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Urbanismo y medio ambiente, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, p. 72.

destacan los ropajes que se muestran bien definidos los planos celestial y terrenal; participan personajes del gobierno civil, eclesiástico y la orden, todos protegidos por la Virgen coronada por 12 estrellas. Su posición de escorzo es más barroca, similar a los lienzos anteriores, y los angelitos sostienen el manto protector y un haz de luz centra el poder de la composición.



Fig. 49. Patrocinio de la Virgen, anónimo, ca. 1750 óleo obre tela, 210 x 240cm.
Fuente: *Ad maiorem Glorian Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 62-63.

Cabe señalar que la Fig. 49 tiene igual esquema compositivo que en las anteriores pinturas del Patrocinio de San José de las Fig. 35,36, 37 y 38); la imagen santa de la Virgen de la Misericordia protege con su manto en tono verde, igual que San José; la luminosidad enmarca la pureza de su rostro; los personajes del gobierno civil y eclesiástico portan elegantes atuendos, el papa con la tiara papal de tres coronas a los pies de la imagen, símbolo de los tres poderes: sacerdotal, doctrinal y real; según Monterrosa³⁶ representa la Iglesia en forma de una mujer joven como una Virgen coronada con doce estrellas igual que los apóstoles; el rey porta un listón azul símbolo de monarquía, todos con atuendos de fino encaje y las casacas que portan los miembros del cabildo y el rey en telas brocadas y materiales en fino acabado.

³⁶ Monterrosa, Mariano, *op. cit.*, p. 196.

b. Patrocinio de la Virgen del Carmen

La imagen de Virgen del Carmen tuvo la función protectora de la orden religiosa del Monte Carmelo³⁷, la santa se muestra ataviada de hábito café y capa blanca, colores que representan respectivamente la renuncia al mundo y la pureza, con el escudo de la orden en el pecho, que consiste en un monte Carmelo cuna de la orden y con una estrella, asociado al profeta Elías, fundador de la orden; dos estrellas más asociadas a Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, reformadores, que llevan un escapulario. Las imágenes de las Fig. 64 y 65 muestran una Virgen del Carmen que protege a las almas del purgatorio, generalmente carga al Niño Jesús, ambos portan un escapulario.

Carmen Dávila Munguía afirmó que los Carmelitas Descalzos llegaron a la Nueva España en 1585, sin embargo fue hasta el 31 de octubre de 1593 que se establecen en Valladolid y comienzan sus actividades en una ermita dedicada a la Virgen de La Soledad. La Orden de los Carmelitas Descalzos no jugó el mismo papel en Michoacán que los Franciscanos o Dominicos, quienes adoctrinaron y se encargaron de los indígenas; los carmelitas, no se dedicaron a la instrucción de los naturales porque su orden es de claustro, siendo el silencio y el recogimiento parte fundamental de su regla.

El objetivo principal de la orden era la sociedad española y los criollos; la orden se caracterizó por ser elitista, ya que sólo admitía entre sus miembros a españoles peninsulares y únicamente aceptaban a dos criollos cada tres años. Fueron muy apegados al rey, tanto que cuando descubrieron la conspiración de Valladolid de 1809, tuvieron presos a los conspiradores, aunque al decir que eran elitistas no debe interpretarse como que desdeñaban a los indígenas, sino por su tendencia a una educación elevada y mantener la pureza de sangre al interior de la orden.³⁸

Los lienzos de patronazgo de la Virgen del Carmen tienen su origen en la fiesta de la Virgen del Carmen en España.³⁹ La fiesta de Nuestra Señora del Carmen⁴⁰ es el 16 de julio, ya que, según la tradición, fue el 16 de julio de 1251 la fecha del regalo del escapulario, señalando el Monte Carmelo por la presencia de los profetas, y que es el santuario en honor de María, Virgen y Madre.

³⁷ *Ibidem*, p. 348.

³⁸ Dávila Munguía, Carmen Alicia, *Los Carmelitas Descalzos en Valladolid de Michoacán, Siglo XVII*, México, Instituto Michoacano de Cultura en 2002, p. 32.

³⁹ << <http://www.corazones.org> >> recuperado el 12 de junio de 2004.

⁴⁰ Monterrosa, Mariano, *op.cit.*, p. 348.

En la Nueva España, Fray Agustín de la Madre de Dios⁴¹, según el libro de asientos de pasajeros de India (1527), de los padres carmelitas habían viajado a América; debido a qué el rey Felipe II concedió a los carmelitas el pase para embarcarse hacia nuevas tierras encabezados por el P. Comisario del Carmen, fray Juan de la Madre de Dios. En el viaje coincidieron con el Virrey Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique. El viernes 27 de septiembre de 1585 arribaron a Veracruz y el 17 de noviembre del mismo año llegaron a la ciudad de México.

Los religiosos se ubicaron en la ermita de San Sebastián en el norte de la ciudad y se extendieron en cuatro conventos; Puebla en 1586, en Atlixco en 1589, Valladolid en 1593 y en el mismo año en Guadalajara. Los orígenes de los carmelitas en la Nueva España llegaron en 1585, y el proceso religioso de adoctrinamiento fue a partir de 1612.

El cronista novohispano fray Agustín escribió sobre el contraste entre la lucha del bien y el mal, la ida y la actuación de los religiosos y los acontecimientos en el mundo secular y en la orden. Para hacer comprender este nuevo pensamiento mostró escenas de apariciones de la virgen con ángeles, escapularios, imágenes y demás elementos para vencer el mal y las enfermedades. Es por este motivo que los lienzos que aparecen en los conventos tratan de mostrar a través de Santa Teresa la personificación de un mundo religioso y místico, ella, como fundadora de los carmelitas descalzas, desarrolló la reforma aprobada por el Concilio de Trento.⁴²

El convento de San José de Carmelitas Descalzas fue fundado el 1º de marzo de 1616 en San Ángel, espacio para ofrecer una vida de claustro o una forma de vida religiosa en la Nueva España, por tal motivo se produjeron lienzos que mostraran a la Virgen del Carmen como protectora y difusora de la orden de los carmelitas descalzos.

En la Fig. 50 y 51, ambas representaciones muestran a la Virgen del Carmen protegiendo a los religiosos de su orden. En la Fig. 50 el manto es sostenido por dos angelitos, mientras que en la Fig. 51, la escena es más barroca pues el lienzo de gran dimensión lo sostiene los cuatro arcángeles y la figura de la

⁴¹ Madre de Dios, Fray Agustín de la. *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano, Mina Rica de ejemplos y virtudes en la Historia de los carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España*, Probusa-UIA, 1984. p. XXII.

⁴² Ramos Medina, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1990, p. 171.

Virgen se muestra elevada sobre un mundo lleno de ángeles que están sobre la tierra al igual que los religiosos de la orden, nótese hacia la izquierda un personaje de la sociedad civil pues su vestimenta es diferente a la de los religiosos.



Fig. 50. Patrocinio de la Virgen del Carmen a los santos de la Orden, Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII, 138x227 cm.

Fuente: museo del virreinato/org.mx



Fig. 51. Patrocinio de la Virgen del Carmen, protegiendo a religiosas de la orden carmelita, Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVII, Iglesia del Carmen, D.F.

Fotografía: Celia Luz González, 2006.

En las pinturas, la Virgen se muestra portando los atributos de la orden carmelita, así como las fieles religiosas, el manto cubre con maternal protección, las religiosas se muestran en posición orante pidiendo fuerza y sabiduría para aumentar la fe cristiana. La Fig. 52, es un pintura de gran dimensión, que se encuentra en la Iglesia del Carmen, en San Ángel, ciudad de México, localizada en un muro lateral, cabe destacar que la pintura está sobre un plano curvo, la composición muestra a la santa con el niño Jesús, el manto es pequeño y un coro angélico la cuida.

Esta Fig. 52 es una de tantas representaciones que decoran el templo del Carmen en San Ángel y existen una gran variedad de lienzos con esquema de patronazgo en toda la iglesia y en el Museo de los Carmelitas.



Fig. 52. *Patrocinio de la Virgen del Carmen*, Anónimo, Siglo XVII, Iglesia del Museo El Carmen en San Ángel, ciudad de México. Fotografía: Celia Luz González, 2006.

Las pinturas presentadas en este apartado de los lienzos de la Virgen del Carmen, la santa protege a las religiosas de la congregación, pues como son de clausura, casi en su mayoría no aparecen personajes de la sociedad novohispana. En los lienzos de San José y en las de la Misericordia, así como en los lienzos de la Virgen del Refugio, Rosario y Guadalupe, que se presentan a continuación muestran composiciones donde la clase social alta paga para participar en las escenas, pinturas que forman parte de la ornamentación de templos y conventos religiosos, como asegura Norberto Elías el mostrarse en las pinturas son actitudes cortesanas o de estatus, además de la vestimenta que los define en la estructura social de los personajes.⁴³

c. Patrocinio de la Virgen del Refugio

La Virgen del Refugio se representa sentada con el Niño en posición de pie sobre su regazo, de acuerdo a la iconografía de Máximo Gómez Rascón,⁴⁴ esta imagen de la Virgen solemne y majestuosa, se trata en realidad de una *Eleusa*: la Virgen de la ternura que inclina su rostro hacia el Hijo que le corresponde con *Glycofilus*, madre antigua que procura y amamanta; Cristo y Madre pendientes uno del otro, rompe la dureza de la frontalidad y la simetría de las representaciones mayestáticas, igual a la Figura 53.

⁴³ Elías, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 158.

⁴⁴ Gómez Rascón, Máximo, *Theotókos, Virgenes medievales de la diócesis de León*, España, Edilesa, 1996, p. 104.

En la Fig. 53, las sienes de María en su advocación de *Refugio de Pecadores* (*Refugium Peccatorum*), al igual que su hijo, se corona con una diadema real engastada de pedrería, la virgen ataviada con una túnica rosada y un manto azul símbolo de pureza, y el niño con una sola túnica larga de tela, entrelaza sus manos con las de María que lo sostiene y posa sus pies sobre un banco de nubes. El resplandor indica la sacralidad de sus personajes, como instrumento de lo sagrado.



Fig. 53. *La Virgen del Refugio con los principales frailes del Colegio Franciscano*, Anónimo, Siglo XVIII, Museo Guadalupe, Zacatecas. Fuente: *El Colegio de Guadalupe Zacatecas, Escuela de Misioneros y semillero de mártires*, 1706-1993. Fotografía de Rafael Domiz, Multiva-Grupo Financiero, Fondo Cultural, Turner Libros, 1993.

La composición tiene el punto de atención en el centro, la Virgen, Dios Padre, y junto con el coro angelical definen el plano superior y los religiosos franciscanos en posición orante piden protección a su misión religiosa. Cabe mencionar que este lienzo se encuentra en uno de los conventos más importantes de la Nueva España, donde la orden franciscana propagó la religión cristiana, motivo por el cuál hasta la fecha es un lienzo que se encuentra inmediatamente al entrar al hoy Museo de Guadalupe, Zacatecas.

En ocasiones, la túnica de la Virgen tiene inscripciones de la letanía lauretana que dice así: *Refugium Peccatorum*, de este título se derivan las siguientes metáforas:

María es el arca viva que preserva a los hombres de los males del cuerpo y del alma, la ciudad del refugio de los miserables y los desamparados, la torre del faro que da luz a los hombres que navegan el peligroso mar del mundo, la que los salva del naufragio del alma. Subrayado su carácter ella es finalmente, la luna que luce de noche para los pecadores que la invocan, así como Cristo luce de día para los justos.⁴⁵

Otro lienzo que también se encuentra en el Museo de Guadalupe se muestra en la Figura 54, comparando este lienzo con el anterior se observa un cambio en la composición, pues destaca la figura de la Virgen que se encuentra suspendida sobre una nube, a cada lado una torre de orden europeo, no existe manto; en cada extremo del paisaje aparece una composición de unos religioso y en derecha de la Virgen se encuentra San Francisco y otras figuras que le recuerdan su vida mística que lo llevó a la religión católica y a la misión dentro de la vida religiosa. El colorido de este lienzo muestra un realismo diferente a las anteriores, así como las diversas escenas dentro del lienzo.

Fig. 54. *Patrocinio de la Virgen del Refugio*
Fuente: *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993.*

Fotografía de Rafael Doniz. Multiva Grupo Financiero-Fondo Cultural Bancen, Turner Libros. 1993.



⁴⁵Martínez, Iván, en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 141.

En la Parroquia de Tamazulapan se encuentran dos lienzos similares de Miguel Jerónimo Zendejas⁴⁶ (ca.1723-1815): el patrocinio de San José, que protege, bajo su manto a un grupo de criollos y personajes de alta jerarquía religiosa. En el otro lienzo, la vestimenta de los personajes cambia, la Virgen es venerada por otro grupo jerárquico de la sociedad, formado por mujeres y hombres indígenas, que arrodillados rezan junto a la Virgen. Ambos lienzos son casi iguales, por la imagen de Dios Padre dentro el coro celestial y el Espíritu Santo; los mantos floreados no es frecuente encontrarlos, la diferencia se observa en el lienzo de San José: una urna que sostiene el religioso de alta jerarquía a manera de ofrenda, además en el grupo de hombres novohispanos aparece uno de ellos portando un escudo y otro a los pies del Santo ofrece el mundo.



MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS. *Patrocinio del señor san José*
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca



MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS. *Patrocinio de la Virgen*
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca

Fig. 55. Patrocinio de San José y Fig. 56. Patrocinio de Virgen, óleo sobre tela, 1754, Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca, Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM- IIE, 2005, p. 263.

Ambas composiciones tienen un coro angelical en la región celestial con Dios Padre, el Espíritu Santo acompañado de todas las configuraciones sagradas

⁴⁶ *Ibidem*, p. 267.

los angelitos en el cielo. En el caso del manto de la Virgen está decorado con rosas, mujeres ataviadas con rebozos; algunas cubren su cabeza y otras de tez más blanca portan trenza, en ellas estambre de color rojo así como gargantilla de corales rojos. El diseño de los rebozos en colores vivos similares a otras representaciones como los de los lienzos de la Plaza Mayor de México. Los hombres dirigen su mirada hacia la Virgen en posición de veneración, sólo uno de ellos parece ser el patrono de la obra por dirigir su mirada al espectador. Todos ellos usan capa, camisola blanca con cuello, prendas utilizadas sólo por personajes de la alta sociedad. El patrocinio de San José guarda un esquema compositivo similar a los presentados anteriormente: por un lado los personajes religiosos y por otro: los de alta jerarquía social.

En la obra de la Figura 55, San José porta corona y está de pie, sostiene en la mano su atributo o vara florida. San José carga en sus brazos al Niño Jesús. El Santo ataviado con un amplio manto floral en tonos rojo y café, en el interior rojo, los ángeles observan el colorido del manto que en su interior rojo símbolo de fortaleza y protección a los cardenales.⁴⁷ En la parte superior del óleo vuelan varios querubines; el fondo es un paisaje con árboles, un río y una cascada. Esta escena es la representación tradicional de San José como padre de Jesús. Los Evangelios atribuyen la ascendencia davídica de Jesús a José, no a María. Del mismo modo, la tradición bíblica relata que, llegado el momento de seleccionar esposo para María, se reunieron algunos varones, entre los que se encontraba José. Como muestra de que había sido el escogido de Dios para ser el padre del Redentor, la vara que sostenía entre sus manos floreció; José obtuvo así en matrimonio a María.⁴⁸

En esta misma capilla de la Concepción de la Catedral de Cuautitlán, estado de México, existe otro lienzo del siglo XVIII, en el muro lateral del templo, la Fig. 57 muestra la pintura del patrocinio de la Virgen, dividida en tres niveles; en la superior se localiza la Anunciación, dividida en dos por la ventana; del lado izquierdo se encuentra la Virgen leyendo un libro y al derecho el arcángel Gabriel. En la sección media se representa una trinidad antropomorfa con la imagen de un joven Jesús sentado sobre nubes, rodeado de parejas de querubines que custodian la divina Trinidad. En la parte baja está el Patrocinio de la Virgen de la Purísima Concepción.⁴⁹

⁴⁷ Monterrosa, Mariano, *op.cit.*, p. 183.

⁴⁸ *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM- IIE, 2005, p. 263.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 427.

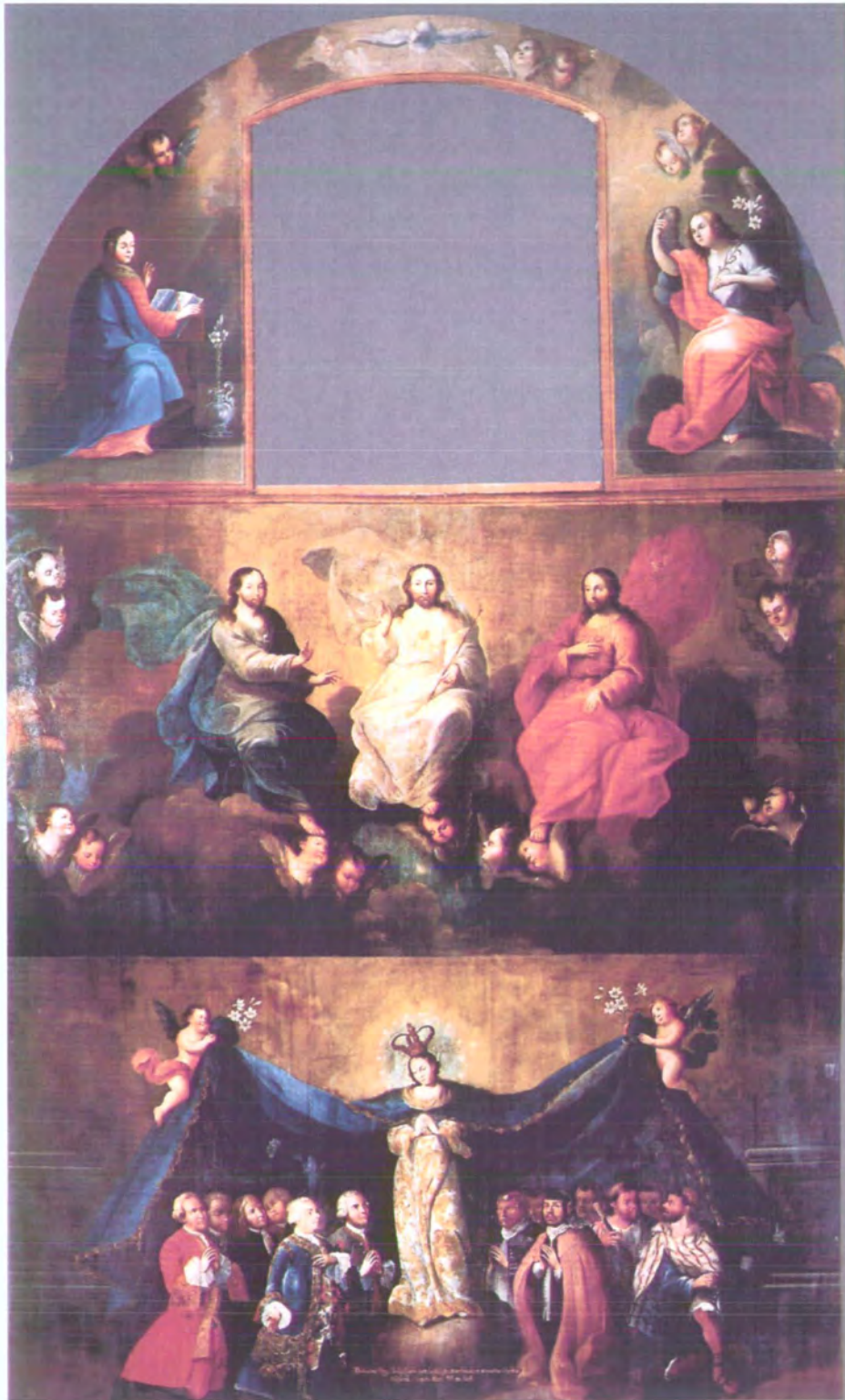


Fig. 57. Patrocinio de la Virgen María, Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVIII.
Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM- IIE, 2005, p. 428.

AZETA 827

En esta escena, en la parte inferior de toda esa pared plástica, se observa en el nivel más cerca de lo terrenal el lienzo de la Virgen coronada y ataviada con un vestido bordado en oro, sostenida sobre una esfera, símbolo del mundo terrenal; los dos ángeles levantan la amplia capa azul y sostienen en una mano las azucenas símbolo de pureza, y en la otra protegen a los dos grupos de hombres que permanecen en posición devota. En el extremo izquierdo se encuentran seis españoles elegantemente vestidos con casacas y peluca blanca. Tres personajes se encuentran más cerca de la Virgen, uno de rojo mantiene unidas sus manos a la altura del pecho, en actitud orante y con mirada hacia la virgen, el de traje azul con bordado en oro, una mano la coloca sobre su propio pecho. El otro hombre cerca de la Virgen porta una vestimenta similar a los caciques de la época, une sus manos cerca del pecho y dirige su mirada hacia la Virgen.

En el extremo derecho se encuentran siete personajes arrodillados a los pies de la Virgen, este grupo muestra una vestimenta un poco más austera; el primero considerado el cacique porta una capa de color café, camisa blanca y pañuelo al cuello, mantiene sus manos unidas en posición de oración, pero su mirada está dirigida hacia el espectador, este personaje fue el señor de Cuautitlán. Los otros hombres acompañan en posición de rezo a los tres Señores de autoridad civil, pero dos ataviados diferentes, como caciques o principales del lugar, uno de ellos sostiene un bastón de mando y el otro con una capa y barba, se muestra en posición de escucha al señor.

La figura de la Virgen con una corona y doce estrellas se encuentra sostenida sobre una esfera terrestre, en posición de escorzo y con las manos unidas, invitando a los personajes a propagar la fe cristiana, en el plano inferior se encuentra una inscripción: *Beatísima Virgen María et nobis porta lucis fulgita et ubraculum et securitas a turbina et a pluvia Ernes in Marc. Cap. 94, ex Jsa.4.*⁵⁰

En el lienzo de la Figura 57 es un texto y se puede leer el *imago mundi* de la época: domina el espíritu religioso en la población, la iconografía de la Virgen motiva a los personajes que aparecen en la escena, todos ellos son hombres; en ambos lados de la Virgen se encuentran ataviados con vestimentas de acuerdo a su clase social, raza indígenas y blancos, ambos líderes de

⁵⁰ *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 428.

estamento élite; los fieles son protegidos por el manto azul atributo de pureza, y de la religión católica, de esta forma reafirman la devoción a la santa con la inscripción del lienzo.

d. Patrocinio de la Virgen de la Merced

La Virgen de la Merced se reveló protectora de la orden en 1218; fue Pedro Nolasco quien la representa con hábito blanco; lleva sobre el pecho el escudo de la orden, el cual es cortado en la parte superior. En donde hay una cruz de Malta, blanca sobre fondo rojo, emblema de la ciudad de Barcelona en donde Pedro Nolasco dedicó su hacienda al rescate de cautivos. En la parte inferior



Fig. 58. Virgen de la Merced, Pedro Nolasco, óleo sobre tela.

Fuente:

<<<http://www.cruzadadelrosario.org.ar/.../28penafort.htm>, recuperado el 15 de enero de 2009.

están las cuatro barras rojas sobre fondo amarillo de la casa de Aragón. La Virgen protege bajo su manto a cautivos liberados a los frailes de su orden; su fiesta es el 24 de septiembre. La imagen titular, que se venera en su grandioso templo de Barcelona, fue labrada, según la tradición, bajo la personal dirección de San Pedro Nolasco. En esa época muchos eran cautivos de los moros y en su desesperación y abandono estaban en peligro de perder lo más preciado: la fe católica. Nuestra bendita Madre del Cielo, dándose a conocer como La Merced, quiso manifestar su misericordia hacia ellos por medio de dicha orden dedicada a atenderlos.

La imagen de la Virgen de la Merced⁵¹ proviene de la representación de Nuestra Señora de la Misericordia, a su derecha, San Ramón Nonato y a su izquierda, San Pedro Nolasco, que con el asesoramiento y la guía espiritual de San Raimundo, fundador de la Orden Mercedaria.

⁵¹ <<<http://www.cruzadadelrosario.org.ar/.../28penafort.htm>, recuperado el 15 de enero de 2009.

La Virgen bajo el título de "María, la Madre de la Merced o de la Gracia", quiere manifestarse misericordiosamente a la humanidad en los actuales días. Ella por su intercesión desea liberar a todos los que viven sometidos a la esclavitud del pecado y constituirse por mandato de su hijo en la gran liberadora universal de los cautivos. Desde el siglo XIII es patrona de Barcelona y el 25 de septiembre de 1687 se proclamó oficialmente patrona de la ciudad. Es además patrona de los cautivos (presos) y de otros países de América. Cabe recordar que Cristóbal Colón en su segundo viaje al Nuevo Mundo se hizo acompañar de dos sacerdotes mercedarios quienes fueron dispuestos a propagar y extender la devoción de la Virgen de las Mercedes, motivo por el que se construyó el primer templo a la Virgen en América, dedicado a Nuestra Señora de la Merced, en Santo Domingo, por Cristóbal Colón.

De igual forma, con la llegada de religiosos franciscanos que llegaron al valle de Chiapas en 1537, años después construyeron diversos templos para las advocaciones marianas en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, uno de ellos es el templo de San Francisco construido en el siglo XVIII, espacio religioso para la patrona del barrio como se muestra en lienzo de la figura 59; esta pintura se encuentra localizada en la parte superior de un retablo del templo como protectora de dos personajes que se presentan pidiendo su resguardo, los dos angelitos sostienen su manto. Cabe hacer notar que este lienzo muestra una representación donde sólo un cierto sector de la sociedad está presente para demostrar el derecho que tiene en una sociedad jerarquizada, grupo social de élite que sólo puede tener acceso a ello y puede estar dentro de la Iglesia; como lo afirma Le Goff, las representaciones del símbolo de lo cotidiano, aparecen en las creencias o en los hábitos que genera un sistema de valores.⁵²

⁵² Le Goff, Charles, *Pensar la historia*, Madrid, Taurus, Humanidades, 1992, p. 35.

Fig. 59. *Patrocinio de la Virgen de la Merced*
Óleo sobre tela, anónimo,
Iglesia de San Francisco,
San Cristóbal de las
Casas, Chiapas,
Fotografía: Celia Luz
González, 2006.



Es muy natural que la Virgen de la Merced o Misericordia aparezca representada en la forma típica de las Vírgenes. La encontramos cobijando bajo su manto a un grupo de cautivos, pero también de santos, o como *Mater Omnium*, con personajes de cierta clase social.

Las representaciones de la Virgen de la Merced son muy numerosas, sobre todo en el arte del grabado, que con mayor facilidad se presta a la descripción pintoresca de las ideas. A partir del siglo XVI, la Virgen de la Merced deja la indumentaria clásica de las representaciones marianas, y toma el hábito de la orden mercedaria. Como se detalla en el siguiente capítulo, el *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, Anónimo, localizado en el templo de San Pedro en el municipio de Guadálcazar, es uno de los lienzos de patronazgo en el estado de San Luis Potosí, y forma parte de las unidades de análisis, que nos sirve para comprobar la hipótesis de esta tesis.

e. Patrocinio de la Virgen del Rosario

La advocación propia de los dominicos viste un hábito con los colores de María blanco, azul y rosa. Esta imagen manifiesta la pureza, inocencia, dulzura, belleza y amor; generalmente lleva en la mano un rosario que le entregó Santo Domingo de Guzmán desde 1208, símbolo religioso para propagar la devoción y la utilizará como una arma poderosa en contra de los enemigos de

la Fe, tiempo que le reveló el rezo para remover las costumbres y vencer la herejía. Protectora de los frailes y monjas dominicos ataviados de hábito blanco y capa negra.

Los patrocinios en México aparecen en conventos y en relieves de estuco como en el templo de Santo Domingo de Oaxaca, Oax., donde la virgen protege a la orden y a Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena. Bajo su manto protege a la orden regular, acompañados de personajes de la Iglesia.

La devoción de la Virgen del Rosario está muy vinculada con el culto de la Virgen de la Misericordia del cual, en ciertos aspectos, no es más que una prolongación. El rosario etimológicamente designa una corona de rosas. Las cuentas estaban representadas como rosas blancas y rojas que luego se reemplazaron por bolas de dos tamaños. Los dominicos hacían remontar el origen de esta devoción al fundador de la orden. Alrededor de 1210 la Virgen se habría aparecido a Santo Domingo y le habría entregado un rosario él llamó *corona de rosas de Nuestra Señora*. En realidad, como demostraron los bolandistas, el rosario es una creación de un bretón que se llamaba fray Alain de la Roche (Alanus de Rupe) que vivió a fines del siglo XV. En 1470 escribió una obra titulada *De Utilitate Psalterii Mariae*, que fue traducido a todas las lenguas. La Virgen del Rosario no apareció sobre ningún monumento figurativo anterior al último cuarto del siglo XV. Se trata de una devoción tardía más o menos contemporánea del culto de la Virgen de los Siete Dolores y muy posterior a las Vírgenes de la Piedad o de la Misericordia.

El pintor Bartolomé Esteban Murillo produjo en sus primeros años la imagen de la Virgen del Rosario entregando el rosario a Santo Domingo, Figura 60, pintura que se considera realizada entre 1638 y 1640. Las influencias de su maestro Juan del Castillo lo hicieron hacer el rompimiento de gloria inundado por resplandores dorados, donde aparecen ángeles mancebos interpretando música y cantando, junto con ángeles niños que arrojan flores hacia la figura de Santo Domingo. En esta pintura no queda reflejada la personalidad de Murillo, los franceses optaron por no llevársela. Se sabe que procede del Convento de los padres dominicos de Santo Tomás de Sevilla, de donde fue sustraída en 1810 por las tropas francesas sin que finalmente se la llevaran. Fue devuelta al convento en 1812 pero a raíz de la Desamortización pasó al Palacio Arzobispal.



Fig.60
Virgen entregando el rosario a Santo Domingo,
Bartolomé Esteban Murillo,
óleo sobre lienzo de
2007x162cm, ubicado en el
Museo del Palacio Arzobispal de
Sevilla.
Fuente:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/10671.htm>



Fig. 61. *Virgen de Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina,* Anónimo, óleo sobre tela, Capilla el Cerrito, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.
Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España,* México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, Colección Muestra Antológica de las colecciones de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público - SHCP, México, 1996, p. 36.

En el capítulo siguiente se analiza otros dos lienzos de patronazgo de la Virgen del Rosario, composiciones que se detallan a través de un análisis iconográfico y se relacionan los elementos de objeto de estudio de esta tesis.

f. Lenzos de patronazgo para las ánimas del purgatorio

Las imágenes de los lienzos de patronazgo en el periodo virreinal iniciaron integrando las figuras de los santos o vírgenes, quienes protegían a congregaciones o autoridades civiles y eclesiásticas, a partir del último tercio del siglo XVII, los protegidos bajo el manto protector son personajes que aparecen más en posición de retrato para exaltar su participación particular.

El propósito de presentar imágenes de personajes de la sociedad en las pinturas de ánimas benditas del purgatorio, fue para representar el éxito de la Iglesia, para mostrar una forma de protección y salvación de su alma dentro del mundo devocional y asegurar su ingreso a la gloria.

A pesar, que los indígenas no conocían estas representaciones plásticas, en un lienzo para la salvación de las ánimas benditas del purgatorio,⁵³ éste fue un concepto que coadyuvó al adoctrinamiento del catolicismo, considerado dentro del concepto prehispánico la creencia de lograr limpiarse con fuego de las impurezas para eternizar su alma y entrar a la gloria; las prácticas para la salvación de su alma debería pasar por el nivel del inframundo. Como se mencionó estos lienzos se mostraban en algunas iglesias y la población comprendía el mensaje del trance de la purgación o salvación de su alma.

La práctica de la salvación de las almas se conoce como el proceso de purificación o revelación⁵⁴ tiene coincidencia con las religiones del islam y judaísmo. La católica considera: "Dios revela a los hombres a quienes ha creado, lo que espera de ellos". En la fe católica la revelación está consignada en dos cuerpos que se conocen en la sagrada escritura, el primero en el Viejo Testamento, Dios habló a través de la mente de sus profetas; el segundo, en el Nuevo Testamento, lo hizo a través de su hijo Jesucristo. La revelación fue motivo de discusión por la iglesias latina y griega en el primer Concilio de Lyon (1245), en Florencia (1431), en Trento; y es hasta el segundo Concilio Mexicano cuando se expidió las prescripciones de Trento, emitidas a través de las Bulas y donde señalaban que los indígenas podrían obtener las gracias de su Santidad por la práctica de los sacramentos. La conversión al catolicismo fue un proceso que se inició con la enseñanza de la doctrina, seguido por los sacramentos.

Por otro lado, ante la posible llegada de la muerte, se tenía la idea que era necesario recibir consuelo y protección, para transitar rápidamente en el purgatorio y las fuerzas divinas de la religión brindaban seguridad. El Papa⁵⁵ ofrecía las indulgencias *per mundum sugragi* mediante un pago, que de acuerdo a los recursos del comprador se podría adquirir. Las indulgencias eran uno de los medios que los vivos disponían para ayudar a las ánimas y tener la posibilidad de abrir las puertas del cielo, pues el Papa fungía como sucesor de San Pedro "y yo a mi vez te digo que tu eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia y las puestas de Hades como prevalecerán contra ella, y a ti daré las llaves del Reino de los Cielos, (Mateo 16,18)".⁵⁶

⁵³ Morera, Jaime. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM- IIE, 2005, p. 289.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, p. 299.

⁵⁶ *Idem.*

Los habitantes de la Nueva España se acostumbraron a convivir con estas representaciones en los lienzos sobre el tema de las ánimas del purgatorio, por lo que se adoptaron de acuerdo a las cofradías integrar al Santo o Virgen. Las imágenes eran percibidas como fuente potencial de poder, como la expresión plástica de la creencia religiosa, solicitando a la imagen santa la ayuda de librarla de un tormento y subir al cielo.

Las órdenes religiosas jugaron un papel importante, pues en el siglo XVI, los religiosos de la orden de San Agustín⁵⁷ tenían en todos sus conventos una cofradía de ánimas del purgatorio y se cantaba misa los lunes por los difuntos. Según el cronista Fray Juan de Grijalva en las crónicas de la Nueva España, en el año de 1589 se fundaron en los conventos las cofradías de la Cinta de N.P. S. Agustín, para otorgar indulgencias a los fieles que portaran una cinta.

En el siglo XVII, Fray Agustín de Vetancourt en la obra *Theatro Americano*, hace una crónica de las provincias de religiosos franciscanos y la cofradía de las ánimas benditas; similar sucedió en la ciudad de México, en el convento franciscano de la capilla San José de los Naturales.

En el siglo XVIII, la popularidad de las ánimas continuó, según la relación del arzobispo de México don Manuel Rubio Salinas: *Ad Limina*, donde informa al Papa que en el año de 1767, en casi doscientas dos parroquias de su diócesis, muchas habían establecido cofradías de ánimas del purgatorio, esto como resultado de la secularización de los conventos, y así no les faltaba dinero porque con este tipo de lienzos que exhibían en los templos y desde ese lugar recibían las limosnas de los fieles.

Además es necesario considerar que los miembros de la congregación de San Ignacio de Loyola, educadores de la religión católica, señalaron constantemente el bien y el mal en sus libros de ejercicios, y una manera lograr una representación visual de la pérdida de su alma fue a través de los lienzos de ánimas del purgatorio; ejemplo de esto se encuentran actualmente en la pinacoteca de la Casa de ejercicios La Profesa, (Fig. 62 y 63), aunque de dimensiones diferentes, ambos producidos para el mismo propósito de protección a las almas benditas.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 306.



Fig. 62. *Patrocinio de San Ignacio de Loyola a las ánimas del purgatorio*
Miguel Cabrera, óleo sobre tela , 1756,
óleo sobre lienzo, 100 x 126 cms.
Pinacoteca de La Profesa
Fotografía: Celia Luz González, 2006



Fig. 63. *Patrocinio de la Virgen del Carmen con ánimas del purgatorio*,
Anónimo, óleo sobre lienzo, Siglo XVIII.
100 x 126 cms., Pinacoteca de La Profesa
Fotografía: Celia Luz González, 2006.

Unos lienzos de patrocinio de la Virgen del Carmen (Fig. 64 y 65) son alegorías utilizadas por la congregación, que atestiguan las visiones de las monjas y de la beata; además de esta forma, la congregación publicaba el poder intercesor de la Virgen para liberar a los fieles de ese difícil trance.

En los lienzos, las ánimas mostraban sus cuerpos desnudos, gesticulando desesperación, expresiones faciales de sufrimiento y de petición, algunas de ellas portan atributos de poder como coronas o mitras, pero en este tipo de lienzos sólo podrían participar los fieles que pertenecían al estrato alto en la sociedad novohispana, los indios o negros se les excluía.

En los templos se colocaban detrás de los altares los lienzos llamados de cuadro de ánimas para reforzar la creencia del Purgatorio, avalada por las visiones de monjas y congregaciones; la Iglesia publicaba el poder intercesor de la Virgen o de los santos para ayudar a los fieles en el doloroso trance, además de ser utilizado como una práctica para promover las limosnas.



Fig. 64. *Patrocinio de Virgen de Monte Carmelo a las ánimas del purgatorio*, Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVIII, Fuente: El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993. Fotografía de Rafael Doniz. Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancen, Turner Libros, 1993. p. 25.



Fig. 65. *Patrocinio de la Virgen del Carmen a las ánimas del purgatorio*. José de Alzibar, óleo sobre tela, Siglo XVIII, Fuente: Ramos Medina, Manuel. *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, departamento de Historia, 1990, p. 168.

La expresión plástica de una creencia religiosa fue solicitada por las cofradías, para gozar de los beneficios de orden espiritual y material, como el "derecho de mortaja o sea asegurar un entierro digno.

Las cofradías de ánimas tenían altares en las naves de las iglesias o en capillas que operaban como sedes. En ellos se honraba y veneraba la imagen objeto de devoción, a la que con fervor se pedía protección y se agradecían favores. En el caso de las cofradías, las imágenes devocionales estaban por lo general representadas en el lienzo del altar, cuyo adorno se completaba con algunas esculturas de ánimas que surgían de una flama, el plato petitorio y el consabido sepo para la limosna, que no faltaba nunca.⁵⁸

⁵⁸ Morera, Jaime. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 306.

Las imágenes eran percibidas como fuente potencial de poder, era la forma de expresar la ayuda para liberar del fuego a las almas y enviarla al cielo, para que tan pronto llegaran al paraíso dieran gracias a Dios por la salvación de su alma.

Nótese en la Figura 66 obra de Cristóbal de Villalpando distingue los planos entre el cielo y el infierno en un espacio de inclusión a los religiosos: San Agustín, la Virgen del Carmen y San Francisco, quienes vigilan la salvación de los fieles, ánimas que muestran rostros que no son con rasgos indígena, sino visiones novohispanas que tenía una complicidad para la salvación y pureza del alma de los que practicaban la fe cristiana.



Fig. 66. *Ánimas del purgatorio*, Cristóbal de Villalpando, Óleo sobre tela, siglo XVIII Parroquia de San Bernardino de Siena, Xochimilco, D. F. Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 307.

En Tamazulapan⁵⁹ existe una parroquia que cuenta con un retablo de madera policromado, en hoja de oro y domina el color rojo; alrededor de la pieza tiene varias pinturas entre las que destacan los donantes de la obra, cada uno de ellos en los extremos; al centro un lienzo de patronazgo, que representa el rescate de las ánimas del purgatorio, protegidas por la Virgen de la Santísima

⁵⁹ *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 262.

Trinidad, en el inferior de la composición esta una misa de difunto, como se muestra en la Figura 67. Esta representación reafirma la sociedad clerical del periodo novohispano, las representaciones de los lienzos de la salvación de las almas fueron elaboradas en diversos materiales, ya sea en lienzos colocados en altares especiales para celebrar misas de difuntos, o como en la Figura 67, obra realizada en madera tallada policromada con oleos, que muestran los rostros de los personajes de la iglesia y los patrocinadores de la obra, quienes desean salvar su alma del purgatorio.



Fig. 67. Patrocinio a las ánimas, anónimo, siglo XVIII, tallado en madera policromado y lienzos de oleo sobre tela, Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca. Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM- IIE, 2005, p. 263.

Nótese la escena inferior de la figura 67, aparece una escena de funeral y todos los personajes se encuentran ataviados de negro; arriba de una porción similar a lo que es el purgatorio y encima la imagen de la Virgen del Carmen cargando el niño, en este plano ya está el nivel celestial pues la Santa está acompañada de otras figuras como el Papá, Dios Padre, Dios Hijo y el arcángel.

Tal como se mostró en las figuras anteriores, algunas de las pinturas son lienzos de patronazgo, cuyo tema central es solicitar la protección para las Ánimas del Purgatorio, siendo la intersectora la imagen santa; esta práctica fue realizada para propagar la fe cristiana, reproducida por los mejores pintores novohispanos. Cabe hacer notar, que este tema, en la actualidad fue adoptado parte del pueblo, traducido en lo que conocemos como Exvotos, obra plástica que tiene como función agradecer la respuesta del santo.

g. Lenzos de Patronazgo de la Virgen de Guadalupe

Después de la aparición de la Virgen de Guadalupe, las representaciones sobre el tema a las advocaciones marianas se reforzó, una de ellas es la tradición a la Virgen de Ocotlán en un pueblo de Tlaxcala (Fig. 68), a quién se le apareció a un indio llamado Juan Diego Bernardino⁶⁰ en 1541. Para apoyar la difusión a la Virgen, José de Nava diseñó grabados para promocionar la escena del milagro de la Virgen de Ocotlán, mostrando a un indio hincado, quien dirige su mirada a tan milagrosa imagen, va vestido con una tilma de rayas, y en una mano sostiene un cántaro, solicitando agua como símbolo de la purificación y de la gracia de Dios.



Fig. 68. *Aparición de la Virgen de Ocotlán*, José de Nava, grabado en madera, 1759.
Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/ UNAM-IIE, 2005, p. 349.

⁶⁰ Fernández Quintero, Norma, *op. cit.*, p. 347.

El patronato más importante de la Nueva España fue con la imagen de la Virgen de Guadalupe, en un proceso que inicia desde su aparición el 9 de diciembre de 1531, hasta 1737 cuando se le nombra patrona de la ciudad de México, como se mencionó en el Capítulo I (p. 50). Durante esos años, en Europa, la política de los Borbón decidió reformar el aparato administrativo de las Indias, recuperando los poderes delegados en la Iglesia y nombrando a su representante para lograr una mayor participación en la colonia, además de financiar la función religiosa. Según la Biblioteca Mexicana,⁶¹ el Papa Benedicto XIV proclamó todo el *Reino de María de Santísima de Guadalupe, cuyo sermón del 9 de octubre de 1757 en la Noble ciudad de San Luis Potosí fue predicado en la iglesia Parroquial*, , motivo que propagó la difusión de diversas composiciones de la imagen de la Virgen de Guadalupe realizada por los más destacados pintores de la época virreinal, como Miguel Cabrera (Fig.23, p. 51), Rodríguez Juárez y Cristóbal de Villalpando.

La imagen de una Virgen mestiza proliferó en diversas representaciones y la simbología hizo posible reforzar el espíritu religioso novohispano entre los indios; fue mostrada como la Madre de los indios, visión similar a la Madre tierra Tonantzin, quien sustituyó las visiones prehispánicas y se mostró dentro de espacios interiores, para que los indios comprendieran el lenguaje plástico con elementos nativos, como el nopal, las flores, la luna, las estrellas, la vestimenta de la virgen y las tonalidades, y muestran los motivos de la naturaleza. Al mostrar la imagen de la Virgen dentro de un lenguaje indígena, coadyuvó al intercambio ideológico y facilitó la comprensión de las nuevas representaciones dentro de una mezcla cultural de elementos entrelazados en un marco de sincretismo entre lo popular y lo divino.

En el lienzo de Cabrera (Fig.23, p. 51), donde se declara a la Virgen de Guadalupe *Patrona Novae Hispaniae*, por el Papa Benedicto XIV, también aparecen autoridades eclesiásticas que reciben la Bula papal para la difusión de la Virgen Guadalupana. La Figura 69 muestra una composición similar atribuida a la declaración como Patrona de la Nueva España, la imagen de la Virgen que se propagó durante el siglo XVII. Esta alegoría brinda reconocimiento simbólico del reino de Castilla y de la Nueva España, representado Rey Carlos III, el Papa Benedicto XIV al otro lado de la Virgen, entre ellos aparece una inscripción que señala: *VIVA COPIA DE LA COPIA/ VIVA DE MARIA SSANTÍSIMA/. EN SU IMAGEN DE GUADALUPE DECLARADA PATRONA/ DE LA NUEVA ESPAÑA CON / AUTORIDAD APOSTOLICA/. POR LA SANTIDAD DEL SEÑOR/ BENEDICTO XIV*

⁶¹ Cuadriello, Jaime, *Zodiaco Mariano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2004, p. 113.

EN 24. / DE ABRIL DE 1754. Este lienzo fue utilizado para reforzar la difusión de las advocaciones marianas, además la imagen sirvió como un instrumento de identidad para la sociedad novohispana.



Fig. 69. *Alegoría de la declaración pontificia del patrono Guadalupano.* Anónimo, óleo sobre tela, 148 x 86 cm, Siglo XVIII. Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2005, p. 99.

El modelo más habitual entre las pinturas de la Virgen de Guadalupe que se conserva es el que incluye en los ángulos del cuadro cuatro medallones que narran, en una secuencia ordenada, las apariciones de la Virgen al indio Juan Diego. En muchos casos como éste, además se presenta una quinta escena a los pies de la Virgen, que suele ser un paisaje del Monte Tepeyac, donde ocurrió el suceso. La Figura 69 es un lienzo de grandes dimensiones, de inusual estructura horizontal y gran exuberancia decorativa.

Para apoyar la devoción a la Virgen, el padre Francisco Xavier Lazcano publicó en 1750 el *Zodiaco Mariano* (Fig. 70), libro que describe el milagro de la Virgen de Guadalupe y sirvió para evocar prácticas piadosas, como las doce puertas de la práctica cristiana. El padre jesuita Lazcano tuvo una fuerza de inspiración intelectual para comprender el pensamiento indígena y el de las

familias más importantes del virreinato, y a través de la teología escolástica, explicaba las imágenes sagradas como una revelación continua y probada del pueblo cristiano en la Nueva España.

Fig. 70
Francisco Xavier Lazcano.
Zodiaco Guadalupano, México,
Imprenta del Nuevo Rezado de
Doña María de Rivera, 1750.
Col. Biblioteca Lorenzo
Bouturini.
Fuente: *Zodiaco Mariano, 250
años de la declaración pontificia
de María Guadalupe como
patrona de México*, México,
Museo de la Basílica de
Guadalupe/ Museo Soumaya,
2005, p. 62.



Además, la simbología de la imagen guadalupana inició como una representación mental indígena con un alto contenido en signos de fe y considerada como el eslabón de una serie de representaciones alegóricas para la devoción mariana en la Nueva España. La historia de la Virgen de los Remedios es paralela a la guadalupana, así como otras de las pinturas consagradas a la Concepción de la Virgen o Virgen del Apocalipsis. Todas ellas escenificadas bajo una tónica de iglesia triunfante, imágenes creadas por los pintores novohispanos del siglo XVIII. Por tal motivo, la composición fue producida en diversos materiales como estampas y óleo sobre tela.

La Figura 71 muestra la simbología plasmada en un grabado, la imagen sirvió para propagar la Virgen patrona de la Nueva España y continuar produciendo más representaciones similares a ésta.

Fig. 71. Grabado de la Virgen de Guadalupe con los escudos de los reinos de Castilla y Nueva España, Anónimo, siglo XVIII. Colección particular 13.9x9.2 cm. Mariano, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2004. p.97.

Impresión en papel de grabado en cobre con las Inscripciones: MEA EST FORTITUDO sap. c.8.- PERME REGES REGNANT. Sal [...] - M [...] (La fuerza es mía - Los reyes reinan por mí. Salmo...)



Como las composiciones de estilo simbólico o alegórico, la Virgen de Guadalupe aparecía igual con los representantes de la Corona; quienes vestían étnicamente o con hábito religioso dentro de una escena cotidiana, como se presenta en la siguiente Figura 72. En ella se representa la *Alegoría del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España*; es un grabado en metal, (ca. 1754-1758), en formato de 84.5 x 62.2 cm., elaborado por Joseph Sebastian Klauber y Johan Baptist Klauber, en Alcalá. La Virgen propaga alabanza y resplandor imperial, por esto la Iglesia la corona con una serie de elementos que en su inscripción y en las imágenes superiores redactan que cuando el indio Juan Diego, por la falda del cerro apareció la María Santísima y le digo al obispo que le dijera que sobre ese sitio edificará un Templo, en el ayate del indio, brotaron las rosas.

Así se propagó la fe cristiana con la María sacramentada, quien es alabada por el obispo y por una mujer que representa la dinastía india, pues porta el bastón de mando simulando la Majestad Meztli, evocando el mestizo en América. La misma alegoría del grabado se produce en el lienzo elaborado por Juan Patricio Morlete Ruiz, señalando los símbolos de ambos personajes como el águila que la mujer resguarda en su mano derecha. Las dimensiones de este lienzo son de 88 x 65 cm.



Fig. 72. Grabado de *Alegoría del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España*, Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber. ca. 1754-1758.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 104.



Fig. 73. *Alegoría del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España*, Juan Patricio Morlete Ruiz. Óleo sobre tela, 1772.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 105.

Otra representación de la Virgen de Guadalupe se muestra en la Fig. 74, obra realizada por Miguel Cabrera⁶², donde presenta a Juan Diego con Juan de Zumárraga.

El indio se muestra como un hombre maduro y fuerte, cabellera larga y negra, igual que su barba, bigote y cejas; la expresión devota ante la imagen santa; cada uno de lo personajes con vestimenta apropiada, la virgen en el plano

⁶² *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 353.

superior se encuentra enmarcada en un cortinaje custodiado por dos ángeles vigilantes.

Los ángeles se encuentra sobre columnas de orden salomónico, al centro un sagrario con la figura de San Juan Bautista, con una concha en la mano; a ambos lados del altar están en posición de tres cuartos, fray Juan de Zumárraga ataviado con el habito franciscano y por otro lado Juan Diego con las manos en el pecho vestido con la tilma blanca sobre una camisión azul.

Fig. 74. *Retablo de la Virgen de Guadalupe con San Juan Bautista, Fray Juan de Zumárraga y Juan Diego*, Miguel Cabrera, óleo sobre lamina, 54 x 44 cm.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 55.



El lienzo de la Figura 75 es una imagen conmemorativa de la jura de la Virgen de Guadalupe, la imagen de la santa es vigilada por dos mujeres de origen indio, su atuendo muestra alta jerarquía, y en la mano de cada una de ellas, sostienen un escudo de águila y otro el león, símbolos de su origen indígena-español. Está composición integra los atributos de la virgen, se decora con rosas rojas como símbolo de amor hacia los fieles. La imagen de la Virgen la sostiene Juan Diego; también en un plano superior, los cuatro angelitos celebran el Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe.

Fig. 75 *El patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe*, Anónimo, oleo sobre tela, ca. 1746.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p.30.



Las siguientes alegorías muestran el orgullo de sentirse cerca de la Virgen de Guadalupe, presentan la exhortación a la Santa como patrona de la Nueva España. Las Figuras 76 y 77, ambas pinturas presentan igual modelo compositivo con las figuras emblemáticas de América y Europa. El valor simbólico de estas representaciones es a través de las personificaciones y las armas del Reino de la Nueva España y de Castilla.⁶³ La Virgen se sostiene sobre un águila con cascabel y el tunal como pedestal, el águila visionaria de San Juan sostiene a la imagen apocalíptica. Por lo anterior, estas representaciones conmemoran la promulgación de la Virgen, pues en lenguaje plástico muestra la fusión ideológica entre los dos continentes y el espíritu criollo que imperaba a finales del siglo XVIII.

⁶³ Zodiaco Mariano, *op.cit.*, p. 95.



Fig. 76. *Virgen de Santa María Virgen de Guadalupe Patrona Prima de la Nueva España*, José de Ribera I Argomanis, 1779.

Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 341.



SE ANÓNIMO ARGOMANIS
Nuestra Señora de Guadalupe de México patrona de la Nueva España
4 de 17

Fig. 77 *Nuestra señora de Guadalupe, Patrona de la Nueva España*, Anónimo, S. XVIII. Óleo sobre tela, 201x121cm : Inscripciones: NONFECIT TALITER OMNI NATIONIEVROPA/ AMERICA. (No hizo tal con ninguna nación: Salmo: 147:20. Anónimo, Óleo sobre tela, 210X 133.5 cm, Siglo XVIII.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 96.

Otras representaciones alegóricas de la Virgen de Guadalupe con los reyes de las dos Españas se muestran en las figuras 78 y 79, ambas parejas arrodilladas beben de la fuente de la Divina Gracia. Los reyes ante la Patrona se muestran solícitos para tomar el agua que vierte la imagen santa a sus hijos para proteger de las epidemias o males que aquejan a la Nueva España a finales del siglo XVIII.



Fig. 78. La Virgen de Guadalupe como fuente de la Divina Gracia con personificaciones de Nueva España y Castilla. Anónimo, c.a. 1755, óleo sobre tela, 114 x 104.5 cm. Col Felipe Siegel, Anna y Andrés Siegel.

Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005, p. 102.



Fig. 79 Grabado de la Virgen de Guadalupe. Klauber, siglo XVIII.

Fuente: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 322.

La alegoría de la Virgen de Guadalupe representa los elementos y los atributos señalados por Francisco de la Maza⁶⁴ en su estudio de 1952, sobre *El guadalupismo mexicano*, fundamentando los prototipos racial y etnográficos, como elementos base del criollismo en la Nueva España, se muestra la imagen de la Virgen mexicana con sus rasgos y atuendo, decorada con motivos florales que evocan el color del corazón, símbolo de amor, pero colocándola como la reina que conserva la paz entre los dos reinos. Este confirma el patronato por la monarquía española y apoyado por los fieles que solicitan su protección.

⁶⁴ De la Maza, Francisco. *El guadalupismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 173.

Las composiciones anteriores fueron las primeras imágenes que exponen en forma alegórica el origen mestizo de la Virgen y los símbolos con que la distinguen; fue tal la difusión a la imagen mestiza que los pintores de caballete mostraban las ordenes religiosas pidiendo su protección.

Miguel Cabrera, uno de los mejores pintores junto con José de Ibarra, representa un patrocinio protector a la orden franciscana, lienzo que se encuentra actualmente en el Museo de Guadalupe, Zacatecas (imagen de la Fig. 80). Es un lienzo de gran dimensión, que muestra a toda la orden sosteniendo la imagen de la Virgen; el cielo en la parte superior formado por el espíritu Santo, Dios padre, Dios Hijo, el arcángel San Miguel; abajo los angelitos dan el efecto teatral a la composición; y entre los religiosos aparece la imagen de Cabrera hacia el extremo derecho de la obra.



Fig. 80. *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a la Orden Franciscana*, Miguel Cabrera, Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Fuente : *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993.*

Fotografía de Rafel Doniz, Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancen, Turner Libros, 1993.

La intención de colocar lienzos con el esquema de Patrocinio en templos o conventos fue para reforzar la misión religiosa de las órdenes mendicantes, para adoctrinar e impulsar la vida piadosa; y con la secularización, los lienzos

mostraron a los donantes o patrocinadores de la obra religiosa que se encuentran dentro de la composición y responde a la devoción que prevaleció en la Nueva España, la vestimenta de los personajes representaban una jerarquía dentro de la sociedad alta, como se mostró en los patrocinios del Museo de Guadalupe, Zacatecas, (fig. 53 y 54), donde la Virgen del Refugio se muestra protectora de los religiosos.

Fig. 81. *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y San Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo en Puebla y el Obispo de Domingo Pantaleón Álvarez Abreu*

Atribuido a José Joaquín de Magón, óleo sobre tela 247x293 cm, ca. 1754

Col. Museo Regional de Puebla. Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005. p. 116.*



Al igual que el lienzo de Cabrera (Fig. 80), el modelo plástico fue tomado para la decoración de las pinturas de patrocinio en los conventos de clausura como para la congregación de religiosas del claustro de Puebla (en la Fig. 81) que es una pintura de patrocinio atribuido a José Joaquín Magón⁶⁵ (activo en 1750-1783); pintor poblano, quien realizó algunas otras obras en la Tlaxcala. El tema del lienzo trata de imitar el modelo de Rubens mostrando una composición donde San Jerónimo hace las veces de atlante de la devoción y patronazgo a la comunidad de religiosas de Puebla, donde la Virgen de Guadalupe es la verdadera patrona de la Nueva España; en el grupo aparece el obispo Domingo Pantaleón Álvarez Abreu en posición de reverencia y admiración a la santa al igual que las religiosas.

⁶⁵ Zodiaco Mariano, *op.cit.*, p.114.

En el plano superior aparecen: Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo sobre la imagen de la Virgen, y Santas de la Orden quienes sostiene el manto formando parte del coro celestial junto con los angelitos.

Conforme el modelo de Rubens quien demostró en sus composiciones una visión de rompimiento entre el martirio y el escorzo, y encabezó el movimiento de barroco a través de retratos de los Duques de Austria, mostró un apego a la defensa de la doctrina de la Inmaculada Concepción como razón de las causas austriacas (de los reyes Habsburgo).

En la Figura 80, José Joaquín Magón muestra la advocación a la Virgen de Guadalupe, imagen sostenida por San Jerónimo se entroniza sobre las cabezas de los patriarcas dentro de un dramatismo en la escena en la composición. La inscripción llama a que las religiosas unan sus rezos en torno a los enfermos:

Non Feit Taliter-Omni nationi- Flores aparuerunt in terra nostra- Salus infirmorum-Ora pronobis-Signum magnum aparuit in Coelo-Salus Ynfirmorum-Ora pro nobis A devoción de la Muy.Reverenda Madre María Ma [...]el [...]B[...]mo. Señor. R [...]PANTALÉON [...]No hizo tal con ninguna nación- Las flores aparecieron en nuestra tierra- Salud de los enfermos - Ruega por nosotros-Una gran señal apareció en el cielo-Salud de los Enfermos - Ruega por nosotros.

En el siguiente lienzo (Fig. 82), la composición muestra a los jesuitas de la congregación de San Ignacio de Loyola, que buscan el apoyo en la Patrona de la Nueva España, a manera de ritual ferviente a la protectora de su misericordia.

Cabe señalar el cambio en la composición, pues ahora ya no aparece la Virgen de Guadalupe con un manto protegiendo a los fieles devotos, sino sólo aparece la tilma de la imagen la guadalupana sostenido por cuatro angelitos, no sólo como el reflejo del orden corporativo de la propia sociedad sino como del proceso de identificación colectiva que propició el mismo patronato y su declaración. La imagen se constituye como un escudo, mostrando la autoridad y carácter de protocolo que recomendaba el ritual de la Iglesia, relacionado con el amparo y los cultos a la Patrona de la Nueva España.

Inscripción: *Post lachrymas fructus-Ex fructibus Honos-Plures para una Cronas-Matis se subjacent umbral- Haud Hyeme: minus/AEstate. Francisco Castillo Fecit* .- lo que significa A devoción y a expensas , solicitud del Bachiller Don Francisco José de Ysunza, y de los veinte discípulos con que cerró el curso de Artes, que dio principio el día 8 de octubre de 86 y finalizó el 12 de Noviembre de 1788, bajo los

auspicios de María Santísima, a quién humildes consagran este testimonio público y su reconocimiento.-
Francisco Castillo *fecit.*⁶⁶

Fig. 82. *El patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre los estudiantes de los Reales Colegios de San Ignacio y San Jerónimo*, Francisco Castillo, óleo sobre tela, 340 x 212 cm. Puebla. ca. 1788. Ubicado en el Museo Regional de Puebla. Fuente: *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2005. p. 115.



Otra interpretación es:

Después de las lágrimas, la recompensa.- testimonio de la recompensa.- Varias coronas para una sola.- Testimonio de la recompensa- Varias coronas para una sola.- Estamos bajo la protección de la Madre.- Ya no hace frío: el estío.⁶⁷

Un caso similar que se presentó en el grabado de la Fig. 72 de los hermanos Klauber y en la pintura de Morlet de la Fig. 73, sucedió en 1743, con el boceto realizado por José de Ibarra (Fig. 83) para el frontispicio del *Escudo de Armas de la ciudad de México*, narrado por Cayetano Cabrera y Quintero.

Cayetano Cabrera y Quintero escribió en prosa la vida eclesiástica y cultural de la ciudad novohispana, además fue uno de los grandes promotores del culto guadalupano, motivo que lo llevó a ser seleccionado en 1737 como el *cronista oficial* por el arzobispo y el Ayuntamiento para escribir una historia sobre la peste y la jura, publicando el Escudo de armas de la ciudad de México en 1743.

⁶⁶ Zodiaco Mariano, *op.cit.*, p. 204

⁶⁷ *Idem.*

La portada de este pequeño libro es la Figura 83, donde resume la esencia guadalupana, el boceto diseñado por José de Ibarra, grabado por Baltasar Troncoso⁶⁸, para pedir la protección ante los peligros de las inundaciones y epidemias.



Fig. 83. Grabado en cobre por Baltasar Troncoso en 1743, sobre el boceto de José de Ibarra, para el Escudo de Armas de México e ilustraciones. Fuente: Mues Orts, Paula. José de Ibarra, México, CONACULTA, 2006, p. 60.

La cartela dice: *A raíz de una de las epidemias más desvastadoras que asolaron a la capital en 1737, la Virgen de Guadalupe fue proclamada patrona de la capital. Nótese los nombres de José de Ibarra, inventor y hacia el otro extremo Baltasar Troncoso, México, 1743.*

La Figura 83 muestra una composición en dos planos, en el primero se encuentra la imagen de la Virgen de Guadalupe coronada en un haz solar y sostenida por un coro angelical que parecen moverla de una tempestad, al fondo se encuentran edificaciones simulando ser la ciudad de México, donde aparecen las cúpulas de la Catedral y otros edificios, algunos similares al orden medieval o castillos; en el segundo plano aparecen un grupo de los

⁶⁸ Rubial García, Antonio, *Monjas, Cortesanos y plebeyos, La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Tauros, 2005, p. 28.

fieles devotos en posición orante acompañados de un religioso de pie, el grupo novohispano se muestra ataviados con elegantes brocados.

Según Cabrera y Quintero, no era fortuito que el patronato se hubiera jurado precisamente bajo esta advocación:

Entiéndase lo elegible, a nuestra protección de María Santísima, no es sólo en sí misma, sino en su bella imagen, título y advocación mexicana de Guadalupe [...]

Que omnes regnum divisum deslabitur, es verdad que canonicó Cristo en la tierra; y podemos temer la amenaza, viendo dividirse este reino de Nueva España, sel segurísimo patrocinio de N. Señora en su imagen de Guadalupe de México [...]⁶⁹

Al igual que el lienzo de Cabrera (Fig. 80), el modelo plástico fue tomado para la decoración de las pinturas de patrocinio en los conventos de clausura como para la congregación de religiosas del claustro de Puebla (en la Fig. 81), que es una pintura de patrocinio atribuido a José Joaquín Magón⁷⁰ (activo en 1750-1783); pintor poblano, quien realizó algunas otras obras en la Tlaxcala. El tema del lienzo trata de imitar el modelo de Rubens mostrando una composición donde San Jerónimo hace las veces de atlante de la devoción y patronazgo a la comunidad de religiosas de Puebla, donde la Virgen de Guadalupe es la verdadera patrona de la Nueva España; en el grupo aparece el obispo Domingo Pantaleón Álvarez Abreu en posición de reverencia y admiración a la santa al igual que las religiosas.

Las imágenes de devoción como las anteriores de la Virgen de Guadalupe fueron copiadas y reproducidas para la devoción de una sociedad novohispana, que reza ante la recién nombrada Patrona de la Nueva España, fieles que solicitaban a la imagen religiosa su protección, para que los librara de morir ante las epidemias, peste o inundaciones, sucesos naturales y sociales ocurridas en el periodo virreinal.

Las representaciones de Patronazgo de la Virgen de Guadalupe buscaban patentizar y perpetuar la soberanía de una imagen propia, de identidad novohispana, mostrando los elementos barrocos y que se constituye como un verdadero escudo de armas, por el carácter de autoridad y filial, ella transmite el poder defensivo y protector de acuerdo al ritual obligado por la Iglesia, donde los cultos es sólo para los patronos jurados y con esta imagen toda la sociedad novohispana estableció una figura de cohesión social.

⁶⁹ Zodiaco Mariano, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁰ Zodiaco Mariano, *op.cit.*, p. 114.

3.5. Los mensajes de las advocaciones marianas

El culto mariano inició a principios del siglo XIV por el franciscano Juan Duns Escoto, quien influido por algunos teólogos del siglo XII y por el mismo San Francisco (siglo XIII, devoto de la Inmaculada) brindó la clave para superar las objeciones contra la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. Él sostuvo que Cristo, el mediador perfecto, realizó precisamente en María el acto de mediación más excelso: Cristo la redimió preservándola del pecado original. Se trata de una redención aún más admirable: No por liberación del pecado, sino por preservación del pecado. Escoto fue el iniciador de propagar la presencia de la imagen divina de María, además la presencia del Santo tiene como antecedente el apoyo del Papa Inocencio VIII (1484-1492), respondiendo a la petición de la fundadora y de la reina en España quien otorgó al beatorio el rango de monasterio con la bula *Inter universa* del 30 de abril de 1489, en la que bendecía la fundación y declaraba que el nombre del monasterio sería "la Concepción de María"; el hábito de las concepcionistas, de acuerdo a la voluntad de la fundadora, se compondría de túnica blanca, escapulario blanco y manto azul, los colores que se impondrán en la iconografía de la Virgen Inmaculada, con una medalla de la Virgen y con cordón de los frailes menores (franciscanos).

Para continuar con la propagación de la imagen cristiana, entre 1540 y 1547, el obispo fray Juan de Zumárraga, franciscano, vino a América con las concepcionistas franciscanas, que establecieron el primer convento contemplativo de América.

Como lo afirma José Martín Torres, llegaron diversas órdenes religiosas femeninas a la Nueva España:⁷¹

[...] incluyendo calzadas, descalzadas, recoletas, entre otras, cada una con particularidades que influyeron en la arquitectura y en la sociedad de manera diversa [...]

[...] ciertamente las órdenes que llegaron a Valladolid tenían antecedentes importantes y experiencia de otras fundaciones en Europa [...]

Por lo anterior, la devoción mariana fue el eje del clero regular que llegó a la Nueva España, tanto las órdenes de los frailes, las monjas y la sociedad en general practicaba la devoción mariana. Como se presentó en los apartados anteriores, los lienzos de patrocinio fueron utilizados para propagar la imagen de la Virgen es presentada de manera sensible y mística, representaciones

⁷¹ Torres Vega, José Martín, *op.cit.*, p. 29.

utilizadas por la iglesia para difundir la fe y práctica cristiana, logrando formar el dominio a través de ideología religiosa.

La religión estuvo presente en todos los momentos de la vida cotidiana novohispana, sobre todo en la educación, en los hospitales, las casa, haciendas, asilos, en los sermones, obras de teatro, festejos, y obras de arte.

Las instituciones eclesiásticas controlaban el poder económico y político en la Nueva España a través del control ideológico. Se nombró a arzobispos y obispos a través de la Corona, pues los reyes contaban con el título del Regio Patronato⁷² y podrían nombrar a los religiosos que dirigirían la práctica religiosa en América y edificarían templos y conventos. Algunas órdenes religiosas, como los jesuitas, llegaron a poseer haciendas; los carmelitas, mercedarios, dominicos y agustinos también poseían grandes extensiones de tierras, las arrendaban a los particulares, excepto las haciendas azucareras.

El clero secular no tenía propiedades como corporación, aunque a nivel individual hubo clérigos muy ricos. Los ingresos de los templos y cobro por administrar sacramentos, se sumaba el diezmo, aportación obligatoria y que constituía la decima parte de la producción agrícola y ganadera de la diócesis. En los siglos XVI y XVII, el estamento eclesiástico novohispano estuvo formando por elementos de raza blanca, prohibiendo a indígenas, mestizos y mulatos formar parte de este pues eran considerados espurios. Este fenómeno formó alrededor de cuatro mil personas que pertenecían al estamento eclesiástico en la ciudad de México a finales del siglo XVII.⁷³

El tema central de los sermones fue ofrecer rezos por las ánimas del purgatorios, como se comentó fue una composición que formó parte de la decoración de los templos ofrecida a la protección de la Virgen del Carmen o de algún otro Santo. Pero la práctica y devoción mariana no sólo se dio en los espacios de práctica religiosa sino también en las capillas privadas de los ricos personajes de Nueva España, como se presenta a continuación.

Por otra parte, Don Francisco Fagoaga Iragori, de origen Vasco, y su esposa María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer, con sus hijos, se muestran arrodillados a los pies de la Virgen de Aranzazu, (Fig.84). Don Francisco Fagoaga tuvo el cargo de apartador de la Casa de Moneda de México, lo que le permitió invertir en la minería y otros negocios, de esta forma pudo

⁷² Rubial García, Antonio, *op.cit.*, p. 172.

⁷³ Rubial García, Antonio, *op.cit.*, p. 175.

solventar cualquier tipo de gasto, pues existen diversos registros de su imagen solo o acompañado con su familia.

El retrato de don Francisco y su familia- esposa, cinco hijas, cuatro hijos y su yerno, Manuel Aldaco -, aparecen en actitud orante, de rodillas, ante la Virgen de Aránzazu, patrona de los vascos; hacia un lado aparecen los hombres y del otro lado el grupo de las mujeres. Las casacas de los señores presenta alguna pequeñas variantes, casacas lisas, similar al terciopelo, asomándose la chupa, especie de chaleco, telas de brocado de China multicolor. Las pelucas de los señores son mucho más discretas, llegan al hombro, tiene raya en a un lado y pequeños caireles pegados a la cabeza, colocados geométricamente a ambos lados.

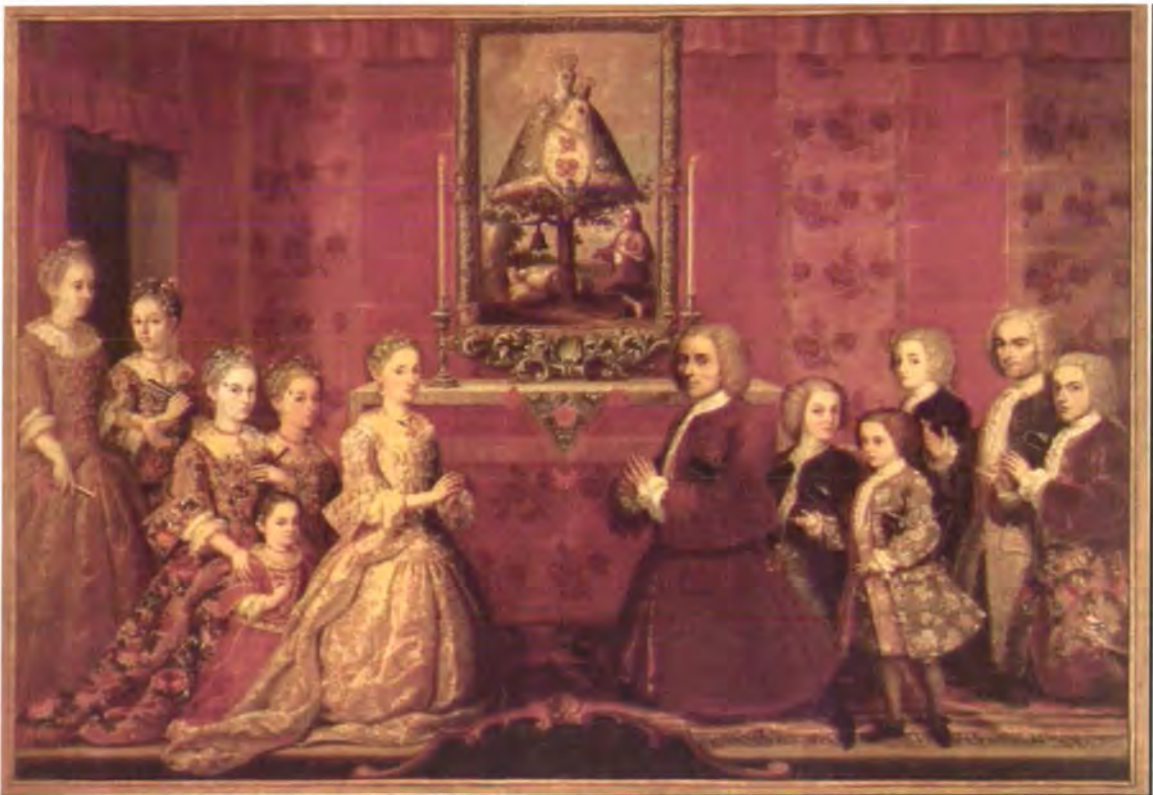


Fig. 84. *El retrato de la Familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aranzazú.* Anónimo, ca.1735, s.XVIII, óleo de 248 x 333 cm., colección Obregón Zaldívar de Valadez. Fuente: *El retrato Novohispano*, No. 25, Julio-Agosto, Libro bimestral, México, 1994.

La costumbre de posar como donantes⁷⁴ prevaleció en el siglo XVIII. Una de las familias más importantes de la Nueva España, como la familia Fagoaga aparece ricamente ataviada para demostrar el poder y la devoción a la imagen religiosa, donde el escenario es privado y una numerosa familia se mantiene

⁷⁴ *El retrato Novohispano*, Artes de México, No. 25, Julio-Agosto, Libro bimestral, México, 1994, p .60.

unida en torno a la religión y al compromiso que la Corona española cedió a un destacado minero y comerciante.

La Figura 84 muestra una pintura con un esquema diferente a los anteriores, más utilizado para salas de linaje o haciendas, la imagen de la Virgen patrona de los vascos al centro se muestra como una escena ritual de la familia de Don Francisco al centro arrodillado junto a su esposa, María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer, con su yerno Manuel Aldaco y sus nueve hijos. Se sabe que tres de ellos ingresaron al convento: Agustina, Ana Javiera e Ignacio; José Joaquín se fue a vivir a Europa; Francisco Manuel recibió en 1772 el título de marqués del Apartado y la más pequeña, cuyo nombre se desconoce, murió en la infancia.⁷⁵

La familia Fagoaga fue la primera familia minera en la Nueva España, que por tres generaciones participaron en empresas dedicadas y relacionadas a la minería novohispana; de 1770 a 1780 operaron el banco de plata más importante de la Nueva España, y en 1790 surgieron como los principales mineros de la provincia de Zacatecas.⁷⁶ El fundador de la dinastía fue don Francisco, vasco del Valle de Oyarzu en Guipuzcoa, dirigía la casa mercantil de su suegro, el vasco Bautista de Arozqueta, la oficina o casa del Apartado en México y el banco de plata en donde cambiaba la plata en bruto por efectivo. Este banco otorgaba créditos y tenían clientes en Guanajuato, Zacatecas, México, Tlalpujahuá, Taxco, Pachuca, Chihuahua y otros sitios del norte⁷⁷. Humboldt⁷⁸ habla sobre los Fagoaga y nos dice:

Las minas de Sombrerete se han hecho célebres por la inmensa riqueza de la Veta Negra, la cual en el espacio de unos meses dejó a la familia Fagoaga, Marqués del Apartado, una utilidad neta de más de cinco mil pesos....La familia Fagoaga fue conocida por su beneficencia, luces y celos del bien público y presenta el ejemplo de la mayor riqueza que una mina haya dado en tiempo alguno a sus dueños. Una sola vena que posee la familia del Marqués de Fagoaga, en el distrito del Sombrerete, ha dejado en 5 o 6 meses, deducidos de todos los gastos, un beneficio neto de cuatro millones de pesos.⁷⁹

Para los habitantes las minas fueron el origen de los grandes caudales de algunas familias novohispanas, con las que establecieron relaciones comerciales hacia Colombia y Gran Bretaña. Para los Fagoaga como otros miembros de la élite novohispana, las reformas borbónicas reestructuraron el

⁷⁵ *Ibidem*, contrapotada

⁷⁶ Branding, David A., *Mineros y comerciantes en el México Borbonico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 247.

⁷⁷ Román Gutiérrez, José Francisco, *op.cit.*, p. 105.

⁷⁸ *Idem.*, p. 111

⁷⁹ Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1965, p. 358.

comercio y la minería, por lo que se vieron amenazados sus negocios, a pesar que siempre estuvieron cerca del poder virreinal y sus relaciones de parentesco con el poder de la Iglesia y la Audiencia; pero el rompimiento con el peninsular Fermín de Azpechea con los Fagoaga por el control del Tribunal de Minas y Vetas Grande, Zacatecas, provocó el rompimiento de la élite minera y provocó la emancipación del otro grupo de la sociedad novohispana.

El analizar este lienzo se observa un texto donde se logra leer elementos del *imago mundi* de la época barroca, el ropaje de los personajes y al mostrarse tan cerca de una imagen que correspondía a un mundo europeo y en una habitación que va de acuerdo a su élite, para señalar el nivel de jerarquía que la familia tenía en sociedad; fue un fenómeno complejo que responde a un periodo de la sociedad novohispana, que se presenta en diversas expresiones plásticas como en la arquitectura barroca mexicana,⁸⁰ en la que se interrelacionan las formas con sentimiento y emociones expresadas en signos de vida y dimensiones producidas por el hombre.

En la Figura 84, la Familia Fagoaga presenta un modelo que se siguió en la Nueva España, la imagen santa ya no sostiene el manto que protege a los fieles, sino sólo se muestra de manera más similar a una escena de la vida cotidiana, en una habitación de la familia donde tiene su oratorio y ahí se encuentra la imagen Santa, que los protege y vigila de sus vidas para que lleven una vida más cerca de la religión católica. Esquema similar a la figura 84 se presenta en la pintura del Patrocinio de la Virgen del Rosario con la familia del Conde de Guadalupe de Peñasco, una de las unidades de análisis que se analizan en el capítulo IV.

Al estudio de objetos religiosos como expresión artística son considerados como un documento cultural que permite narrar la historia y conocer la ideología de la sociedad virreinal, las pinturas brindan un lenguaje plástico a través de las escenas religiosas mezclada con personajes que fungieron como patrocinadores de la obra, la imagen del comitente cercana a la imagen divina es un nuevo modelo utilizado a partir del siglo XVII en la Nueva España.

⁸⁰ Román Gutiérrez, José Francisco, *op.cit.*, p. 1.



CAPÍTULO IV

LA PINTURA VIRREINAL EN SAN LUIS POTOSÍ

Como se expuso en los capítulos anteriores, la pintura virreinal tuvo influencia de los modelos de los pintores españoles en el primer tercio del siglo XVII; Francisco Zurbarán (1598-1664) aportó el modelo de la imagen de la Virgen Inmaculada, mostrada dentro del dramatismo religioso de la época; en apoyo al tema mariano e influidos por Caravaggio, Murillo y Zurbarán, se encuentran los principales pintores novohispanos: el sevillano Sebastián López de Arteaga (1610-1656) continuó junto con su discípulo José Juárez (1617-1660), ambos se caracterizaron por la pintura claroscuro y luminosa. Con el mismo tema de la Inmaculada se produjeron una variedad de pinturas y composiciones que fueron enviadas desde España a América, todas ellas con un modelo de distribución del espacio, donde las figuras centrales ya no fueron sólo imágenes sagradas sino se complementaban con flores o niños, elementos que decoraban a la imagen mariana; de igual manera los trazos de los españoles Pedro Ramírez y Juan Tinoco dieron la pauta en la producción de lienzos virreinales en la Nueva España.¹

Como la pintura estaba al servicio de la Iglesia, y atendían los programas religiosos, era casi imposible que los artistas aparecieran en una composición plástica. Un pintor de notable influencia en la Nueva España, fue Francisco Pacheco (1564-1664), de la escuela sevillana, y se destacó por el Tratado de la pintura que escribió acerca de su rica iconografía, sobre todo en la labor notable de la imaginería en sus series iconográficas de la Virgen Inmaculada, produjo pinturas de patronazgo, una donde aparece Vázquez de Leca y otra donde integra el rostro del poeta Miguel del Cid (Fig. 85) a los pies de la Virgen; obra que está en la Catedral de Sevilla.

¹Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989, p. 30.

La influencia de Francisco Pacheco se observa en la pintura novohispana con donantes, pues como se presenta en la Fig. 85, el pintor integró personajes de la sociedad, sin alterar la composición de la pintura religiosa, composición similar en la Nueva España.

En esa misma temática, las Figuras 86 y 87, están las pinturas producidas por Juan Correa; ambas presentan una composición con un donante, con expresión ferviente a la imagen religiosa, en actitud de admiración y dentro de un espacio luminoso y armónico. Los personajes están ricamente ataviados con vestimenta decorada en telas brocadas, ropajes de acuerdo al estamento social del que pertenecían; como donantes, el artista lograba integrarlos a la obra en un ambiente teatral de acuerdo a las limitaciones religiosas de la expresión artística de la época.



Fig. 85. Virgen Inmaculada Concepción, Francisco Pacheco, 1621, óleo sobre tela, Catedral de Sevilla, España.
Fuente: <http://www.artesacro.org/conocersevilla/biografias/pintores/pacheco/index.html>



Fig. 86. Virgen Inmaculada Concepción y donante, Juan Correa, Siglo XVIII, óleo sobre tela, Convento de San Diego de Churubusco, D.F.
Fuente: Juan Correa, México, CONACULTA, 1998, p. 42



Fig. 87. Nuestra Señora de Zacatecas, Juan Correa, Siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Guadalupe, Zacatecas.
Fuente: Catálogo de mano, Museo Guadalupe Zacatecas, 2004

Como se mencionó en el capítulo anterior, los pintores novohispanos que destacan con el tema central la Virgen Inmaculada en el último tercio del siglo XVII son: el mestizo pintor Juan Patricio Morlete Ruiz; Baltasar Echave y Rioja, Echave Ibía (hijo y nieto de Echave Orio respectivamente), Nicolás y Juan

Rodríguez Juárez. Los Correa, Juan y Nicolás, formaron una nueva corriente menos religiosa así como los Talavera en Puebla y los Peralta en Querétaro. También Cristóbal de Villalpando destaca por la dimensión de sus obras como *Los desposorios y la Anunciación* y otras obras de gran formato, como las que se encuentran en la Catedral de la ciudad de México; por su parte Villalpando utilizó el modelo de Rubens: con la distribución barroca de los personajes, muestran los carros y triunfos mitológicos, ángeles y la expresión de movimiento, así como grandiosidad.

La pintura novohispana del siglo XVIII tuvo un cambio de características a partir de 1701, que coincide con el fin de la dinastía de los Habsburgo e inicio del reinado de la Casa de Borbón en el trono de España con Felipe V (1701-1746) y caminó hacia la política de la neutralidad de Fernando VI (1746-1756). Este hecho trajo como consecuencias numerosos cambios culturales, pues se promovió una serie de cambios que inquietaron a los criollos y que repercutieron en la vestimenta, pues la influencia francesa traspasó el mar. En la pintura fue disminuyendo el tema religioso, con frecuencia se empieza a destinar para la ornamentación de las casas particulares y haciendas de nobles criollos. Y aumentó la costumbre de pintar retratos de ricos comerciantes o mineros, o ricos hacendados y ganaderos que deseaban perpetuar su imagen en escenas que demostraban la vida y organización social al final del periodo novohispano.

Los lienzos del pintor José de Ibarra (1685-1756), junto con Juan Correa, inspirado en los ángeles zurbarianos y Miguel Cabrera integraron cerca de la imagen religiosa el retrato de un personaje de la sociedad, que podría ser el donante o comitente, o bien el autorretrato del propio pintor. Este hecho sucedió frecuentemente al encontrar en algunos lienzos virreinales el rostro de los pintores como José de Ibarra, Baltasar de Echave Orio (en las pinturas: *Pentecostés, La Institución de la Eucaristía, San Ignacio con los ángeles*),² quienes aparecen retratados en cada una de sus producciones plásticas. Así como en el Capítulo III, se mostró el retrato de Miguel Cabrera en el lienzo de la Figura 80: *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a la Orden Franciscana*, el cual muestra como característica a un personaje que mantenía su mirada hacia el espectador, mientras que los otros participantes dirigen su mirada hacia la imagen santa o algún otro lado menos de frente; posición exclusiva para el Santo, o el comitente o para el pintor de la obra plástica como es en este caso.

² Victoria, Guadalupe, *Un pintor en su tiempo, Baltasar de Echeve Orio*, México, UNAM-IIE, 1994. pp. 217, 227-229, 232, 309, 316.

Otros pintores como Francisco Antonio Vallejo, Fray Miguel de Herrera, Francisco Martínez, José de Alcívar al igual que Miguel Cabrera produjeron lienzos cuyo tema central fue la Virgen, mostrada como la protectora de una congregación religiosa o junto con los Santos de la Compañía de Jesús, acompañada de composiciones con ángeles, o los doctores de la Iglesia y fundadores de las órdenes religiosas, los personajes aparecen en primer plano, por ejemplo: el Papa, el Arzobispo Lorenzana y el rey Carlos III, todos ellos ricamente ataviados como es el caso de las unidades de análisis que se presentan a continuación.

La pintura se puede considerar como un documento y su estudio permite comprender el origen y los antecedentes de los lienzos virreinales, y explicar así el desarrollo del proceso de penetración de las imágenes cristianas en la Nueva España, y permite entender el motivo que tuvieron los pintores para integrar en los lienzos a personajes de la sociedad de la alta jerarquía dentro de una composición cuyo tema central fue el religioso y un espíritu místico.

De igual forma, lo asegura Paula Mues Orts³ en los textos sobre la vida y obra de José de Ibarra; donde señala que los pintores novohispanos anteriormente mencionados buscaron un cambio en el arte: es tiempo de barroco y de renovación en las composiciones en las pinturas; pues el siglo XVIII produjo un florecimiento en las ideas, en la economía; fenómenos que sucedieron en Europa y en España bajo el mando de Carlos III, cuyas ideas ilustradas y de modernidad afectaron a la sociedad virreinal de la Nueva España. Además se utilizó modelos europeos para copiar las tendencias artísticas y así influir en la técnica compositiva de la pintura, idealizando las imágenes y mezclándolas con escenas de la vida cotidiana local.

La necesidad de reafirmar la posición social de la élite incentivó la producción de los autorretratos de los creadores dentro de la escena religiosa; igual para que los ricos comerciantes peninsulares cubrieran el deseo de aparecer dentro de ellas en un ambiente cotidiano y religioso, de esta forma podrían colocar estas pinturas dentro de los mismos recintos religiosos o en sus capillas domésticas.

Es el caso de la pintura de la Familia Fagoaga - Arozqueta (Fig. 84) a los pies de la Virgen de Aránzazu, patrona de los vascos, es uno de los ejemplos más representativos de la pintura en la Nueva España en el siglo XVIII. La imagen de Don Francisco Fagoaga, apartador de la Casa de Moneda de México, revela el

³ Mues Orts, Paula. *José de Ibarra, profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México, CONACULTA, primera edición en Círculo de arte: 2001, p. 30.

importante cargo y bien remunerado, quién además era inversionista en la minería y otros negocios, lo que le permitió reunir una fortuna. El retrato de Don Francisco se encuentra constantemente en diversos lienzos virreinales realizados por los mejores pintores novohispanos, quien con frecuencia se mostró ricamente ataviado para reafirmar el estatus social al que pertenecía dentro de la sociedad novohispana, y de esta forma perpetuar su imagen para la posteridad.

También se hicieron muchos retratos de mujeres, monjas profesadas o coronadas, obispos y virreyes, al fin, todos ellos nobles o pertenecientes a la élite de la sociedad novohispana estamentada por castas. Los únicos personajes que podrían figurar eran los que tenían recursos, porque eran los que podían pagar para plasmar su imagen en las composiciones plásticas religiosas, las que pudieron ser colocadas en los templos, pero no dentro del programa iconográfico del recinto sino en espacios privados, las sacristías o en las capillas domésticas, con el propósito de reforzar la clase social a la que pertenecían, mostrándose ricamente ataviados y en posición devota para alcanzar el cielo y dejar testimonio de sus obras pías.

Las pinturas consideradas como unidades de análisis de esta tesis tienen relación con los productores de plata, actividad eje de la economía de la sociedad virreinal si bien era azarosa y arriesgada. Además los mineros contaban con reglamentos y exigencias fiscales de la Corona de España;⁴ a los ricos comerciantes se les cargaba un impuesto del 20% sobre toda la plata producida; además España monopolizaba la venta de mercurio y pólvora y exigía que la plata fuera enviada a la ciudad de México para ser acuñada en la Real Casa de Moneda. Después de 1663, la Corona encargó a los oficiales del Real Hacienda que cumpliera con la distribución del mercurio y estableciera cajas provisionales en los principales campos mineros de la Nueva España, pero en el siglo XIII se libera la venta e incrementa la producción platera que hace más ricos a la que coincide con el aumento de pinturas con gente civil. La pintura deja de ser cada vez menos religiosa y más secular o mundana.

Los mineros y/o hacendados formaron un grupo élite en la Nueva España, unidos sus esfuerzos en torno a la Corona y a la práctica religiosa, quienes además estuvieron estrechamente ligados a la organización administrativa; por

⁴ Brading, D. A., *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica (7ª), 2004, p. 181.

lo tanto su vestimenta fue de acuerdo al estatus social que le correspondía. Guadalupe Salazar confirma, para fines del siglo XVIII:

La región estaba estructurada por un asentamiento dedicado exclusivamente a la explotación minera y generadora de riqueza, de naturaleza extractiva; real y minas de Cerro de San Pedro, constituido por una serie de cuadrillas instaladas a un lado de las minas y por una pequeña área donde vivían y ofrecían sus servicios los mercaderes y por el pueblo español de San Luis Potosí, sede del gobierno secular y religioso, del comercio regional y del beneficio de los metales, constituyendo el eje económico y de desarrollo regional Cerro de San Pedro-San Luis, eje que quedó expresado en la denominación Real y Minas de San Luis Potosí.⁵

A continuación se presenta los antecedentes de la vida en San Luis Potosí a fines del periodo del virreinato para conocer los antecedentes de las expresiones plásticas de la época, los pintores que produjeron las unidades de análisis y comprenden como se formó la sociedad virreinal de San Luis Potosí.

4.1. San Luis Potosí en el siglo XVIII

Antes de analizar las unidades de análisis, es necesario hacer un breve panorama del contexto histórico de San Luis, desde el siglo XVI hasta el fin del periodo novohispano. El espacio es el mismo, no hay cambio en la forma de vida, por lo que se pretende es exponer brevemente el origen de la conformación de la sociedad novohispana potosinense.

La bula de 1536 señalaba que, el Cabildo de Michoacán⁶ extendió su diócesis hacia las sociedades sedentarias de Mesoamérica y a los territorios ocupados por población indígena, nómada, belicosa y dispersa que se conocía como zona Chichimeca. Por la pacificación, en 1580 el Obispado alcanzó su máxima extensión geográfica de 175 000 km² incluyendo lo que fueron las intendencias de San Luis Potosí, Guanajuato y Valladolid. En el año de 1592 se fundó San Luis Potosí, al igual que otras poblaciones productoras de minerales como Zacatecas, que tuvo un auge económico por la extracción de la plata hasta 1620; en ese año, San Luis Potosí pertenecía a la diócesis michoacana y fue considerada como la segunda población minera de la colonia, con más de mil personas.

La zona, en 1636 inició un periodo de decadencia de la producción minera, que deprimió la economía novohispana, agudizada por la escasez de granos,

⁵ Salazar González, Guadalupe. *Las haciendas en el siglo XVII en la región minera de San Luis Potosí. Su espacio, forma, función, material, significado y la estructuración regional*, México, UASLP, 2000, p. 46.

⁶ Mazin Gómez, Oscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 53.

uniéndose otros fenómenos naturales como la sequía y plaga en los campos chichimecas. En el siglo XVII siguió igual la actividad minera, pero sobrevivió por los activos agrícolas, ganaderos y comercio.

El pueblo de San Luis fue el centro económico de la Intendencia y se desplazó del Cerro de San Pedro a Ramos y viceversa, años más tarde a Guadalcázar, por lo tanto el pueblo de españoles de San Luis Minas del Potosí mantendría una hegemonía política y religiosa para sustentar la economía de esa zona. La producción minera se vió colapsada y la actividad económica se mezcló con la agro-ganadera; los comerciantes demandaban infraestructura y productos para los asentamientos por lo que se construyeron haciendas.

Con la instalación de la Real Caja, el pueblo de San Luis Potosí, tuvo el:

[...] privilegio que gozaría al igual que otras seis poblaciones en el virreinato, de acuerdo a la Cédula del virrey en 1626 [...]⁷

Los recintos religiosos fueron habilitados para la llegada de la orden mercedaria⁸ en 1686; en 1736, otros se construyeron para la llegada de la orden carmelita a San Luis, en un periodo de recuperación económica, que permite el incremento de pinturas.

Según Gómez Eichelman, la capital potosina en el siglo XVIII tuvo su mejor época, por la organización social, la explotación minera que vuelve a incrementarse por el descubrimiento de Real de Catorce.⁹ Las familias convivían en espacios habitacionales y en los templos construidos con la decoración de obras de arte de acuerdo a imaginería devocional de las órdenes religiosas y del Santo Patrono de la agrupación religiosa.

El colorido de las formas y los mensajes de los lienzos, esculturas y fachadas en los edificios religiosos y civiles muestran las características del arte del barroco novohispano, testimonio del pensamiento de la sociedad virreinal a finales del siglo XVIII.

En 1767, San Luis Potosí¹⁰ estalló en violencia; la represión vino del visitador José de Gálvez por los tumultos, quien dictó castigos y sentencias, para hacer o cumplir la obediencia al rey, patrono de la Iglesia; estas manifestaciones dieron

⁷ Salazar González, Guadalupe, *op. cit.*, p. 64.

⁸ *Ibidem.*, p. 70.

⁹ Gómez Eichelmann, Salvador, *Historia de la pintura en San Luis Potosí, Tomo I*, México, Archivo Histórico del Estado, San Luis Potosí, 1991, p. 26.

¹⁰ Salazar González, Guadalupe, *op. cit.*, p. 355.

una reacción a la expulsión de la Compañía de Jesús, por ser incómoda a la iglesia y a la Corona. Gálvez estableció el nuevo orden jurídico en la Nueva España a través de las Ordenanzas de Intendentes, el 4 de diciembre de 1786, tomó el modelo francés, donde cada intendente actuaría como virtual gobernador; entre las doce intendencias, una de ellas fue San Luis Potosí.

Pero lo fundamental es que finales del siglo XVIII, en San Luis Potosí, las ideas ilustradas provenientes de Francia fueron asimiladas por la sociedad potosina; la manera de actuar de acuerdo a la reorganización administrativa, se reflejó también en el tipo de vestimenta e inició un proceso de secularización de la sociedad, y se observa en sus espacios como lo asegura Salvador Gómez Eichelman:

[...] la capital potosina y otras poblaciones ya se encontraban plenamente configuradas, los habitantes disfrutaban de las ventajas de la sociedad novohispana en su vida cotidiana, ya que la mayoría de los edificios fueron construidos por comerciantes y mineros, quienes coadyuvaron con las órdenes religiosas en la decoración de los templos [...]¹¹

También parte de ese proceso se observa en los lienzos religiosos donde hay indicios de secularización pues participan personajes civiles, como se comentó en el párrafo anterior.

En San Luis Potosí se contrataron a los mejores pintores de la Nueva España de escuela española, para decorar los templos, entre los que destacan Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo, Juan Patricio Morlete, José de Alcívar, Nicolás Rodríguez Juárez, Antonio de Torres, Francisco Martínez y José de Ibarra.

Un ejemplo de las formas e imágenes utilizadas para la práctica de la vida religiosa en San Luis Potosí a finales del siglo XVIII, se muestra en las pinturas de Vallejo en el coro del templo del Carmen, al igual que la pintura de Francisco Martínez en la sacristía del Templo de San Francisco o en la pintura de Miguel Cabrera; ambos templos exaltan y apoyan la devoción cristiana, mediante una concepción plástica similar a los modelos de los maestros europeos, mezclando las escenas de la vida civil con personajes divinos; estas composiciones cumplen con los cánones y ordenanzas para la producción del arte. Como se observa en los lienzos de las figuras 88 y 89, el tema central es religioso, temática predominante durante el virreinato en la Nueva España.¹²

¹¹ Gómez Eichelmann, Salvador, *op.cit.*, p. 28.

¹² Román Gutiérrez, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Colección INAH, 1990, p. 90.

Los artistas tuvieron la influencia europea al elaborar obras con retratos de los personajes destacados de la sociedad, combinados con imágenes de santos, con el fin de mostrar prestigio y dar fe del milagro pero su composición vario. Así en el siglo XVIII, la posición de la imagen divina se muestra no de frente y estática, sino que cambia a escorzo, nueva expresión del barroco novohispano muy común en las imágenes divinas de los lienzos de patronazgo, que en el siguiente apartado se presentan.



Fig. 88. *Apoteosis Santísimo Sacramento sobre la comunión de carmelitas descalzos de San Luis Potosí*, Francisco Antonio Vallejo, Óleo sobre tela, arco de lienzo aprox. 4.50 x 3.5 metros. Siglo XVIII. Localizado en el Coro del Templo del Carmen, San Luis Potosí. Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2004.



Fig. 89. *La Pureza de San Francisco de Francisco Martínez*, en la parte superior *Los funerales de Santa Clara de Miguel Cabrera*, óleo sobre tela, Siglo XVIII. Localizado en la Sacristía del templo de San Francisco, San Luis Potosí. Fuente: Artes de México, *La ciudad de San Luis Potosí*, No. 18, México, 1992, p. 7.

Según Schneider,¹³ el lenguaje corporal, los gestos y la mirada de los personajes actuaron como atributos simbólicos para caracterizarlos. Con esa posición temática, los retratos expresaban de las ideas ilustradas del siglo XVIII, y reprodujeron no sólo el retrato sino todo un sistema escénico de las costumbres y usos de la época.

La necesidad de mostrar la posición social de las familias de la élite en la Nueva España, se puede ver en los siguientes lienzos de Patronazgo de San Luis Potosí, como unidades de análisis para comprobar la hipótesis planteada en este trabajo, de lo cual en los capítulos anteriores ya se dejó constancia.

¹³ Schneider, Norbert, *El arte del retrato*, Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670. Italy, TASCHEN, 2002, p. 26.

4.2. Los lienzos de patronazgo en San Luis Potosí

En este apartado se analizan los lienzos de patronazgo, de acuerdo al contenido y tema de cada lienzo. En el cuadro 90, se identifica el primer patrocinio que apareció en la Nueva España, en el siglo XVI, fue la adoración de San José, al ser nombrado como Santo Patrono y es uno de los primeros patrocinios en la Nueva España. Posteriormente la influencia de las órdenes mendicantes y disposiciones de Trento, impulsó el cambio del culto josefino a la advocación mariana.

Desde el inicio del periodo virreinal y la llegada de los primeros religiosos franciscanos a la Nueva España en 1524, la imagen de la Virgen María fue mostrada como la figura de la Virgen María Inmaculada y fue nombrada Patrona de las tierras de indias en 1525. El modelo de Murillo propagó la imagen de una madre tierna; para favorecer la devoción del culto mariano se construyeron capillas para la difusión de las imágenes diversas que protegían a las congregaciones religiosas, como fue el caso de Virgen de la Misericordia que protegía a las capuchinas (1609), la Virgen de Dolores para las carmelitas.

Otras imágenes marianas dedicadas al culto por las órdenes religiosas fueron: la Virgen del Carmen, la Virgen de la Consolación (San Agustín), la Virgen de la Luz, la Virgen del Refugio, Virgen de la Merced o para la Virgen del Rosario (Santo Domingo), como sucedió en San Luis Potosí; así como la Virgen de la Candelaria (San Francisco).

Las diversas órdenes religiosas establecidas en territorio potosino sirvieron como un medio de cohesión social para que el grupo civil y religioso se unieran alrededor del culto mariano. Cabe hacer notar que siempre estuvo presente la imagen de la Virgen de Guadalupe durante todo el periodo virreinal, desde su primera aparición en 1531 y se reforzó en la primera mitad del siglo XVIII, cuando se le proclamó *Patrona Universal de la Nueva España* en 1746; y como se mencionó, el 9 de octubre de 1757 en la *Noble ciudad de San Luis*, en el sermón se nombró Patrona de todas las tierras novohispanas, como *Reino de María de Santísima de Guadalupe*.¹⁴ La imagen de la Virgen estuvo estrechamente ligada a la tradición indígena y criolla, lo que la convirtió en un elemento de identidad y fuerza de la sociedad novohispana.

¹⁴ Cuadriello, Jaime, *Zodiaco Mariano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2004, p. 113.

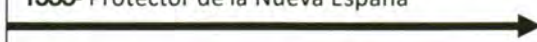



Patrocinio	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII
San José	1555- Protector de la Nueva España		1732, Patrono de la ciudad de México
Inmaculada	1525, Patrona de tierras de Indias		1756. Patrona de los comerciantes de la Ciudad de México
Guadalupe	1531, Aparición 1537, Patrona de la ciudad de México		1732. Patrona de la ciudad de México, después de una peste- (confirmación) 1746, Virgen María advocación de Guadalupe, <i>Patrona Universal de la Nueva España</i> 1757, en la Intendencia de San Luis se proclamó Patrona del <i>Reino de María de Santísima de Guadalupe</i>
Ordenes mendicantes	Llega a la Nueva España: Llegan a San Luis Potosí:	1524- Franciscanos 1526- Dominicos 1533- Agustinos 1572- Jesuitas 1583 - Franciscanos 1591- Agustinos 1612 – Jesuitas 1628- Mercedarios	1736- llegan a San Luis la orden carmelita
Advocaciones	Jesuitas: San Ignacio de Loyola y la Virgen de Loreto 1650- Virgen del Rosario- dominicos	A partir del siglo XVII el culto de las advocaciones marianas propició los Patronazgos en la Nueva España: 1609- Virgen de la Misericordia Virgen de Aránzazu- Patrona de los vascos. Virgen de la Candelaria Virgen de Luz Virgen de la Soledad Virgen del Refugio Virgen de la Asunción Virgen del Pilar de Zaragoza Virgen de la Balvanera Virgen de los Remedios Virgen de Ocotlán-apareció en un árbol de ocote en Ocotlán, Tlaxcala	

Fig. 90. Patrocinio de las advocaciones en la Nueva España y San Luis Potosí.

Pintura							
Títulos de los lienzos	<i>Patrocinio de San José</i>	<i>Patrocinio de la Virgen de la Merced</i>	<i>Patrocinio de la Virgen de la Candelaria con donante</i>	<i>Patrocinio de la Virgen del Rosario con la Familia del Conde de Peñasco</i>	<i>Patrocinio de la Virgen del Pilar</i>	<i>Patrocinio de la Virgen de Guadalupe con Don Francisco de Mora y Luna, Primer Conde de Santa María de</i>	<i>Patrocinio de Don José Erreparaz, a la devoción de la Virgen Inmaculada concepción, san francisco de Asís y Santa Teresa</i>
Pintor	Anónimo	Anónimo, con elementos que le atribuyen al taller de Miguel Cabrera	Anónimo	Anónimo	Anónimo, atribuido a Juan Correa	Anónimo	Francisco Martínez
Siglo	Siglo XVIII	Siglo XVII	Siglo XVII	Siglo XVIII	Siglo XVIII	Siglo XVIII	Siglo XVIII
Técnica	óleo sobre tela	óleo sobre tela	óleo sobre tela	óleo sobre tela	óleo sobre tela	óleo sobre tela	óleo sobre tela
Medida	240 x 310 cm	260 x 300 cm	100 x 150 cm	198 x 159 cm	180 x 225 cm	194 x 207 cm	560 x 420 cm
Localización	Iglesia de la Catedral, ciudad de San Luis Potosí	Templo de San Pedro, Municipio de Guadalcázar, SLP.	Museo Regional de San Luis Potosí	Colección propiedad de la Familia Braniff-Espinosa. Ciudad de México, DF	Templo de Santiago de San Luis Potosí	Colección propiedad de la Familia Braniff-Espinosa. Ciudad de México, DF	Sacristía del Templo de San Francisco, San Luis Potosí
Cartela	no aplica	no aplica	no aplica	no aplica	<i>A devoción del Señor D. Bernardo Diquez del Rato Capitán de Corazas, Alcalde Mayor desta Ziudad de San Luis Potosí, y Teniente de Capitán general de las Tropas ESTA ILUSTRE CIUDAD PEDUICO ESTE ACTAR.</i>	<i>Leva en circulo oculto thus, et vide: Itayas. Cp. 6°. Ja. Mora y Luna Leva en circulo oculto thus, et vide: Itayas. Cp. 6°. Ja. Mora y Luna / J. México d. 1771. (alta los ojos en torno y mira, Itayas 604. - Alta los ojos en torno y</i>	<i>A la devoción del Cap.Dn. Joseph de Erreparaz NoHo, Syndico Cral y Parte de este Convento</i>
Patrono	San José	Virgen de la Merced	Virgen del Rosario	Virgen de la Merced	Virgen de la Merced	Virgen de la Merced	Virgen de la Merced
Advocación	Josefino	Mariano	Mariano	Mariano	Mariano	Mariano	Mariano

Fig. 91. Características generales de los lienzos de patronazgo

La Fig. 91 muestra las características generales de las unidades de análisis, además de informar sobre la descripción general de los siete lienzos de patronazgo de San Luis, señala: el autor, la técnica utilizada y el contenido de la cartela si es el caso. Este cuadro permite tener una síntesis de la evolución de la pintura virreinal de patronazgo en San Luis Potosí; nótese los elementos en los primeros cuatro lienzos, que muestran una composición similar: el manto sostenido por los ángeles ayudan a brindar protección a los fieles, dos planos: celestial y terrenal, aunque en el caso de la Virgen de la Candelaria no lo tiene pero el efecto de la luz y su atavió hace la misma función de proteger a la donante. Conforme pasa el tiempo la composición cambia y los elementos son otros, ya no hay ángeles ni manto, los fieles se muestran casi al mismo nivel celestial, el pensamiento de la sociedad novohispana es más secular, el santo toma otra imagen, menos religiosa, más humana y los comitentes también.

Para el análisis de los lienzos virreinales de patronazgo en San Luis se confronta la forma y el contenido para encontrar su significado de acuerdo al modelo de análisis propuesto (Introducción, Fig. 2, página 18) para resolver el objetivo planteado; después se detallan los elementos estéticos, iconográficos y de significación del mensaje, para lo cuál se enuncia algunos datos históricos de cada uno de ellos.

De acuerdo a las características generales de las unidades de análisis, el motivo de aparecer el Patrocinio de San José al inicio de la cronología, se debe a que fue el primer Santo Patrono nombrado en las tierra conquistadas por la Corona española, como esposo de la Virgen María, y quién brindó protección a los fieles. En la cronología del Anexo I, la primera imagen a la que se le profesó el culto cristiano en la Nueva España fue a San José, un santo hombre; años más tarde el culto cambió por la imagen de la Virgen María, adoración que adquirió fuerza, como se observa en el cuadro 90 las diversas advocaciones marianas a partir del siglo xvii.

A. Patrocinio de San José

Anónimo, siglo xviii, óleo sobre tela

Localizado en la Catedral de San Luis Potosí

Según Mónica Martí,¹⁵ el motivo para producir los lienzos de San José fue representar al santo en un carácter de protector de la Sagrada Familia, cuando sostiene a un niño entre sus brazos, abogado para la buena muerte y patrono

¹⁵ Martí Cotarelo, Mónica, *El Relicario de San José, en el Museo de Virreinato, Tepotzotlán La vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional de Virreinato-CONACULTA-INAH/Fundación Bancomer, 1989, p. 166.

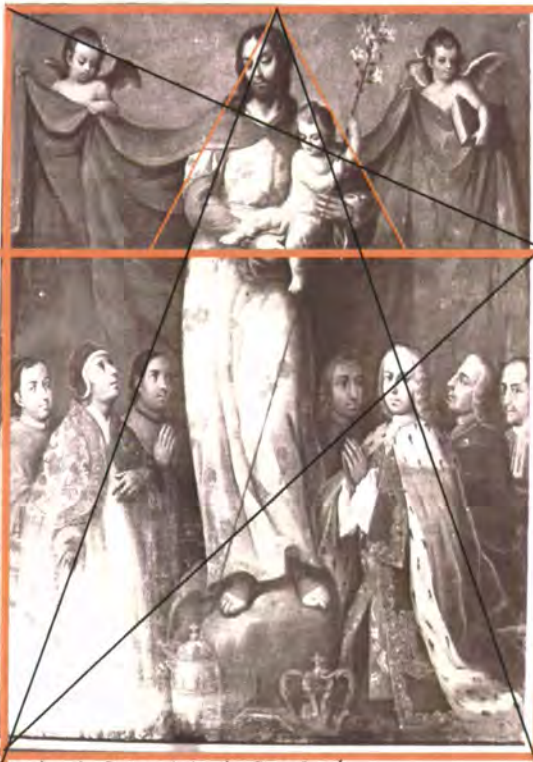
universal. Como ya se mencionó en el Capítulo III, San José fue nombrado protector de la Nueva España, en el primer Concilio Provincial Mexicano en 1555 y confirmado como Patrono en el 3er Concilio en 1585; posteriormente, en 1732, fue declarado Patrono de la ciudad de México.

<p>Esquema de lienzos de Patronazgo</p>  <p>Angel Plano Celestial Muestra Plano Terrenal Personajes de la gloria Personajes de la mortalidad</p>  <p>Fig. 35. Patrocinio de San José, Anónimo, óleo sobre tela, Catedral de Morelia, Mich. Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2008</p>	 <p>Fig. 36. Patrocinio de San José, José de Alzibar, óleo sobre tela, 1783. Museo Guadalupe, Zac. Fotografía: Nicola Koering, 2006.</p>	 <p>Fig. 38. Patrocinio de San José, Anónimo, óleo sobre tela, SIGLO XVIII, La Casa de la Profesa, ciudad de México. Fotografía: Celia Luz González Fdez. 2006.</p>  <p>Fig. 39. Patrocinio de San José¹⁶ Carlos III y su familia, Morelia, Mich. Anónimo, óleo sobre tela, Siglo XVIII. Fotografía: José Martín Torres, 2006.</p>
---	---	--

En el capítulo III, se expusieron los lienzos virreinales de patronazgo de San José, realizados bajo el mismo esquema: donde se divide el plano celestial y el plano terrenal, y en él está un grupo de religiosos por un lado y del otro uno civil; todos estos personajes de alto rango. Bajo este mismo esquema compositivo, otros lienzos han sido localizados en los recintos de congregaciones religiosas, como la Figura 31 en la Iglesia-Convento de San Ángel; la Figura 32 con el Patrocinio de la Compañía de Jesús; la Figura 34, con miembros jesuitas y aparece San José pero sin el niño Jesús. En cambio, el lienzo de la Figura 35, ubicado en la catedral michoacana, muestra un santo sosteniendo entre sus brazos al niño, similar al lienzo de la Figura 39, que es un lienzo de patronazgo de San José con Carlos III y su familia, ubicado en el museo de Regional de Michoacán, al igual que el lienzo de San Luis Potosí (Cuadro A), muestra al Santo en la misma posición de escorzo, sostiene a un niño y en la otra mano porta una vara florida.

¹⁶ Lávín, Lydia y Balasa, Gisela, *Revista El siglo de las Luces*, México, Museo del Traje Mexicano, Clio, 2001. contraportada.

La pintura del Patrocinio de San José (Fig. 36) realizado por José de Alzibar en 1783, que se encuentra en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, tiene composición similar al lienzo ubicado en la casa de la Profesa¹⁷ (fig. 38) y muestra la representación del clero regular y secular, con personajes arrodillados ante el santo para dan gracias por la expulsión de Carlos III de España y San José protege a los miembros del oratorio.



Cuadro A. Patrocinio de San José,
Anónimo, Siglo XVIII, óleo sobre tela.
Catedral de S.L.P.
Fotografía: Morales Bocardo, 2003.

Descripción: El lienzo del Patrocinio de San José muestra al centro al santo sostenido en un especie de cojín redondo, San José carga al Niño que sostiene una larga vara florida, el Santo ataviado con una túnica en motivos florales, cubre con su manto sostenido por dos angelitos a los siete personajes, que se muestran en posición devota sobre una alfombra donde aparece a los pies del santo la tiara papal y la corona de España, entre los personajes se encuentra un cardenal, el Papa y Carlos III.

Como lo menciona Monterrosa¹⁸, el atributo de San José al sostener un niño con una vara florida es símbolo de la Iglesia y salvación de las almas puras, el santo ataviado con motivos florales símbolo de vida y esperanza; y los angelitos son símbolo de la religión cristiana, uno de ellos porta un libro con las leyes de la iglesia católica.

La obra expresa contenidos ideológicos por la participación de los personajes civiles y religiosos tan cerca del Santo, pero sus atuendos de alta jerarquía van de acuerdo a la elite a la que pertenecen.

Análisis estético

Luminosidad: se concentra en la cara del Santo y al centro de la pintura, ellos forman el triángulo divino junto con los ángeles.

Los **colores** tiene la intención concentrar la atención en el San José y el Niño Dios, el santo ataviado de acuerdo a su atributo, la túnica en colores verde y blanco símbolo de pureza. Los personajes de la sociedad dominan sus atuendos en tonos ocre y fondo rojo, símbolo de amor ferviente al Santo.

El manto color café al exterior, por la parte interior color verde igual símbolo de paciencia.

La **composición** brinda una relación donde el rostro del santo está unido a los personajes de más alta jerarquía, el Rey y el Papa. La cara de San José con el niño y sus brazos forma el triángulo equilátero, geometría sagrada es representación de la divinidad de lo trascendente y donde se concentra la luz.

El triángulo parte del piso de los personajes arrodillados llega a la cabeza del Santo; se forman un triángulo perfecto de la cabeza de San José y la cabeza del Niño Dios. Extendiendo estas líneas a los rostros del Papa y del Rey, personajes más importantes de la pintura. El rostro del santo esta el foco de atención del lienzo.

¹⁷ Ficha Museográfica de la pintura en la Iglesia de la Profesa, México, 2005, fotografía Celia Luz González F, 2006.

¹⁸ Monterrosa, Mariano, *Símbolos Cristianos*, México, INAH/ (Col. Obra Varia), 2004, p. 42.

Medio círculo: equilibrio y simetría

Plano celestial:
San José con el Niño y los angelitos

Plano terrenal:
Personajes de la Iglesia (1, 2); de la corona Española (5) y de la sociedad Novohispana (3, 4, 6 y 7)

7. La cara de este personaje es José de Alcibar, su mirada se dirige al espectador, motivo por lo que se considera el autor de la obra, cabe hacer notar que existen otras similares a esta.

5. El Rey Carlos III se encuentra en primer plano y ataviado con capa de armiño y la corona a sus pies.

-----1/2-----

Los personajes 1 y 2 muestran atuendos religiosos, la corona Papal con tres coronas confirma la presencia de la alta jerarquía católica.

La pareja (3 y 4) a ambos lados del santo parece ser los comitentes de la obra. El personaje 6 ataviado con una chaqueta con una insignia de oro.

Dimensión: los dos planos celestial y terrenal, por la posición del Santo parece mayor que los fieles, pero es así, si observamos los rostros de los fieles y del Santo es igual a los demás personajes, más aún los rostros de los angelitos son pequeños, las formas se estructuran igual en la composición.

La **proporción** del lienzo es a 1:1.5, el Santo desde el plano celestial cobija a los fieles que en posición devota se muestran arrodillados, sus cabezas están todas al mismo nivel, la composición mantiene un equilibrio simétrico.

La **textura** de las telas muestran el brocado de la capa papal, así como el personaje (1) con atuendo de Cardenal, la mujer (3) ataviada con finas telas. El Rey con su capa de armiño y casaca en tela brocada y terciopelo terminada con encaje de oro.

El santo ataviado con un gran manto confeccionado con tela de terciopelo y brocada por dentro. Domina las ricas telas en terciopelo, brocados y dorados en los galones, capas y objetos de oro, contrastan con la túnica blanca del Santo.

Análisis iconográfico

Santo, representa a un hombre fuerte y joven, ataviado con túnica con adornos florales y un manto abierto, en posición de escorzo, para brindar protección y amparo a los fieles

Manto: a manera de cortinaje define los planos celestial y terrenal, protege a siete personajes, número de los sacramentos de la religión católica.

Angelitos: dos ángeles sostienen el manto protector y forman una subdivisión en la sección aurea, según Le Corbusier: estatura ideal del hombre= 6 pies
Significa grandeza, el movimiento dinámico

La **vara florida,** sostenida en la mano izquierda, se refiere a la señal ocurrida en el Templo cuando se eligió al futuro esposo de María.

del cambio del barroco	
Esquema formado por dos planos: celestial y terrenal Forma un cono trazado desde el punto del foco de atención	Escorzo: la posición de San José en escorzo, propia del barroco, para mostrarse grandioso, humano y de cuerpo entero, brinda seguridad al espectador.
El rostro de San José, del Rey y del pintor están dirigida su mirada hacia el espectador, en cambio los demás se muestran a tres cuartos	Comitente o patrocinador de la obra: la Iglesia y el Rey de España
Análisis de significación y mensaje	
<p>Vestimenta: el Santo con ropaje en tela fina con motivos florales, ataviado con sus atributos, el niño sostiene la vara florida, símbolo de la pureza de la religión. El Papa con su casulla en brocado de hilo de oro, el rey Carlos III ataviado con capa de armiño, el Cardenal y los personajes de la sociedad novohispana ataviados con casacas en telas finas, demuestran el grupo social alto al que pertenecen, todos ellos portan vestimenta con ricos bordados de finos hilos y entorchados en oro. El santo con túnica en seda decorada con motivos florales.</p> <p>La mujer y el hombre que aparecen a ambos lados del santo se muestran ataviados en forma austera. Todos los personajes muestran ricas telas para demostrar la elite a la que pertenecían; la vestimenta son documentos de primer orden para el conocimiento del gusto, la moda y las costumbres del mundo novohispano, en este caso del siglo XVIII.</p>	
<p>Joyas: La corona y la tiara papal a los pies del santo, en oro con piedras preciosas muestran el estatus del Rey y del Papa. Además uno de los personajes porta una insignia de oro en su solapa (6).</p>	
<p>Intención: pedir protección al Santo Patrono de la Nueva España por las enfermedades e inclemencias del clima, pero reafirmando el culto a San José y mostrándose la Iglesia como la salvadora del mundo. Para el Rey Carlos III a través de un sentimiento religioso propaga su imagen como el patrono de la Iglesia de la Nueva España, nombrado en el Cuarto Concilio Provincial de México en 1769.</p>	
<p>El oro: símbolo de la realeza y poder, aparece en la corona de Carlos III y en la tiara papal, demuestran autoridad que permanece en el periodo virreinal. El oro metal representativo de las riquezas de las tierras novohispanas.</p>	
<p>Mensaje: la difusión de San José, como Santo Patrono de la ciudad de México, además de la promoción de la imagen de nuevo rey de España Carlos III, la presencia del Papa demuestra la fuerza de la iglesia sobre la Nueva España. La pareja de los personajes que se muestran a ambos lados del santo son considerados como los donantes de la obra plástica.</p>	

El cuadro A muestra el lienzo del Patrocinio de San José, a partir del manto se presenta el primer plano, espacio celestial donde los ángeles adornan la presencia sagrada y coexisten entre ellos.

La composición iconográfica de las imágenes muestra el movimiento, el poder y el prestigio propio del barroco. También las políticas de la Iglesia novohispana en el siglo XVIII al organizar el culto, la lealtad a la Iglesia y fomentar los valores religiosos como las oraciones, veneraciones y agradecimientos a favor del culto católico.

La imagen del Santo es portadora del discurso en un sentido simbólico. La unión entre el poder político y el religioso es bastante claro, los símbolos religiosos en el atuendo Papal y el del Rey Carlos III, representan el poder de la época borbónica; de esta forma demuestran la autoridad real y el poder monárquico,

que también se observó en la aplicación de las nuevas funciones administrativas dentro de las intendencias de la Nueva España, como es el caso en San Luis Potosí, que desplazó las elites europeas para el gobierno virreinal, y favoreció a los mineros y comerciantes criollos para reafirmar su jerarquía dentro de la sociedad novohispana.

El Patronazgo de San José, además de mostrarse como un sentimiento colectivo de agradecimiento o de protección para la sociedad novohispana, fue considerado como una figura donde se reafirmaba dos voluntades, la unión la Iglesia y la Corona española, todo dentro de un proyecto social conjunto ocurrido en el periodo virreinal. El lienzo muestra la jerarquía social a fines del siglo XVIII en la Nueva España, además el momento religioso que vivía la sociedad por el nombramiento del Patrono en la ciudad de México, con este lienzo permite reafirmar los valores y creencia de la sociedad novohispana en San Luis Potosí.

La sociedad novohispana estuvo formada al final del periodo virreinal por estamentos, que del más alto al más bajo son: peninsulares (Europa), criollos (Nueva España), mestizos (hijo de español e indígena), castas formado por negros y mestizos y esclavos por negros.

En la Nueva España, la estructura social fue determinada de acuerdo a la función que desempeñaba cada uno de los miembros de la sociedad novohispana, tal como se mencionó en el capítulo anterior. En el virreinato, la sociedad fue totalmente jerarquizada, pues a fines de este siglo XVIII se mantenía la diferencia entre el grupo de criollos y peninsulares, y el resto de las castas estaban totalmente separadas en su función y participación en la sociedad novohispana y en su relación con la Iglesia. El término «Castas» se utilizó-para designar a los grupos de sangre y orígenes mezclados; este sistema jerarquizado permitió establecer una separación entre los grupos, asociándolos bajo parámetros de ilegitimidad, mal nacimiento y pureza de sangre. No sólo en cuanto a las características raciales identificaban a los individuos pertenecientes a las diversas castas, también las características sociales, psicológicas, económicas y físicas, que se consideraron íntimamente relacionadas de lo cultural que provenía de su origen. Dentro del concepto de Castas se encuentra inserto el imaginario de altura, del poder y diametralmente opuesto a éste, el de bajeza, falta de poder y dominado. Según el imaginario, lo euro-americano, era lo que representaba el ideal de perfección, estas diferencias motivó a Miguel Cabrera a plasmar esta sociedad jerarquizada en su pintura conocida como

pintura de castas y que en los lienzos de patronazgo se revela por la presencia exclusiva de la alta jerarquía social, tanto blanca como indígena.

A los mestizos no se les admitió como notarios, ni escribanos, ni como protectores de indios, ni como poseedores de encomiendas o tierras realengas. Sólo se les permitió recibir órdenes sacerdotales en jerarquía inferior; y cuando eran hijos de ilegítimo matrimonio, no se les permitía pasar exámenes de facultades mayores aun siendo criollos. Los mestizos comenzaban a superar en número a los blancos y a sustituir económicamente a los indios y eran la casta más significativa tanto numéricamente como económicamente en la sociedad virreinal, sin embargo no aparece como patrocinador de lienzos, no sólo porque no podía pagarlo sino porque no eran reconocidos socialmente.

B. Patrocinio de la Virgen de la Merced

Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela

Localizado en el templo de San Pedro, Municipio de Guadalcázar, SLP

Como se mencionó, al inició del siglo XVI, el territorio de San Luis fue un valle poblado de aguerridos chichimecas, cuya pacificación en el valle de chichimeca brindaron las condiciones para la explotación de los reales mineros como: El Armadillo, Guadalcázar, El Valle de San Francisco y Cerro de San Pedro, esta actividad coadyuvó a la economía de San Luis Potosí. La extracción de minerales, junto con la actividad agrícola como lo menciona Guadalupe Salazar:

[...] los buenos pastos para ganado, grana abundante, frutas, lana para ropa, seda silvestre y muchas semillas de maíz y de trigo, contaba con grandes presas y haciendas de marquesado del Jaral de Bocas, del Condado de Peñasco [...] ¹⁹

Estas actividades agrícolas o ganaderas entretejieron una trama social, donde la población demandaba espacios estrechamente ligados a una educación religiosa. Los habitantes tenían que cumplir una función social de acuerdo al nivel social que le correspondía dentro de la jerarquía social. El poder ideológico de los españoles a través de los religiosos y las autoridades civiles fue mostrado por el tipo de objetos utilitarios, el orden del espacio y la decoración en las construcciones de los conventos y haciendas; espacios donde se entremezclaban las visiones, formas y objetos que repercutieron en la formación de la nueva visión de la sociedad novohispana.

¹⁹ Salazar González, Guadalupe, *Catedral de San Luis Potosí, Historia, bienes artísticos y restauración*, México, Arquidiócesis de San Luis Potosí/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2006, p. 71.

La economía de esta localidad fue sustentada por las actividades mineras principalmente, complementada con las labores agrícola y ganadera para beneficio de la población; por esta razón la sociedad que habitaba construyó las Parroquias de San Pedro y la Capilla de la Purísima Concepción. Uno de los motivos que llevó a la construcción de esta parroquia fue el descubrimiento de ricas minas, fue tal la riqueza de esas tierras tanto en lo agrícola como en la extracción de metales, por su localización en Guadalcázar se construyó una Casa de Moneda, como centro de operaciones comerciales.²⁰

La Parroquia de Guadalcázar (río de fortaleza) debe su nombre al virrey Diego Fernández de Córdoba, Marqués de Guadalcázar; su fundación data de 1613, época en que llegaron los primeros mineros hispanos. La fecha de construcción de la parroquia se considera fue en 1600, cuando Don Pedro de Salazar visitó las minas de este lugar. Pero será hasta 6 de enero de 1694 se realizó el primer bautizo por el Pbro. Franco Sánchez Velasco.²¹

El 27 de noviembre 1670, esta tierra fue visitada por el Obispo Manuel Conde, cuando era atendida por el párroco Antonio Piedad Hernández. El templo parroquial terminó de construirse hacia el año 1730, erigido por el primer conde de Peñasco Don Francisco de Mora y Luna, quien se menciona en otro lienzo de patronazgo como un rico comerciante, y se ostentaba de ser benefactor pues le daba estatus y prestigio.²²

En San Luis Potosí, las fiestas se consideraron importantes y las celebraban con intensidad dentro de su religiosidad popular, con la imagen de San Pedro y con la de Nuestra Señora del Refugio.²³ Las devociones más arraigadas fueron: Sagrado Corazón de Jesús, Nuestra Señora del Refugio y San Antonio de Padua, entre otros.

El patrono que velaba por los fieles de la parroquia de Guadalcázar fue el Apóstol San Pedro, pero veneraban con más fervor a la Virgen de la Señora del Refugio, motivo que llevó a los fieles de la región a la práctica cristiana y a la devoción mariana como es el caso con la Virgen de la Merced es ante todo

²⁰ Salazar González, Guadalupe, *op.cit.*, p. 52.

²¹ Espinoza Ibarra, Antonio, www.iglesia.potosina.org/secciones/varias/avisoslocales/historiadenuestraarq/4edicion/parroquiasaltiplano.cfm

²² Primo F. Velázquez, p.654, Volumen 4, 1982, ACHR, Academia de Historia: *Don Francisco de Mora conoce bien la problemática de la región por tener más en Guadalcázar*, (AESLP) Fondo Alcaldía Mayor de SLP, Leggo 1647-1784, expediente 4)

²³ *Idem.*

"misericordia", pues la Virgen es misericordiosa y también lo deben ser sus hijos. Esto significa que se recurre a ella ante todo con el deseo de asemejarnos a Jesús misericordioso y convertirnos en portadores de paz. La Virgen de la Merced se le conoció como *Mater Omnium*, pues siempre protegió a personajes de diferentes las clases sociales, nótese como los religiosos de alta jerarquía en posición ferviente no se encuentran bajo el manto de la Virgen.

A continuación se presenta en el cuadro B, el análisis estético, iconográfico y de significación del mensaje de la siguiente unidad de análisis, Patrocinio de la Virgen de la Merced.

	<p>Descripción: Al centro de la composición se encuentra toda la fuerza de la pintura, la imagen de la Virgen de la Merced coronada en oro, ataviada con el hábito de la orden mercedaria decorada con motivos florales, bordados en hilo de oro; el amplio manto es sostenido por dos angelitos, mensajeros de Dios que cubren a doce personajes postrados en posición de reverencia a la devoción mariana. En el extremo derecho de la santa aparece un personaje con capa y mitra, es el obispo San Pedro Nolasco, quien tuvo la función de santificar y gobernar el pueblo: los fieles mercedarios ataviados de hábito blanco se muestran fieles en posición devota; entre los otros seis personajes se encuentran los santos Francisco de Paula, Ignacio de Loyola, Domingo de Guzmán, a su espalda aparece una niña vestida de rojo, figura de menor al final del grupo de religiosos mercedarios. La cabeza de la Virgen está en línea directa a la mente al obispo San Pedro Nolasco y a San Domingo.</p> <p>Todos los fieles se muestran en posición orante y devota ante la imagen de la Virgen</p>
<p>Cuadro B. <i>Patrocinio de la Virgen de la Merced</i>, Francisco Martínez, Siglo XVII, óleo sobre tela, 260 x 300 cm. Iglesia de San Pedro, Guadalcázar Fotografía: Coyolxauhqui Pineda Rico, 2007.</p>	

Análisis estético

Luminosidad de la pintura se encuentra al centro de la pintura en la cara de la Virgen, como foco de atención.

Los **colores** tiene la intención de concentrar la atención en la Virgen del Merced; el hábito y el manto en blanco muestran el símbolo de pureza y amor.

La **composición** brinda una perspectiva donde la aureola de la Virgen se une a los personajes de más alta jerarquía, que es el obispo San Pedro Nolasco y Santo Domingo de Guzmán, quienes se encuentran en el primer plano.

Dimensión: los brazos de la Virgen dividen los dos planos: celestial y terrenal, las formas se estructuran igual en la composición, la estatura de la Virgen es igual a los personajes que se encuentran en el plano terrenal; pero aquella se encuentra como levitado.

La **estructura del espacio**, los personajes arrodillados en el primer plano llevan la atención a la cabeza de la Virgen, lugar del centro o foco de atención de la pintura; este vértice del triángulo de la cabeza de la Virgen hacia las manos de los religiosos: Santo Domingo de Guzmán, el Papa y el obispo Pedro Nolasco, que al señalar sus manos como símbolo del culto devocional a la Virgen y sentimiento religioso, ellos aceptan la labor para la propagación de la advocación mariana.

La **textura** de la tela del hábito de la Virgen muestra el brocado en hilo de oro, al igual que en la capa, la que es sostenida por dos angelitos y cubre a todos los fieles religiosos mercedarios.



Plano celestial: la cara y extremidades superiores de la virgen, dos angelitos y dos querubines al fondo del cielo.

Plano terrenal: doce personajes, número igual que los apóstoles de Cristo.

Los personajes están dispuestos bajo una perspectiva celeste.

|-----1/2-----|

La **proporción** es a 1:1.5 la Virgen desde el plano celestial cobija a los fieles en posición devota, la composición mantiene un equilibrio simétrico.

Análisis iconográfico

La Virgen ataviada con túnica blanca y el escudo rojo en su pecho, los adornos florales bordados y un manto abierto, en posición de escorzo, para brindar protección y misericordia a los religiosos mercedarios.

Manto: que es sostenido por los angelitos, mensajeros del cielo, los brazos abiertos de la Virgen indican la división de los planos, la figura celestial bajo del cielo para proteger y guiar a los fieles en su misión terrenal.

Angelitos: dos ángeles sostienen el manto protector en formando un arco perfecto

La **vara florida** sostenida en la mano izquierda, se refiere a la señal ocurrida en el Templo cuando se eligió al futuro esposo de María.

Los angelitos de una sola ala, según Monterrosa representan la justicia divina y cuentan con un bastón de mando del reino celestial de María Reina del Cielo; los que portan corona o cetro son los responsables de los cuerpos celestiales y si llevan flores pueden representar la pasión de Cristo o símbolos de María.

Esquema: dos planos celestial y terrenal, extendiendo sus lados indica a los personajes del primer plano como los más importantes.

Escorzo: la posición de la Virgen en escorzo, propia del barroco y mostrarse con un rostro humano y que protege con su manto a los fieles mercedarios. La corona muestra el dominio de la Corona española en tierra novohispanas.

El rostro de la Virgen está dirigida su mirada hacia el Obispo Pedro Nolasco, los demás personajes se muestran en posición devota y su mirada hacia la santa en tres cuartos

Comitente o patrocinador de la obra: la Iglesia católica a través de los misioneros mercedarios. Hay un personaje que dirige la mirada al espectador.

Análisis de significación y mensaje

Vestimenta: de la Virgen ataviada con su hábito blanco y en el pecho el escudo de la orden y motivos florales bordados con hilo de oro. Los demás religiosos mercedarios portan austeras telas en contraste con la Virgen.

La **capa roja** del Obispo Pedro Nolasco, símbolo de la jerarquía católica.

Joyas: la corona de oro de la Virgen, simboliza que aún el reino de España tiene injerencia en la sociedad novohispana y es reina del cielo

Intención: Proteger a los fieles con su manto y ellos piden protección para los fieles de la localidad y misericordia en sus obras, además de una niña donante, quien pide por su salud y la de su familia.

Mensaje: pedir protección a la advocación mariana para protección de los religiosos y fieles de la

localidad, quienes piden por sus tierras y negocios, pues son habitantes comerciantes y agricultores de la región, además de la pequeña que aparece a un costado quien pide protección para su salud.

Este lienzo de la Virgen de la Merced del cuadro B se encuentra en el Templo de San Pedro, municipio de Guadalcázar, S.L.P., localizado en el cruce derecho, cerca del altar mayor, tal como lo describe en los registros²⁴ en el inventario de 1765. Según Gómez Eichelman²⁵ asegura que de acuerdo a los colores y elementos de dibujo tiene elementos similares a la escuela de Miguel Cabrera, pero también existen motivos de atribuirlo al pintor y dorador novohispano Francisco Martínez, por los colores y otras pinturas; además Coyolxauhqui Pineda Rico²⁶ revisó los archivos y encontró una serie de lienzos realizados por el pintor Martínez, artista instruido en la escuela de Miguel Cabrera.

Según Pineda Rico, el origen del municipio de Guadalcázar data de 1608,²⁷ el primero en mencionarlo fue Don Luis de Velasco²⁸ como Villas y Minas de San Pedro, pueblo de proveedores de minerales de la Corona. Posteriormente se le reconoce como fundador del lugar a Pedro de Salazar, Alcalde Mayor de San Luis, lo llamó San Pedro de Guadalcázar, más tarde obtuvo el título Real de Minas de Guadalcázar.

Los registros de las obras de escultura y pintura de las parroquias son la forma de identificar la economía del lugar, ya que se tiene asentado: aderezos de aretes y collares de oro y perlas, telas de Bretaña y diversas telas traídas del viejo mundo, artículos que se colocaron en las esculturas y las pinturas de acuerdo a los religiosos que propagaron la religión cristiana en la región desde el siglo XVII, como sucede para este caso.²⁹

²⁴ Pineda Rico, Coyolxauhqui, *Escultura, pintura y bajo relieve. San Pedro Guadalcázar, Siglo XVII y XVIII, México*, [Tesis] Facultad del Hábitat, UASLP, p. 5.

²⁵ Gómez Eichelman, Salvador, *Historia de la pintura en San Luis Potosí, Tomo II*. México, Archivo Histórico del Estado, San Luis Potosí, 1991, p. 59.

²⁶ Pineda Rico, Coyolxauhqui, *op.cit.*, p. 2.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Pedraza M. José Francisco, *Sinópsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio de Guadalcázar*, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/ AHESLP, SLP, 1993, p. 2.

²⁹ Pineda Rico, *op.cit.*, p. 6.



Este lienzo muestra la vestimenta de acuerdo a la orden mercedaria y la participación de los personajes de alta jerarquía civil y religiosa, el espíritu religioso de la escena permite acercarse a la vida religiosa de los habitantes de la región en Guadalcázar a fines del siglo XVIII. El lienzo dedicado al culto de la Virgen de la Merced fue utilizado para difundir la advocación mariana y pedir protección a los habitantes quienes cultivaban y extraían minerales en la región, en Guadalcázar se localizó uno de los centros mineros más importantes de la Nueva España.

Detalle de la pequeña atrás del Santo Domingo de Guzmán, es una devota y donante, quién pide protección a la Virgen de la Merced por su salud y ayuda para salvar su alma.

C. Patrocinio de la Virgen de la Candelaria con donante

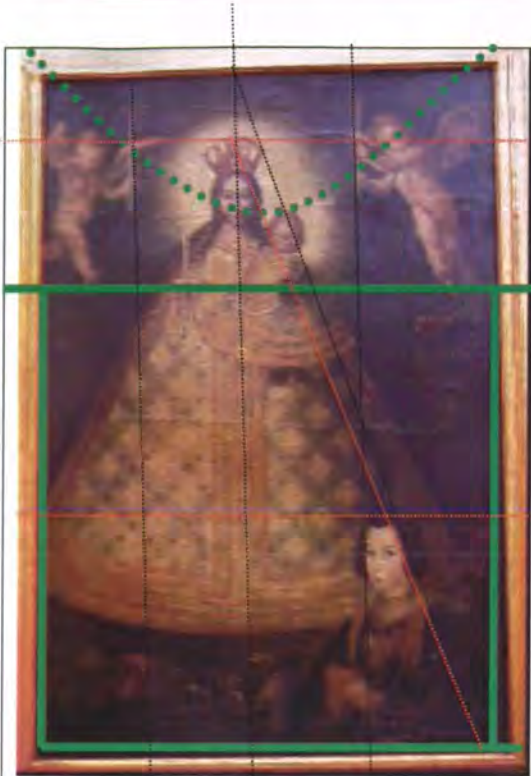
Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela

Localizado en el Museo Regional de San Luis Potosí

El siguiente lienzo se encuentra en la Capilla de Aranzazú del Museo Regional de San Luis Potosí. Como se mencionó, la Virgen de Aranzazú fue la patrona de los vascos, quienes construyeron este espacio que formó parte del convento Franciscano. Por lo que considero que la imagen aristocrática de la donante vivió en San Luis Potosí.

El lienzo de la Virgen de la Candelaria sostiene una candela en una de sus manos y en la otra al pequeño con un mundo entre sus pequeñas manos; lo angelitos y la Virgen en el plano divino, mientras en plano inferior aparece una mujer ricamente ataviada con joyas y encajes. La tela tiene motivos vegetales, la mujer se supone como la donante, pues esta composición es similar a una que existe en el Museo de Guadalupe Zacatecas (Fig. 87).

La costumbre de aparecer retratado dentro de una pintura se encuentra en otras pinturas como se mencionó, similar a las producidas por Juan Correa o por José de Alzibar, pintores novohispanos que integraban a sus composiciones retratos de mujeres o niñas como donadoras ricamente ataviadas.



Cuadro C.
Virgen de la Candelaria,
Anónimo, , Siglo XVII,
óleo sobre tela, 90 x150 cms,
Museo Regional Potosí,
Fotografía: Celia Luz González, 2004.

Descripción: Al centro de la composición se encuentra toda la fuerza de la pintura, la Virgen de la Candelaria porta una corona de oro, símbolo de realeza celestial; la santa sostiene al niño Dios; ambos se muestran ataviados en igual estilo y decorado de las telas. Alrededor de ellos el pintor formó el círculo divino simulando los rayos del sol, esta sección de luz la complementa a cada lado los pequeños angelitos.

Los angelitos, mensajeros de Cristo, sostienen cada uno la candela, al igual que la Virgen, ataviada en rico brocado geométrico igual al niño Dios. La Virgen está sostenida en un pedestal con figuras florales en oro.

La corona de la virgen está conectada directamente al rostro de la donante que se encuentran en la primera línea.

Cabe destacar que la mujer del cuadro C aparece en la zona iluminada a la derecha, recibe el resplandor de la Virgen la integra dentro de la pureza, por esta razón muestra blancura y pureza a su rostro. Monterrosa³⁰ menciona a la Virgen de la Candelaria como la purificación de María, nótese la simetría de la composición y el esquema de la Virgen es similar a la Fig. 89 Virgen del Rosario

Gómez Eichelman³¹ atribuye la pintura a la escuela de los Echave. Cabe señalar que este lienzo proviene de las colecciones del convento franciscano, a quienes patrocinaban la obra religiosa un grupo importante de familias de origen vasco y se supone que fue una de ellas la que aparece en esta pintura.

Análisis estético

Luminosidad de la pintura se encuentra al centro de la imagen de la Virgen y en su aureola que da en forma simétrica al lienzo esta por el ángel en escorzo y la donante. El círculo divino es la luz que guía a los fieles como la donante que aparece hacia el extremo inferior derecho, el resplandor de la Virgen contrasta con el rostro de la donante.

El **color** que domina el fondo del lienzo es un tono ocre, símbolo de misticismo que guardaban los religiosos franciscanos, cabe destacar que este lienzo se encuentra en lo que fue el convento franciscano en la capilla de Aránzazu.

En el lienzo predomina el color oro, símbolo de la opulencia de la época.

La **estructura del espacio**; unas líneas de cada uno de los extremos inferiores, terminan en la parte superior de la imagen de la Virgen o en su corona, por lo que el rostro es el centro o foco de atención del lienzo.

³⁰ Monterrosa, Mariano, *op.cit.*, p. 346.

³¹ Gómez Eichelman, *op. cit.*, p. 90.

La **proporción** es 1:1.5, con la Virgen al centro del plano celestial y protege sin manto a la mujer, quien muestra una actitud devota. Lo oscuro de la parte derecha inferior hace que pese menos y desequilibre la composición.

El **Esquema** formado por dos planos: celestial y terrenal. El celestial formado por la Virgen y los ángeles, y en el plano terrenal la mujer que se muestra en posición devota.



Plano celestial: la imagen de la Virgen sostiene al Niño Dios y se encuentra apoyada en un pedestal, está custodiada por los dos angelitos que sostienen en sus manos las candelas.

Plano terrenal: los ojos de la donante están directamente al espectador, sus manos en actitud orante, muestra la devoción hacia la Virgen de la Candelaria.

|-----1/2-----|

La **textura** de la pared en tono café oscuro contrasta el resplandor de la imagen de la Virgen y de la donante y los brocados dan idea de relieves de la tela.

La **dimensión** es armónica, el tamaño de la Virgen de la Candelaria es igual al de la donante, pero la posición de rodillas hace ver más grande a la Virgen.

Análisis iconográfico

La Virgen se muestra a manera de escultura de bulto, su tamaño y forma es similar al cuadro C de la Virgen del Rosario con la familia del Conde de Peñasco.


La Virgen de la Candelaria porta su atributo: una candela, símbolo de la luz y guía espiritual, se adornada con dos angelitos barrocos a cada lado, pues también ellos iluminan y forman la sección del círculo divino, símbolo de lo trascendente y de la luz que ilumina el camino hacia el cielo, y conduce a la salvación de las almas de los fieles.

Los angelitos: aparecen a ambos lados de la Virgen, como custodiando su presencia celestial, ellos, el ejército celestial, y en la composición mantienen un equilibrio volumétrico en la superficie del lienzo.

Manto: no aparece, pero el vestido sagrado ilumina el rostro de la mujer.

El rostro de la donante permanece serio y sus manos en posición de rezo

Esta pintura parece un retrato realizado para la capilla doméstica de la donante, pero por ser devota de origen vasco lo ofrece a la Virgen de Aranzazú, donde actualmente se localiza.

	<p>Comitente o donante la donante, como de 30 años mantiene la mirada al espectador, mostrando su fervor y culto a la Virgen de la Candelaria.</p> <p>La práctica de mostrarse retratada dentro de una pintura y a los pies de la Virgen fue una licencia utilizada a fines del siglo XVIII por diversos pintores novohispanos para mostrar su estatus. La iglesia a cambio de aceptaba el financiamiento para la construcción de espacios religiosos, festejos de los Santos Patronos.</p> <p>Cartela: no se colocó</p> <p>Manto protector: no aparece, sin embargo el vestido y la posición de la Virgen simula la protección hacia la donante.</p>
<p>Análisis de significación y mensaje</p>	
<p>Vestimenta: de la Virgen y el Niño Dios muestran iguales ropaje en tono verde, símbolo de la pureza, la tela bordada en hilo de oro, con motivos florales en forma de rombos, a la orilla decorada con tiras de galones en color naranja</p>	
<p>La vestimenta de la donante se muestra ataviada en ricas telas, el terciopelo en tonos café, en el pecho muestra bordado en hilo de oro, formando motivos florales, en las mangas plegadas lleva aplicaciones de encaje en la punta, en los puños muestra botones dorados. El peinado austero tiene un pequeño broche en la parte superior. Las joyas y zarcillos engarzados en oro y rubíes, según Monterrosa símbolo de la paciencia y serenidad.</p>	
<p>Joyas: la corona de la Virgen en oro, símbolo de María Reina del Cielo, y también simboliza el dominio del reino español en la Nueva España y cabeza del Regio Patronato Indiano. La mujer porta brazaletes, collar y anillo de oro engarzado con rubíes, piedra de color rojo igual a la devoción y al amor a María salvadora de las almas.</p>	
<p>Intención: Pedir protección a la Virgen de la Candelaria para que ilumine su camino de pureza, la libre de todos los males y proteja para que alcance el cielo.</p>	
<p>Mensaje: Pedir protección y guía a la Virgen para que ilumine su camino dentro del ámbito religioso de la sociedad novohispana, mostrar su estatus y a través de un sentimiento religioso y culto mariano.</p>	

Con este lienzo se reafirma la visión que tuvieron los habitantes de la Intendencia de San Luis Potosí, a cerca de su visión del mundo a fines del siglo XVIII, regida por la religión, y la donante demuestra la alta jerarquía a la que perteneció dentro de una sociedad de castas, donde la élite tenía el privilegio de aparecer con la corte celestial.

D. Patrocinio de la Virgen del Rosario con la familia del Conde de Peñasco

Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela

Localizada en la colección de la Familia Braniff- Espinosa, Ciudad de México, D.F.

El lienzo tiene como imagen central la Virgen del Rosario, cabe señalar que esta pintura de estudio, como unidad de análisis D, guarda una similitud en su esquema compositivo con el que existe en la pinacoteca del templo de La Profesa, cuyo autor es de Cristóbal de Villalpando; el cortinaje, los angelitos, la forma y vestimenta de la Virgen y la base en que se sostiene son similares



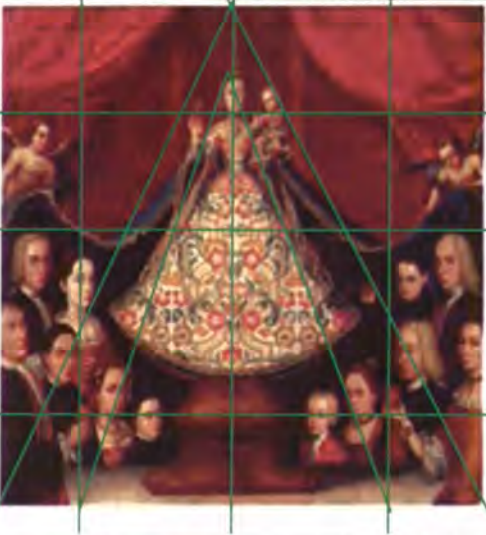
Cuadro D. Patrocinio de la Virgen del Rosario con Don Francisco de Mora y Luna, primer Conde de Santa María de Guadalupe del Peñasco y familia, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección de la familia Braniff. Fuente: *Artes de México, El retrato novohispano*, Num. 25, julio agosto, México, 1994, p. 59.



Virgen del Rosario, Cristóbal de Villalpando, Siglo XVII, óleo sobre tela, Pinacoteca de La Profesa. Fotografía: Celia Luz González, 2004.

Descripción: Los condes en primer plano ofrecen su corazón a la Virgen del Rosario, los hijos y nietos en posición devota piden protección bajo el manto de la santa. Todos los personajes muestran su mirada en posición de tres cuartos hacia el espectador, sólo Don Francisco de Mora Y Luna dirige su mirada de suplica hacia la imagen santa, la esposa y el hijo pequeño sí enseñan al espectador el corazón rojo, como signo de suplica al milagro de curación del niño. Toda la familia demuestra el estatus social por sus atuendos y adornos novohispanos de acuerdo a una familia rica. En la Nueva España, la costumbre de hacerse retratar se extendió en los altos estratos de sociedad, las familias tomaron al escenario divino para mostrarse cerca de una imagen religiosa, como en este caso los fieles en posición orante ante la Virgen del Rosario, la familia del Conde de Peñasco retratada para solicitar la protección de la salud del pequeño.

El **esquema compositivo** empleado en la pintura muestra una similitud con un gran teatro, donde la posición del cortinaje es el fondo y el manto azul símbolo de santidad, la tonalidad del rojo, son atributo del amor y del corazón.

Análisis estético	
<p>Luminosidad de la pintura se encuentra al centro en el cuerpo de la imagen de la Virgen del Rosario, en ella se concentra la atención, de esta forma se logra la simetría del lienzo.</p>	
<p>El color que domina es el rojo, el cortinaje encuadra la escena dentro de un espacio en tono rojizo, símbolo de amor e igual al tono del corazón, pues todos los personajes piden por la sanación del pequeño. Las mujeres portan vestimenta en rojo de igual al cortinaje del fondo, así como las flores del atuendo de la Virgen.</p>	
<p>La estructura del espacio: cada uno de los padres a cada lado forman un punto de un triángulo con un vértice en la Virgen; en la parte superior de la corona de la Virgen hacia ellos, de esta forma la Virgen que es pura y santa llega a las niñas del primer plano. Los corazones que sostienen los padres están en el mismo nivel de importancia.</p>	
<p>La proporción es 1:1, la Virgen, desde el plano celestial cobija a los fieles, que en posición devota forman una composición que mantiene un equilibrio simétrico.</p>	
	<p>Plano celestial: la Virgen con el Niño y los angelitos. La Virgen y el Niño forman el triángulo divino.</p> <p>Plano terrenal: Este lienzo presenta a diez personajes, distribuidos simétricamente, tres niños, cuatro caballeros y dos damas, y dos mujeres jóvenes</p> <p>La composición en dos planos en el superior la imagen divina de la Virgen que protege a los personajes del plano inferior.</p>
<p>La dimensión es armónica, el tamaño de la Virgen es igual a la de los fieles, los rostros de los angelitos igual que los niños de la familia del Conde, lo que significa que figuras celestiales han bajado para hacer el milagro de la cura de la enfermedad del niño, el volumen de los cuerpos en el espacio es geométrico.</p>	
Análisis iconográfico	
<p>La Virgen con un manto abierto para brindar protección y amparo a los fieles, define los plano celestial y terrenal.</p>	<p>Manto: que es sostenido por los angelitos y los brazos de la Virgen con las manos abiertas indica la división de los planos, la figura celestial bajo del cielo para proteger a los fieles en su misión terrenal.</p>
<p>Angelitos: dos ángeles con dos alas sostienen el manto protector Los ángeles son los mensajeros de Dios en la tierra.</p>	<p>La Virgen porta un rosario en su mano derecha, atributo de la Virgen del Rosario para orar por el niño enfermo.</p>
<p>Esquema. Los dos planos: celestial y terrenal. La Virgen junto con los ángeles extiende el manto a los lados para proteger a los personajes que se encuentran en el plano terrenal. En el primer plano los Condes, como los más importantes con el corazón en su mano, a partir de su figura llevan el foco de atención hacia la Virgen y forman un triángulo de atención hacia el rostro de la Santa.</p>	<p>La posición de la Virgen se muestra con un rostro humano y de frente al espectador, con un amplio manto desplegado en forma teatral que protege a los fieles de toda la familia del Conde de Peñasco. La Virgen cambio de divinidad de imagen humana ahora se muestra a manera de escultura de bulto.</p>
<p>El rostro de la Virgen dirige su mirada hacia el</p>	<p>Comitente o patrocinador</p>

espectador, así como la del niño, igual que la mamá y el pequeño enfermo del corazón; los demás en posición devota y su mirada en tres cuartos, menos el papá quien suplica a la santa la cura de su hijo.	Don Francisco de Mora y Luna, Conde de Peñasco, rico minero y comerciante, pagó por la producción de este lienzo para pedir protección para su hijo y mostrar su estatus para toda la familia, como un grupo selecto.
Análisis de significación y mensaje	
<p>Vestimenta: Este lienzo presenta a diez personajes, distribuidos simétricamente, tres niños, cuatro caballeros y dos damas, dos mujeres jóvenes.</p> <p>Los hombres lucen pelucas al hombro y casacas en tonos rojizos, los que resaltan con las camisolas de seda blanca adornadas en los puños con encaje.</p> <p>Las mujeres ataviadas en telas brocadas en tono rojo, con detalles combinados con encaje y joyas en perlas; atuendos muy costosos.</p>	<p>La Virgen sostiene al Niño Dios y un rosario en la otra mano, atributo de la Virgen del Rosario, ataviada con túnica con adornos florales bordados en hilo de oro en diversos colores similares a la naturaleza novohispana.</p> <p>El manto es azul como el cielo en tela de terciopelo, al igual que el cortinaje del fondo en terciopelo rojo y con una cenefa en encaje de Bruselas igual al de la Virgen y el Niño.</p>
<p>Joyas: las mujeres portan collares y zarcillos de perlas, al igual que adornos en el cabello con hilo de oro.</p> <p>La madre porta una pulsera engarzada en oro con perlas combinada con diamantes y granate, tono igual que el corazón del niño enfermo.</p> <p>La Virgen porta un rosario en oro y diamantes, igual que el broche combinado con perlas, así como el cuello del niño que sostiene, ambos portan una corona de oro, decorada con granate, para mostrar el estatus social y como símbolo de paciencia.</p>	<p>Intención: la familia pide por la cura del hijo del Conde de Peñasco, rico comerciante.</p> <p>Con esta imagen de la Virgen del Rosario se apoyó la extensión a la devoción del rosario; así para las familias novohispanas en San Luis Potosí, rezaban el rosario como parte de la práctica religiosa.</p>
<p>Mensaje: Mostrarse como una familia de estatus, la vestimenta en ricas telas costosas, con encajes de Bruselas y los hombres con casacas adornadas con galones y pasamanerías finas, piden a la Virgen coronada que parece que esta en un pedestal sobre una mesa y toda la familia la rodea y en posición orante pide protección y la cura para el niño enfermo del corazón, además de mostrar su sentimiento devocional religioso de todos ellos.</p>	

La advocación mariana preferida de los dominicos fue la Virgen del Rosario, ataviada con un manto azul igual a María Madre del Todopoderoso, su vestido blanco azul y rosa, manifiesta la pureza e inocencia. Monterrosa³² confirma la posición simbólica de la Virgen del Rosario, debe de aparecer de pie y entre las manos lleva un rosario y en la otra un niño Jesús. De igual esquema se muestran los Condes de Peñasco³³, de actitud orante al pie de la Virgen del

³² Monterrosa, Mariano, *op. cit.*, p. 348.

³³ <<<http://209.85.173.1704/archivohistoricoslp>>>, recuperado el 25 de junio de 2007. Después del descubrimiento de las minas de San Pedro y la fundación del pueblo de San Luis Minas del Potosí, su Majestad el Rey Felipe III, concedió las primeras mercedes de tierras a los pobladores de San Luis, como recompensa a los servicios de pacificación a la Nueva España. Así la hacienda de Peñasco se componía de ganado mayor y veintiséis caballerías de tierra con sus casas, jacaes, un pozo y una capilla con campana, desde 1617 se había hecho merced de esas tierras a Pedro de Soto Alegria, con la condición de que en el primer año poblara dos mil cabezas de ganado menor. La primera venta sobre esas tierras fue a favor de Pedro Diez del Campo y Juan de Torres Villasana, el primero heredó su parte a su nieta Isabel Maldonado Zapata y Torres Villasana, quien vendió al capitán Rodrigo María Altamirano, ya que Juan Francisco de Salas declara en 1675 haberla heredado.³³ Al casarse Salas con Isabel Maldonado se vuelve a integrar el fundo, incrementando sus dimensiones originales, pues Diez del Campo había adquirido de Antonio Espinosa otras tierras que llegaban hasta la frontera con San Miguel Mexquitic. Al término del siglo XVIII, Isabel Maldonado y su hijo Antonio la venden a Francisco de Uresti Bustamante. En 1731 pasa a manos del Capitán y Alférez Don Francisco de Villanueva Velasco quien debe haberla traspasado a Francisco Guerrero; en 1742 Juan Antonio de Palacio declara que su esposa Ana María Guerrero la hubo de herencia de su tío. De Palacio la vende al doctor Manuel de Villegas Clavijo, y

Rosario, y ofrecen un corazón a la imagen que los cobija, un pequeño entrega el corazón a la Virgen milagrosa.

Las pinturas de patronazgo presentadas anteriormente se produjeron para decorar las iglesias, en la composición intervienen el santo o virgen con la congregación y religiosos o fieles a la orden; pero al final del periodo virreinal del siglo XVIII, la producción de los temas de los lienzos de patronazgo se diversificó, y los hacendados o personajes de la alta jerarquía, pagaron a los pintores que produjeran obras plásticas y colocarlas en las salas de linaje o capillas domesticas de las casas señoriales y haciendas. En estos espacios privados podrían admirar sus rostros y los de su familia cerca del Santo o Virgen.

Como es el caso de este lienzo, el rico comerciante minero Conde de Peñasco paga por la elaboración de éste lienzo que podría exhibirlo en la Iglesia del pueblo o bien en la capilla doméstica de su hacienda; muestra el estatus al que pertenecía él y toda su familia, la vestimenta rica en telas y la relación tan humana de aparecer a un lado de la imagen santa, de esta forma expresan un cierto poder.

Branding³⁴ menciona entre la nobleza mexicana desde fines del siglo XVII al *Conde de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco*, criollo propietario de minas localizadas en Guadalcázar, perteneció a la élite de la sociedad novohispana.

El siguiente lienzo F fue realizado años más tarde, aparece la misma familia del Conde de Peñasco, en 1753, el Capitán de Caballos Corazas del seno de México, Don Francisco de Mora y Luna, rico comerciante y minero, que por sus méritos fue agraciado por el Rey Carlos III con el título de Castilla: Conde de Santa de Guadalupe de Peñasco.

su viuda, Ana María de Mora y Luna, en 1753 la vende a su hermano el Capitán Francisco de Mora y Luna, nombrado después Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco.

Fue el conde quien construyó, la mayor parte de lo que hoy existe; sus descendientes conservaron la propiedad durante dos siglos: Jesús Espinosa y Parra, quien la había poseído desde 1907, la enajena en 1935, a lo largo del siglo XX paso a diferentes dueños. Las actividades productivas de Peñasco fueron el cultivo de tuna, maíz, alfalfa, chile, frijol y calabaza, además se dedicó al ganado mayor y menor, pues se contaba con una presa y pozos. La casa habitación es de un solo piso y su fachada mide más de cien varas de largo, las ventanas están repartidas con simetría a cada lado de la puerta principal, descansan sobre repisas una moldura sencilla, las rejas son de hierro forjado; en la puerta principal enmarcada en pilastras en cantera y molduras verticales rematan en la cornisa un dintel recto y en la clave un monograma de la Virgen María, sobre la cornisa existe una base de cantera, en apoyo al escudo de armas de los Condes de Peñasco. El piso de la casa es de piedra, tiene un zagúan y a lo largo de un patio cuadrado, corre una hilera de habitaciones, el patio rodeado de cinco arcos sustentados por columnas de piedra con molduras de argamasa, propias del siglo XVIII, la obra se terminó en 1756. El nombre de Peñasco se debe a cerro contiguo al casco de la hacienda, donde cuenta con una casa grande y una capilla que hoy la utiliza el pueblo de la localidad, donde se muestra en la portada barroca una escultura de la Virgen de Guadalupe tallada en cantería.

³⁴ Brandig, D. A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica (7ª Ed.), 2004, p. 234.

A continuación se analiza el lienzo del Patrocinio de la Virgen del Pilar, los elementos que intervienen en la pintura cambian, el manto no aparece y los personajes adoptan una posición más secular, pero sí se insiste en demostrar que para alcanzar el cielo es necesario continuar con el sentimiento religioso a través de la práctica de la profesión mariana.

e. Patrocinio de la Virgen del Pilar

Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela

Localizada en la Iglesia de Santiago, San Luis Potosí

La fusión de la religión y patriotismo pueden observarse en los tratados sobre el santuario de la Virgen del Pilar y la ciudad de Zaragoza³⁵, publicados en 1616 por el cronista franciscano Diego Murillo. En ellos cita a Hiércoles al decir "es la patria un segundo Dios. Las grandezas de la insigne ciudad de Zaragoza patria...." Donde explica de acuerdo a la aparición de la Virgen de pie sobre un pilar, como así se le apareció al apóstol Santiago, el Mayor.

Como antecedente del lienzo de la Virgen del Pilar, según la tradición, el apóstol San Santiago llegó a España para predicar, después de estar en diversos lugares, llegó al sitio donde hoy se encuentra la ciudad de Zaragoza, en donde predicó y obtuvo numerosos seguidores, según la historia, en la noche del dos de enero del año 40 (a.C.), cuando paseaba con ocho de sus discípulos tuvo una revelación, según la cual primero escuchó voces de ángeles que cantaban "Ave María gratia plena" y luego observó como la Virgen se presentó ante él situándose sobre un pilar de mármol e indicándole que construyese allí un templo, luego le dijo: "permanecerá este sitio hasta el fin de los tiempos para que la virtud de Dios obre portentos y maravillas por mi intercesión con aquellos que en sus necesidades imploren mi patrocinio". En el mismo sitio en el que estaba el pilar de mármol, se construyó un templo al que se dio por nombre "Santa María del Pilar", siendo la primera iglesia dedicada a la Virgen.³⁶

La pintura, que ocupa la primera tabla de la izquierda del tercer cuerpo del retablo, representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos* (Fig. 92). El testimonio más antiguo conocido de la relación del milagro de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza se conserva escrito en latín al término de una copia de finales del siglo XIII o principios del XIV de los *Moralia in Job* de San Gregorio Magno, códice que se conserva en la biblioteca

³⁵ Branding, D. A., *La Virgen de Guadalupe, imagen y tradición*, México, Taurus, 2002, p. 71

³⁶ <<http://www.retabloceramico.net/iconografia_P_pilar.htm, recuperado el 20 de noviembre de 2004.

capitular de La Seo de Zaragoza. Esta narración es la principal y única fuente canónica para establecer la iconografía de esta particular advocación mariana.

En la tabla del retablo de la parroquial de Intza, la imagen mariana erguida y con el niño en sus brazos ocupa la parte superior y central de la escena, colocada sobre una elevada columna de capitel corintio con una cruz en su fuste y rodeada de cuatro ángeles, dos por cada lado, que flotantes en el aire tienen sus alas desplegadas, envolviendo tanto a la Virgen como a las criaturas angélicas un halo de luz anaranjada. María se encuentra de pie, apoyada en la columna y levemente girada hacia la izquierda, coronada enmarca un rostro redondeado y de facciones delicadas, como corresponde a una mujer joven, luciendo los cabellos sueltos y rizados sobre los hombros cubiertos por una túnica amarilla y manto azul que envuelve todo su cuerpo.³⁷

El pintor Murillo pretendió reindivincar el culto de Nuestra Señora del Pilar, así como en

Bethel, Jacob había visto ángeles ascender una escalera al cielo; en Zaragoza, la Virgen María se apareció envuelta en música celestial de pie sobre columna de jaspe, y le dijo: "Yo, hijo Diego, soy vuestra protectora [...] me edificaréis una iglesia en mi nombre [...] obraré maravillosas señales especialmente en beneficio de aquellos que en sus necesidades, acudieren a este lugar." Al partir, la Virgen dejó una pequeña imagen de sí misma en madera, coronada y con el niño Jesús en brazos, de pie sobre una colina de jaspe y prometió al apóstol Santiago que "hasta el fin del mundo preservaré este pilar en el mismo lugar donde está ahora".³⁸

Si bien la imagen se resguardó durante la ocupación morisca y después de la reconquista de Zaragoza existe una imagen que data de 1515.

Los primeros Concilios de la Iglesia señalaban a María defensora de las situaciones difíciles, el origen milagroso de las principales imágenes marianas en España fueron: Pilar, Montserrat, Guadalupe, Peña de Francia, Atocha y Oreas. En la Nueva España casi todos los conventos mendicantes de la ciudad de México poseían alguna advocación a la Virgen.

Al analizar las Figuras 92 y el cuadro E, en ambas se encuentra una similitud que se presenta en la misma representación de la Virgen del Pilar, una realizada en España y la otra en la Nueva España, por los colores se le atribuye a Juan Correa ya que tiene un angelito mulato.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Branding, D. A., *op.cit.*, p. 72



Fig. 92. Tabla de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos* Siglo XVI Retablo mayor de la parroquia de Santiago de Intza.

Fuente:

<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/virgendelpilar/default.html>



Cuadro E. Patrocinio de la Virgen del Pilar, Anónimo, siglo XVIII

óleo sobre tela,

Parroquia de Santiago del Río, San Luis Potosí.

Fotografía: Celia Luz González Fernández, 2004.

Descripción: Al centro la Virgen del Pilar sostiene al Niño Dios con su mano izquierda, su figura de la Virgen en escorzo, dirige su mirada y mano derecha hacia Santiago el Apóstol.

La Santa porta una corona igual que el niño, la Virgen sobre un pilar de orden dórico. El plano celestial formado por doce representantes del cielo, ángeles músicos y querubines.

Los ocho fieles arrodillados en torno al fuste de la columna, vestidos con túnicas varias dirigen su mirada hacia la Virgen.

Entre los fieles se encuentra Santiago el apóstol, a la derecha de la Virgen, con el bastón de peregrino, con hábito franciscano, túnica blanca, porta un sombrero colgando a la espalda, sus manos en posición orante.

También aparece Don Bernardo Iñiguez del Baio, Capitán de Corazas y Alcalde Mayor de la ciudad de San Luis Potosí, todos ello arrodillados a los pies de la imagen de la Virgen del Pilar.

Al fondo se aprecian unos edificios, que se supone pretenden en este caso recrear la ciudad de Zaragoza, lugar en el que la Virgen María soportada por ángeles desde Jerusalén antes de su Asunción al cielo se apareció durante la noche a Santiago apóstol y a los conversos junto a los que estaba orando a las orillas del río Ebro.

Análisis estético

La **Luminosidad** de la pintura se encuentra al centro, la blancura símbolo de la pureza forma el plano celestial donde se encuentra enmarcada la figura de la Virgen que sostiene al Niño, al fondo aparece una pequeña ciudad recordando la ciudad de Zaragoza, donde se le apareció la Virgen a Santiago el apóstol.

El **color** que domina es lo blanco del fondo celestial y combina con el tono café, símbolo de amor que guardaban los franciscanos a la Virgen del Pilar.

El manto de la Virgen en tono verde contrasta con la túnica de color rojizo, imagen dentro de un espacio blanco y puro como el cielo.

La **estructura del espacio**, los fieles aparecen arrodillados y forman los cuatro cuadrantes de la pintura, dos terrenales y dos celestiales, marcan los ejes a la Virgen y las nubes.

La **proporción** del cuadro es 1:1.5, la Virgen desde el plano celestial protege a los ocho fieles, quienes se muestran en posición devota arrodillados, la posición de sus manos unidas en oración y otros mantiene las manos pidiendo protección, la composición mantiene un equilibrio simétrico.

La **dimensión** es armónica, el tamaño de la Virgen igual que los ocho fieles que se muestran arrodillados, los angelitos muestran rostros de un coro celestial musical.



Plano celestial: la imagen de la Virgen, parece que es una pintura sostenida en el fondo sostenida por una columna de orden dórico.

Plano terrenal: los ocho fieles arrodillados dirigen su mirada a la Virgen, solo uno que es el Capitán Don Bernardo de Iñiguez, Alcalde Mayor de la ciudad de San Luis Potosí.

|-----1/2-----|

Cartela:

A devoción del Señor D. Bernardo Iñiguez del Baio Capitán de Corazas, Alcalde Maior Desta Zidad de San Luis Potosí, y Teniente de Capitán general de las Tropas ESTA ILLTRE ZIUDAD DEDICO ESTE ALTAR.

Análisis iconográfico

La **Virgen** está rodeada por una aureola de estrellas, símbolo de su Santidad y trono celestial, el significado de la luz destella su presencia, junto con el Niño Dios enmarcada en un coro de ángeles que potan instrumentos musicales.

La Virgen y el Niño que sostiene un cetro y ambas figuras coronadas, reafirman su presencia de protección a los fieles que junto con ángeles protegen a los fieles.

El niño tiene la mano el cetro del reino de los cielos, él cuida y vigila a los fieles desde el cielo.

El rostro de los fieles dirigen su mirada hacia la Virgen, sólo uno de ellos observa al espectador: Don Bernardo Iñiguez del Bajío Capitán de Corazas, Alcalde Mayor de San Luis Potosí.

<p>Los ángeles: portan instrumentos musicales, como un arpa y laúd. En la aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago, escucho las voces de dos coros de ángeles, tal como aparece en este lienzo, dos grupos de los representantes del cielo adornado con algunos querubines símbolo de la sabiduría divina.</p>	<p>Comitente o donante: El que dirige la mirada al espectador es Don Bernardo Iñiguez del Bajío Capitán de Corazas, Alcalde Mayor de San Luis Potosí, y teniente de Capitán general de las Tropas, quien dedicó este lienzo</p> <p>Manto protector: las nubes forman una especie de manto protector.</p>
<p>Esquema formado por dos planos: celestial y terrenal. En el plano celestial se encuentra la Virgen custodiada por un coro angelical, quienes vigilaran el cielo e interpretan musical para alcanzar el cielo. En el plano terrenal se encuentran ocho personajes, entre ellos Santiago el Apóstol y Don Bernardo de Iñiguez del Bajío Capitán de Corazas, Alcalde Mayor de San Luis Potosí, hacia la derecha de la Virgen el grupo religioso y a la izquierda el grupo de la sociedad civil novohispana de alto estatus.</p>	
<p>Análisis de significación y mensaje</p>	
<p>Vestimenta: La vestimenta de la Virgen con una túnica en tono rojizo símbolo del amor para sus fieles, se cubre de un manto verde símbolo de pureza; la túnica y el manto bordados en hilo de oro con motivos florales símbolo de la naturaleza. La Virgen sostiene al Niño Dios, ambos portan corona en un plano celestial.</p> <p>A la derecha de la Virgen, Santiago el apóstol porta vestimenta de hábito franciscano y bastón de peregrino, la túnica blanca y un sombrero colgando a la espalda, sus manos en posición orante, posición que mantienen la mayoría de los fieles. También aparece Don Bernardo Iñiguez del Bajío, Capitán de Corazas y Alcalde Mayor de la ciudad de San Luis Potosí, quien sólo se distingue por la mirada dirigida hacia el espectador.</p> <p>Joyas: la corona de la Virgen y del Niño en oro, simboliza el reino del cielo y la salvación del mundo.</p>	
<p>Mensaje: Agradecer a la Virgen del Pilar que los proteja de las inundaciones que afectaron a la ciudad y mostrar la imagen de Don Bernardo Iñiguez del Bajío Capitán de Corazas, Alcalde Mayor de San Luis Potosí, y teniente de Capitán general de las Tropas; él como donante del lienzo demuestra su poder, riqueza y alto estatus social.</p>	

Los pintores plasmaban Vírgenes ataviadas según su atributo, algunas portan corona como es el caso de la Virgen del Pilar enmarcada en un halo celestial de estrellas y un coro de ángeles musicales y querubines quienes cantaron por la aparición de la Virgen, tal como se le apareció a Santiago apóstol.

El barroquismo y la originalidad en la representación se encuentra en la proporción de la actitud de las imágenes participantes en el lienzo, los movimientos corporales son más libres en la Nueva España, y los rostros se presentan casi en todos los personajes más de tres cuartos que de frente como sucede con los pintores europeos. Cabe señalar la similitud del tema con los lienzos de Zaragoza, la composición y colores similares, la posición de escorzo y la mirada de la Virgen, así como los símbolos y personajes guardan el mismo modelo, la diferencia radica en la participación del donante, Don Bernardo Iñiguez

del Bajío, Capitán de Corazas y Alcalde Mayor de la ciudad de San Luis Potosí, quien sólo se distingue por la mirada dirigida hacia el espectador.

Cabe hacer notar la transformación de los elementos que intervienen en la pintura, el manto no aparece pero las nubes lo forman a especie de protección a los fieles, los personajes están cada vez más cerca de alcanzar el cielo; la composición de dos planos: celestial y terrenal esta perfectamente bien definida, el Capitán Don Bernardo Iñiguez pago por la realización de esta obra.

Para comprender la evolución de las imágenes en los lienzos de patronazgo, se presenta a continuación el lienzo F, el Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a Don Francisco de Mora y Luna, quien aparece ya con el título que adquirió como primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco, obsérvese como la composición muestra con esta familia un ejemplo de la formación de la burguesía potosina, demostrando a través de un juego con la religión funciona los miedos y castigos, pues un cuadro como este ejemplo de sociedad secular, lo paga el Conde para ganarse indulgencias y obtener el cielo.

F. Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a Don Francisco de Mora y Luna, primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco y familia

Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII

Localizada en la colección de la Familia Braniff- Espinosa, Ciudad de México, D.F.

El siguiente lienzo muestra a Don Francisco de Mora y Luna, primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco portar un bastón de mando. Como se mencionó en el cuadro D, fue un rico comerciante, criollo que apoyó la construcción de los templos en Guadalcázar y como terrateniente de esa zona, compró las tierras de lo que hoy es la hacienda de Peñasco, él mismo se promovió como fiel a la devoción guadalupana; se le otorgó el honroso título nobiliario de Primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco y se comprometió dar todo su apoyo a la propagación a las advocaciones marianas en la región.³⁹

³⁹ <<<http://209.85.173.1704/archivohistoricoslp>>>, recuperado el 25 de junio de 2007.



|-----1/2-----|

Cuadro F. *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a Don Francisco de Mora y Luna, primer Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco y familia.*

Descripción: Al centro de la composición se encuentra toda la fuerza de la imagen de la Virgen de Guadalupe el fondo en rojo, así como los dos planos, pero la composición cambia, la proporción difiere con la imagen de la pintura de la Virgen de Guadalupe, la Santa al centro pero ahora sin manto.

El niño enfermo, ahora joven se muestra arrodillado a los pies de la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Cabe hacer destacar que esta pintura fue realizada años después de la pintura anterior donde la familia pidió por la cura de la enfermedad del niño.

En este lienzo no aparece ni manto protector ni ángeles, los mensajeros del cielo, sino sólo una pared roja símbolo del amor y devoción a la Virgen, cuya imagen parece que esta suspendida en la pared a manera de mostrar una escena realizada dentro de la capilla doméstica de la familia.

Análisis estético

Luminosidad: de la pintura se encuentra al centro de la imagen de la Virgen haciendo simetría del lienzo.

El **color** que domina el fondo del lienzo en tono rojo, símbolo de amor e igual al corazón donde todos los personajes del cuadro C pidieron por la sanación del pequeño, hoy se muestra joven.

La **proporción** es 1:1.5, la Virgen desde el plano celestial cobija a los fieles, que en posición devota se muestran arrodillados, la composición mantiene un equilibrio simétrico.



Plano divino la imagen de la Virgen, parece que es una pintura sostenida en el fondo de una pared tapizada en terciopelo en tono rojo, igual que el corazón.

Plano terrenal: los ojos de los padres y la mayor de las hijas están a la misma altura que los ojos del ángel que sostiene a la Virgen de Guadalupe y de rodillas como símbolo de humildad. .

Los personajes están dispuestos bajo una perspectiva celeste.

Este lienzo muestra el cambio de la Virgen de imagen humana a escultura de bulto como en los anteriores y ahora sólo es mostrada en un cuadro colgado en la pared de un capilla domestica de la hacienda del Conde de Peñasco.

La **estructura del espacio** los personajes arrodillados en el primer plano; la cabeza de la Virgen, es el vértice del triángulo hacia las caras y ojos de los Condes de Peñasco; y el niño curado está a los pies de la Virgen.

La **textura** del tapiz en terciopelo en tono rojo contrasta con los encajes blancos de las mujeres y casacas negras del Conde y su hijo.

La dimensión es armónica, el tamaño del Conde de Peñasco y de su familia son de mayor al tamaño de la Virgen.

Análisis iconográfico

<p>La Virgen se muestra a manera de pintura, imagen enmarcada en una marialuisa, forma de ovalo y con adornos barrocos, el cuadro preside el espacio.</p>	<p>Manto: no aparece Ángeles : no aparecen</p>
<p>El niño tiene la mano derecha sobre su pecho, en señal de agradeciemeinto por la cura de su enfermedad del corazón.</p>	<p>El rostro del Conde y de la familia muestran una actitud serena y de oración. Esta pintura parece un retrato de la familia en la capilla doméstica de su hacienda.</p>
<p>Esquema formado por dos planos: celestial y terrenal Forma un triangulo trazado desde el punto del foco de atención hacia los Condes.</p>	<p>Comitente o donante fue el Conde de Peñasco, quien pagó a manera de exvoto un agradecimiento a la Virgen por la cura de su hijo</p>

En la cartela aparece la inscripción: *Leva in circuito oculos tuos, et vide: Isaias. Cp. 6º. _Fa. Mora y Luna Leva in circuito oculos tuos, et vide: Isaias. Cp. 6º. _Fa. Mora y Luna / F. México d 1771. (alza los ojos en torno y mira, Isaias 60:4 - Alza los ojos en torno y mira, Isaias 60:4).*

Análisis de significación y mensaje

Vestimenta: La vestimenta del Conde similar a su hijo, sus cazacas en paño negro, decoradas con motivos ocres y botones plateado; ambos sostienen con su brazo un tricornio propio de la moda francesa, sombrero con triple aladura, terminado con rico galón blanco y decorado con una rosa de color rojo, símbolo del amor que le profesan a la Virgen de Guadalupe.

Las mujeres muestran ricas telas y encajes, así como las horquillas y adornos en la cabeza con un velillo o una pequeña redecilla tipo goyesca, simulando una mantilla rematada en el moño sobre su cabeza; los chiqueadores de gran tamaño fueron utilizados en la época como símbolo de estatus y moda. La madre en cabello blanco y sus hijas portan amplios cuellos en encaje europeo.

Joyas: la corona de la Virgen, simboliza que aún el reino de España tiene injerencia en la sociedad novohispana.

Las mujeres portan zarcillos, collares, prendedores y pulseras engarzados en perla y oro, símbolo de la pureza y agradecimiento a la Virgen María de Guadalupe.

Intención: Agradecer a la Virgen de Guadalupe la cura del niño enfermo del corazón y propagar la devoción a la Virgen Santísima de Guadalupe.

La Virgen de Guadalupe, símbolo de identidad de la sociedad novohispana, aparece en un cuadro colgado en la pared, dentro de un espacio similar a una capilla doméstica de la hacienda de Peñasco, con este lienzo demuestra además del estatus por la vestimenta que portan, el Conde buscó que lo representaran los más cercano a la Virgen que tiene un tamaño menor que él, con esto demuestra que lo religioso le estaba restando poder y la sociedad se convertía poco a poco más secular.

Este lienzo muestra el retrato de una familia en un espacio pequeño, pero simbólico, la vestimenta de todos ellos demuestra el estatus alto que tuvieron dentro de la sociedad novohispana en San Luis Potosí, y al mismo tiempo demuestran la devoción y agradecimiento a la Santísima Virgen de Guadalupe, ya que era parte del título nobiliario. La Virgen guadalupana fue el símbolo de identidad de la vida novohispana y patrona de la Nueva España. Además este lienzo es la secuencia del lienzo anterior, no aparece manto ni ángeles, y fue lo que sucedió años después con respecto al Cuadro D; los elementos muestran a una familia en posición devota, ricamente ataviados en telas finas y el Conde con un bastón de mando demuestran su poder y riqueza, ya que tuvo para pagar este lienzo, donde lo presentan junto con su familia como una familia que practica la devoción a la Virgen criolla, dentro de una composición más secularizada con respecto a los lienzos anteriores, motivo que muestra la concepción del mundo años después, la imagen divina ya no se muestra cobijando a los fieles, ni de bulto o como un cuadro, para demostrar que la sociedad estaba dejando de ser tan religiosa.

Para comprobar la evolución de los lienzos de patronazgo se presenta a continuación otro, el lienzo de Patrocinio de Don José Erreparaz y su familia integrada en una escena religiosa que fue la comunión de Santa Teresa. Este lienzo es uno de los ejemplos más representativos de los lienzos de patronazgo,

uno de las últimas pinturas producidas a final en el periodo virreinal en San Luis Potosí.

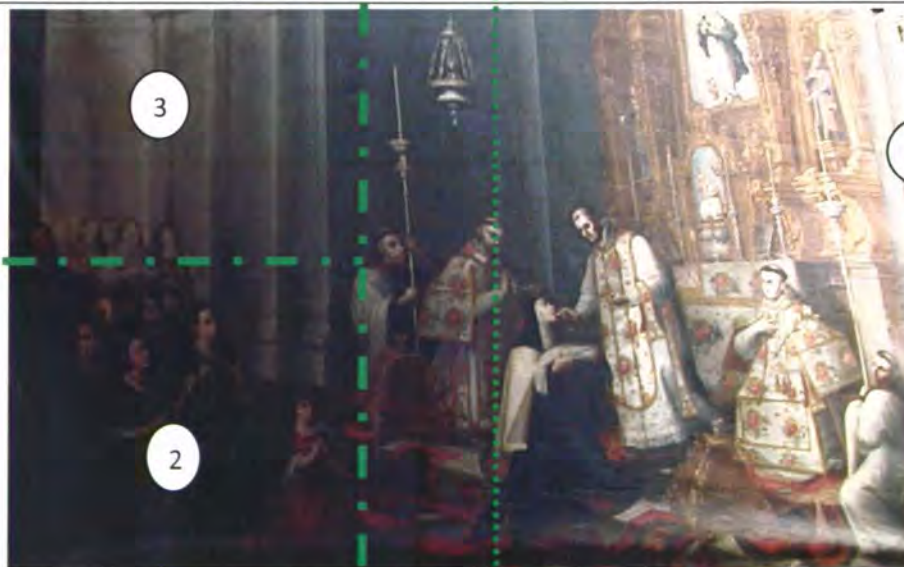
G. Patrocinio de Don José de Erreparaz y Familia a la devoción de Santa Teresa

Francisco Martínez, siglo XVIII, óleo sobre tela

Localizada en la Sacristía del Templo de San Francisco en la ciudad de San Luis Potosí.

El análisis de los lienzos de patronazgo anteriores han venido mostrando una imagen divina al centro, que protege con manto abierto a los fieles; en ocasiones, la sola presencia santa protege a personajes civiles y religiosos, quienes a sus pies solicitan su protección.

Ahora, en el caso del lienzo del Patrocinio de Don José de Erreparaz para el templo franciscano, aparece Santa Teresa comulgando; es un lienzo virreinal de patronazgo, aunque aparentemente no parece un lienzo de patronazgo, pues no cumple con el modelo de composición ni tiene los elementos de los anteriores. Se integró dentro de las unidades de análisis porque representa uno de los últimos lienzos producidos a fines del siglo XVIII en San Luis Potosí, y a pesar de que no guarda el mismo modelo que los anteriores si es considerado como un lienzo de patronazgo porque el patrocinador de la pintura virreinal pide protección para su familia.



Cuadro F. Patrocinio de Don José de Erreparaz y Familia a la devoción de Santa Teresa, Francisco Martínez, siglo XVIII, óleo sobre tela, localizada en la Sacristía del Templo de San Francisco en la ciudad de San Luis Potosí
Fotografía: Celia Luz González F, 2004

Descripción: el lienzo está integrado por tres escenas diferentes en un espacio cerrado dentro un

templo de estilo barroco:

1. Una escena religiosa hacia el extremo derecho del espectador aparece San Francisco de Asís que atestigua la comunión a Santa Teresa impartida por fray Pedro de Alcántara, su figura entre los doctores de la iglesia San Buenaventura y San Antonio de Padúa.
2. En el extremo contrario del lienzo, *Don José de Erreparaz* y la familia del Síndico en actitud devota.
3. Al fondo, un grupo de fieles contemplan la escena, el espacio detrás del dintel simula una catedral europea por la arquitectura y dimensión donde se encuentran este grupo de personajes.

El primer grupo eclesiástico, con una perspectiva hacia el altar mayor y teniendo como ángulo para el espectador a San Francisco de Asís, exactamente al centro de toda la escena del lienzo. El sacerdote Fray Pedro de Alcántara imparte la comunión a la Santa, y es ayudado por dos diáconos San Francisco de Asís y San Antonio de Padúa. Santa Teresa arrodilla en las gradas del presbiterio, recibe la comunión y ofrece su hábito blanco, símbolo de pureza y de la orden de las Carmelitas descalzas. También aparecen dos acólitos que sostienen largos cirios que han retirado de su base piramidal.

En el centro y alto del retablo barroco de madera muestra la escultura de la Virgen de la Inmaculada Concepción, advocación propia de los franciscanos y patrona de la Infantería Española, ya que Don José de Erreparaz tenía el rango de capitán de esa infantería. A los lados, las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, en la puerta del sagrario, pintado *Angus Dei* un cordero pascual que representa la gracia divina, ya que está en el marco que resguarda la custodia de la iglesia cristiana.

San Pedro de Alcántara, reformador de la iglesia, quien convirtió a San Teresa, porta una casulla sencilla con motivos florales en tela brocada, igual a las dalmáticas de los diáconos. San Antonio de Padúa, Doctor de la Iglesia, sostiene una azucena en muestra de la pureza del alma de Santa Teresa; San Francisco de Asís fundador de la orden franciscana y al centro de toda la escena concentra el poder y acompaña a la santa en su nueva encomienda cristiana.

La escena de la izquierda está dividida en dos grupos, uno formado por la familia del comitente sobre una alfombra roja, y otro grupo hacia el dintel en pie, simulando estatuas que recuerdan las catedrales europeas.

Análisis estético

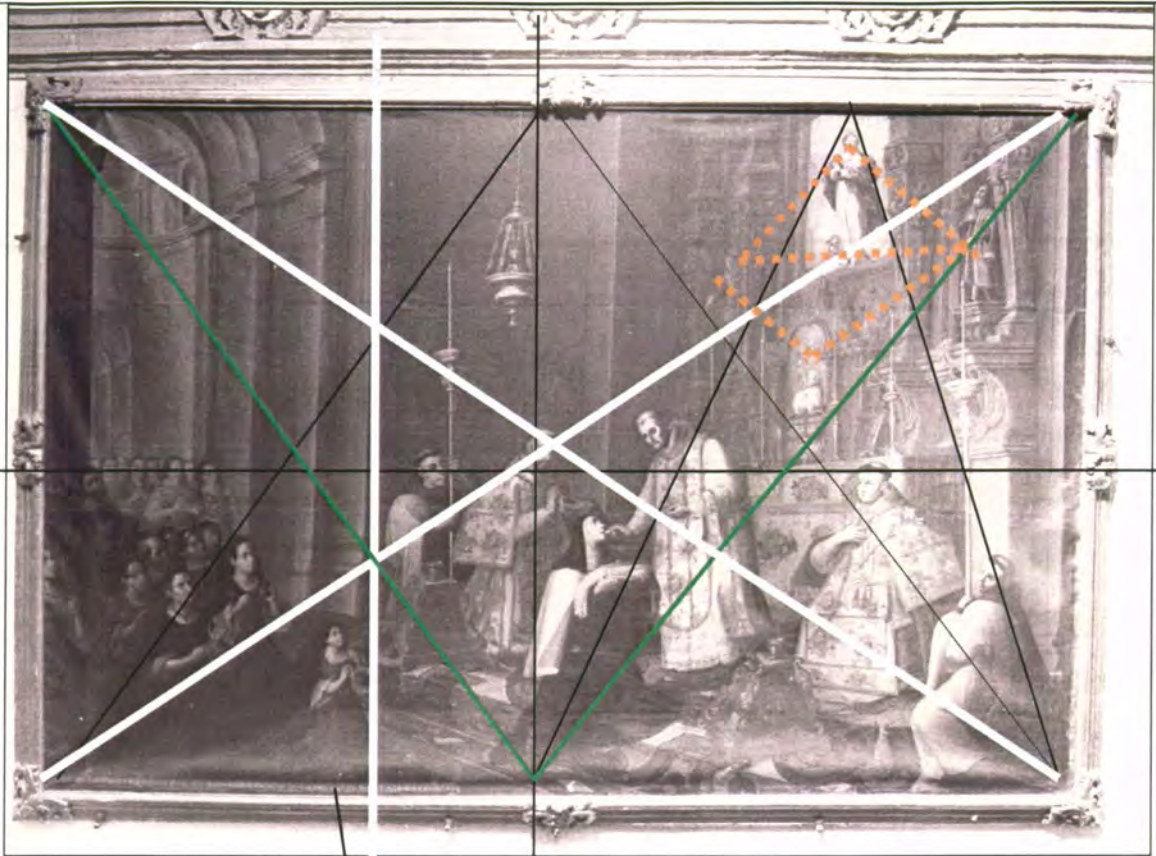
Luminosidad de la pintura de concentra hacia la derecha de la escena religiosa, a partir de la lámpara y la figura de San Francisco hace que el espectador concentre toda su atención.

El **color** de tonos ocres, similares a la orden franciscana; los religiosos ataviados de acuerdo al tiempo litúrgico, el dorado se puede utilizar en cualquier tiempo del año. La familia del Síndico Erreparaz se muestra con atuendos austeros en color negro y el blanco.

La **estructura del espacio** concentra la atención hacia la derecha con una escena religiosa, es el foco de atención de la pintura. A partir de la figura de la niña, la perspectiva hacia la izquierda cambia, una escena donde la familia se encuentra arrodillada y dirigen su mirada hacia la escena religiosa; en la escena 3 al fondo del dintel aparecen un grupo de personajes que más bien parecen estatuas o espectadores dentro de un espacio similar a las dimensiones de una catedral europea.

La **proporción** es a 1:1, todos los personajes presentan la misma estatura, tanto los Santo y religiosos, como la familia Erreparaz y los personajes de la sociedad civil que observan la escena.

La **dimensión** de la escena religiosa representa 2/3 de la pintura, a partir de la figura de San Francisco y sobre él esta una lámpara votiva, en esta porción de la pintura forma el plano celestial y es el foco de atención de la escena; y otro tercio de la pintura restante aparece la familia Erreparaz y atrás de ello un grupo de espectadores detrás del dintel. La lámpara al centro de la pintura pende de lo alto en la parte central.



___|-----1/3-----|

Plano terrenal:

Aparecen diez personajes de la familia del Síndico Erreparaz, y al fondo otro grupo de espectadores fieles que admiran la escena.

|-----2/3-----|

Plano celestial a la izquierda del lienzo: La escena realizada dentro de una iglesia barroca por el altar que tiene como advocación la Virgen Inmaculada Concepción, Santa Teresa de Ávila.

Cartela:



A la devoción del Cap.D^o. Joseph de Erreparas N^oH^o, Synd^{co}. C^{ral} y Partc de este Conven^{to}

Dice: A devoción de Don José de Erreparaz, Nuestro Hermano Sindico General y Particular de este convento.

Cabe señalar que en este lienzo no se muestra la firma de Francisco Martínez, como aparece en otro lienzo ubicado frente a este en la sacristía del Templo de San Francisco, en la cartela a los pies del ángel dice: *A la devoción del Cap.D^o. Joseph de Erreparas N^oH^o, Synd^{co}. C^{ral} y Partc de este Conven^{to}Franco. Martínez Sto, Office Notarius Fecit.*

Análisis iconográfico

La obra tiene detalles de estilo barroco en el retablo dimensión, presenta algunos estípites, simulando un altar de madera, cabe resaltar la posición de escorzo de la Virgen Inmaculada, así como las esculturas de San Joaquín y Ana, estas tres imágenes forman un triángulo hacia arriba.

También con las imágenes de Santa Ana y San Joaquín junto con el espíritu santo representado forma de un cordero pascual, forman otro triángulo divino invertido.
La lámpara al centro de la pintura es señal de la presencia del altísimo y la impartición del sacramento.
Angus dei- Cordero Pascual símbolo de eucaristía, presencia divina, bondad y pureza por la impartición del sacramento.
La lámpara al centro y los candelabros que sostienen los acólitos simbolizan la presencia divina y guía de la luz para la salvación de sus almas.

Santa Teresa, Doctora de la Iglesia sostiene un manto blanco igual al que le dió San José recibido en la visión de la Anunciación de 1551, símbolo de la purificación de los pecados.

San Antonio de Padua, Doctor de la Iglesia, franciscano, se le invoca porta su atributo, una azucena símbolo de castidad.

San Francisco presencia la comunión de Santa Teresa, quien ofrece su hábito blanco como la pureza de su alma, la santa recibe el sacramento.

San Pedro de Alcantará, franciscano, canonizado 1669, se le invoca contra las fiebres malignas.



La **familia del Sindico Erreparaz** se muestra en posición orante, todos ellos participan en la ceremonia liturgica y las mujeres portan velo y rosario, para participar en la impartición del sacramento, dirigen su mirada hacia la escena, pues se muestran participes de la ceremonia litúrgica .

El rostro de los fieles dirigen su mirada hacia la **Virgen Inmaculada Concepción** madre de Cristo, protectora y auxilio de los cristianos

Comitente o donante: el Síndico del Convento Franciscano, Don José de Erreparaz que aparece entre su familia participando en la impartición del sacramento.



Grupo de espectadores

El grupo de los personajes que aparecen al fondo es un efecto que el artista utilizó para darle dimensión y profundidad al lienzo.

La presencia de personajes en la ceremonia de impartición del sacramento demuestra el interés, por las manos unidas en posición de rezo.

Los ángeles: no aparecen, pero hay mucho simbolismo en la escena.

Manto protector: No aparece en el lienzo.

Esquema formado por dos planos: celestial y terrenal
El plano celestial esta formado por la escena religiosa que es el foco de atención de la pintura, y el plano terrenal hacia la izquierda con la familia Erreparaz y el grupo de espectadores que se muestran detrás del dintel.

Análisis de significación y mensaje

Vestimenta:

La escena religiosa los Santos están en un plano celestial, todos ellos se encuentran ataviados de acuerdo a la liturgia, cada uno de ellos ataviados según jerarquía religiosa. San Francisco y San Antonio

de Padua portan elegantes dálmicas y San Pedro de Alcántara ataviado con una casulla, todos en tela decorada con motivos florales y tonos de acuerdo a la liturgia. Los acólitos ataviados con una túnica blanca y un cordón café símbolo de la orden franciscana.

La familia del Síndico José de Erreparaz se encuentran en un sitio preferencial, los rostros de los personajes dirigen su mirada hacia la escena religiosa en posición de tres cuartos; sólo Santa Teresa muestra la cabeza erguida para recibir la eucaristía.

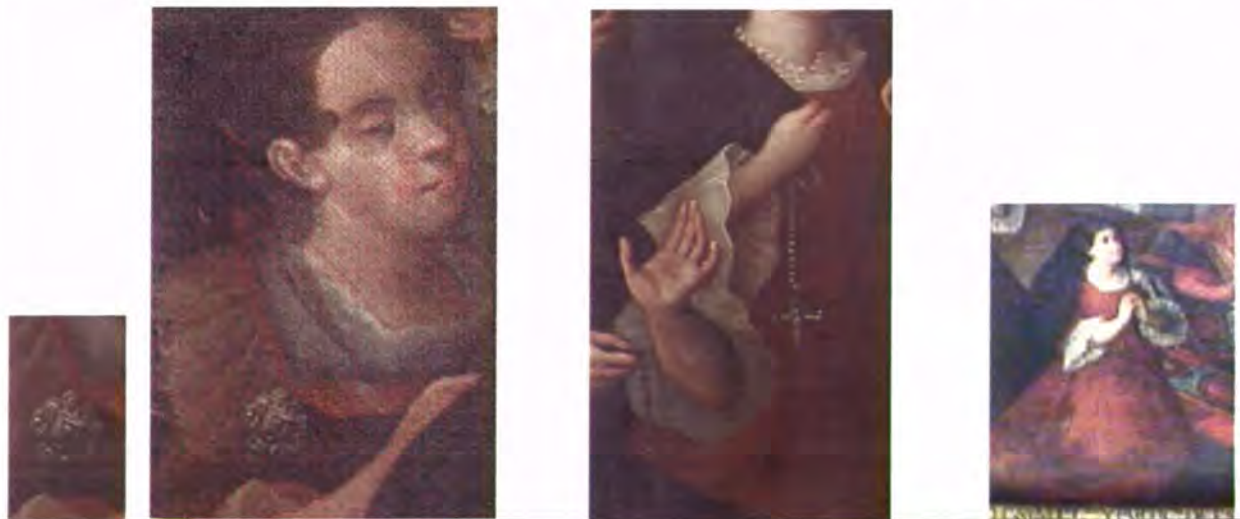
En el grupo de la familia del comitente, destaca el rostro de un hombre considerado Don José Erreparaz que porta una gorguera, Don Felipe Arduengo, Ayudante Mayor de Caballería de la Legión Mixta de San Carlos y Don Martín de la Campa Cos, Abogado de las Reales Audiencias, Diputado de la Minería de Charcas, ambos con vestimenta de finas telas y encajes españoles. Las mujeres participan en la escena en postura de reverencia y con vestimenta oscura, cubiertas con matilla española, la niña Antonia atrás de Doña Rosalía muestra un chiquiador en la sien, costumbre de uso cotidiano en la vida virreinal, todas ellas ataviadas con finas tela y encajes, además portan joyas, rosarios de oro, perlas como la pequeña.⁴⁰ Al fondo como en perspectiva, aparece otro grupo espectador a la ceremonia.

Los candelabros y la alfombra permiten conocer la calidad en el diseño de las artes en el periodo virreinal, igual que las telas y los encajes de la vestimenta tanto del grupo religioso como del civil o familia de Sindico Erreparaz.

En el grupo civil, destaca la posición de la pequeña Josefa separada de este grupo, pequeña que se muestra en posición devota en el primer plano, ataviada con elegante vestido rojo, las mangas encañonadas y decoradas con puntas de encaje, su mantilla española de color negro.

Más atrás aparece la hija adoptiva de Don José Erreparaz, y a su derecha doña Rosalía Martínez Brano, quién es consolada por su hija adoptiva Rosalia, a su lado izquierdo aparece don José Erreparaz, Síndico general y capitán de infantería española, rico minero que patrocino la obra franciscana, su vestimenta con elegantes telas y costos encajes en el cuello .

Joyas: de forma discreta las mujeres portan collares y zarcillos de perlas, así como rosarios engarzados en plata y perlas, símbolo de la pureza de sus almas. La pequeña Antonia en su vestido rojo con mangas encañonadas con encajes. Doña Rosalía muestra un prendedor de oro decorado con perlas y brillantes. Las mujeres se distinguen por las finas telas y joyas costosas, demuestran el estatus alto de la sociedad. Las perlas es uno de las piedras con mayor riqueza simbólica⁴¹, vinculada a la luna y el agua; las perlas engarzadas significan unión como los collares de Doña Josefa y las pulseras de la pequeña.



⁴⁰ Morales Bocado, Rafael, "Pintura religiosa en San Luis Potosí, Siglo XVIII", en *Tres Siglos de la pintura Religiosa en SLP*, México, Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado/Academia de Historia Potosina, y UASLP, 1991, p. 120.

⁴¹ Maquivar, Consuelo, *El oro y la plata en la imagerie religiosa novohispana*, México, en *Revista de Historia y Conservación*, México en el tiempo, Tomo 34, INAH- México desconocido, 2000, p. 30.

Intención:

Santa Teresa de Ávila⁴² murió el 4 de octubre de 1582 y fue canonizada en Alba de Tormez, España. La iglesia la consideraba como la reformadora, guía y edificadora de la Iglesia, ya que levantó la bandera de los ideales con piedras vivas de su santidad para animar a los capitanes de la Iglesia. Por eso es considerada como Doctora de la Iglesia. Su devoción particular es invocada para el consuelo de las ánimas del purgatorio y contra las enfermedades del corazón.

La azucena que sostiene San Antonio de Padúa, es el atributo que cura a los enfermos. Pedro de Alcántara, franciscano y reformador de la Orden, ayudó a Santa Teresa en la reforma carmelita, su atributo es austeridad y reformación.



Se puede concluir que la Sra. Rosalía Martínez¹, esposa del síndico don José de Erreparaz se encontraba enferma del corazón, por lo que se muestra consolada por su hija, para lo pone su mano en la espalda. Las mujeres piden a Santa Teresa y la Virgen del retablo: Inmaculada Concepción, Madre de la iglesia, llena de gracia del poder divino e interceptora ante Dios. El Síndico junto con su familia pide devotamente por su salud.

Mensaje: La solemnidad de la escena religiosa de la impartición de Santa Teresa fue para pedir por la salud de la esposa del Síndico Erreparaz y la pequeña, que la guía por el camino religioso para salvar su alma.

Doña Josefa Erreparaz, hija adoptiva del Síndico, porta rica vestimenta y joyas muy valiosas, demuestra la posición social alta, Doña Antonia, hija natural de Don José antes de casarse con Doña Rosalía, porta un rosario. La familia Erreparaz se muestra ataviada con telas fina y joyas preciosas, hecho que reafirma el estatus de una familia de origen europeo y hizo su riqueza en tierras novohispanas.

Don José de Erreparaz se muestra con sus hijas y su quinta esposa Doña Rosalía, las mujeres portan joyas para demostrar la riqueza del Síndico pues tenía relación comercial con haciendas y minas, posición que le permitió patrocinar la decoración del templo franciscano y pagar los lienzos donde pudiera perpetuar su imagen y dar testimonio de su devoción, pero sobre todo de su posición jerárquica dentro de la sociedad novohispana en San Luis Potosí.

La posición de Síndico le permitió a Don José de Erreparaz asegurar que sus restos fueran depositados en la cripta del templo franciscano, para asegurar que su alma se salvara. A su muerte, Doña Rosalía asumió el cargo y los negocios de su esposo; como el cargo fue hereditario, también a su fallecimiento le siguieron sus hijos.

El deseo de perpetuar la imagen del Síndico Erreparaz llevó a contratar al pintor Francisco Martínez (activo 1717-1758), quien se le conoce más como dorador del altar de los Reyes, en la Catedral de la Ciudad de México, D.F. Una de sus características fue la producción que realizó para la Compañía de Jesús,

⁴²Havers, Guillermo María, *Vivieron el Evangelios, México*, edición Obra nacional de la Buena Prensa, A.C.1986, p. 368

ejemplos de ello se mostró en el capítulo anterior, la imágenes de la Virgen de la misericordia con los religiosos jesuitas, además su obra se extendió hacia el norte del país produciendo imágenes del Sagrado Corazón de Jesús.

Martínez fue pintor, dorador, ensamblador de retablos y decorador, como el trabajo que hizo junto con José de Ibarra en la producción del Relicario de San José en el Museo del Virreinato, quien completó con su propia obra las pechinas. Además se le reconocía su habilidad en el retrato pues tenía antecedentes de haber producido las imágenes del Virrey Fernando de Alencastre, II Duque de Linares, Pedro de Moya de Contreras quien fue Arzobispo de México y virrey, distinguiéndose por retratar personajes de alta categoría social en la vida novohispana.

Las obras de Francisco Martínez se encuentran en toda la república, como se mencionó: en el Museo del Virreinato en Tezpotlán, en la Pinacoteca de la Profesa en el Distrito Federal, así como en la Catedral de la ciudad de México en el Retablo de los Reyes, igual en el Museo Virreinal de Puebla, en el Museo de Guadalupe Zacatecas, al norte del país, en algunos templos de Querétaro, Aguascalientes entre otros, y como la unidad de análisis en la Iglesia de San Pedro en el municipio de Guadalcázar, San Luis Potosí, entre otros. Por lo tanto al igual que lo menciona Francisco de la Maza, es indispensable difundir a través de una monografía la vida y obra de Francisco Martínez por la calidad en su producción artística.

Los lienzos de análisis de esta investigación, en su mayoría no tiene la firma del autor que elaboró la obra, sólo el lienzo del Patronazgo de la Familia Erreparaz; el pintor y dorador Francisco Martínez (c.a.1718-1758), catalogado dentro de la segunda época de la colección franciscana en San Luis Potosí (1750-1770) según Francisco de la Maza,⁴³ existen diversos lienzos de Martínez, cuyas obras no se ha difundido en San Luis Potosí.

Este lienzo muestra la evolución final de los lienzos de patronazgo en la Nueva España, las primeras pinturas mostraron la imagen de un Santo o Virgen ataviada con un manto protector sostenido por ángeles, conforme la mentalidad novohispana fue cambiando a secular, también los elementos que integraron el lienzo fue cambiando como lo muestra este último lienzo, sin perder el tema

⁴³ De la Maza, Francisco, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta universitaria, 1935-1985, p. 45

central: el tema religioso, las familias de élite se presentan al mismo nivel de los santos y participan como es este caso en la impartición del sacramento.

Con este lienzo se muestra la concepción del mundo y la jerarquía social que guardaba la sociedad novohispana en San Luis Potosí, pues aunque austera la vestimenta de la familia Erreparaz, se mostraron con joyas, alhajas, pulseras y prendedores, así como una vestimenta costosa.

La imagen santa ya ni siquiera aparece en una posición de bulto o adorno, sino como una escena que refleja la vida social y costumbre religiosa en el virreinato en San Luis Potosí.

4.3. Imago en los lienzos de Patronazgo

Como se mencionó, a finales del siglo XVIII, el impacto de las reformas borbónicas comenzó a limitar los derechos de facto bajo la dinastía austriaca, por lo que la Corona borbónica tuvo que hacer más rigurosos los controles de las corporaciones, especialmente las eclesiásticas. Felipe V, no sólo reiteraba las prohibiciones hechas en años anteriores, sino en 1734 ordenó que no se recibieran novicios en las comunidades religiosas por un periodo de diez años. En 1754, Fernando VI prohibió a los clérigos que intervinieran en el proceso de secularización de las parroquias en manos de los regulares que consumó su hermano Carlos III.⁴⁴

A finales del siglo XVIII, las limitaciones para la producción de lienzos donde integraban a un personaje de la sociedad en una composición religiosa fueron cada vez menos, esta causa fue por el proceso de secularización de la vida que ya había comenzado. El mostrar los retratos de los personajes más distinguidos de la sociedad permitió expresar su estatus social y la diferencia de su forma de vida diferente con los otros estratos de la sociedad novohispana.

Como se mencionó en el Capítulo III; en la Nueva España, a partir del siglo XVI aparecieron algunas composiciones de patronazgo en las portadas de los templo barrocos, elaboradas en cantería, o también otras representaciones en los retablos elaborados de madera. A partir del siglo XVII, los lienzos de patronazgo adquirieron el auge en su difusión, ciclo que finalizó en el siglo XVIII, tal como se presenta en el Capítulo III, al inició el esquema integró a congregaciones o

⁴⁴ Rubial, Antonio, *Las prácticas políticas entre los mendicantes novohispanos*, México, Estudios de historia novohispana No.26, UNAM-IIE, 2002, p. 72.

religiosos del patrono al que se veneraba, pero la evolución de las imágenes fueron integrando a personajes de la sociedad para demostrar la estructura social a la que pertenecían, se mostraron nobles ricos ataviados con exquisitas telas y joyas, así como el grupo de los religiosos.

El imago fue representado a través de la presencia de lo religioso en estos siete lienzos virreinales de patronazgo, la devoción hacia el Santo Patrono o advocación mariana, de la corte celestial que apareció en los lienzos de patronazgo, la intensidad y profundidad del mensaje, presionaba a los fieles para continuar en la práctica religiosa y asegurar la salvación de sus almas.

Pero es necesario hacer notar que sólo aquellos ricos comerciantes o hacendados fueron los únicos que podrían pagar para perpetuar su imagen y mostrarse como los más fieles sirvientes de la religión. Los donantes de la pintura, además de pagar por la obra plástica, tenían asegurado el lugar donde se colocaría esa composición, ya sea dentro del templo o en la sacristía, para demostrar su estatus y asegurar la salvación de su alma.

El significado de mostrar una imagen como lo dijo Freedberg,⁴⁵ la imagen representa la realidad e identifica el comportamiento del pueblo; producto de la visión del mundo, las imágenes utilizadas en el periodo de colonización sirvieron como un instrumento capaz de transformar las emociones y las experiencias cognitivas, pues de esa forma fue la línea para establecer una comunicación visual entre las emociones que van de acuerdo al imago.

Las imágenes⁴⁶ permiten hacer visible la experiencia de lo sagrado, pero a su vez del contexto social, político y económico, la pintura se considera un documento de la realidad social, donde se demuestra la mentalidad y ejercicio del poder; los imaginarios dentro de los espacios mostraron las facciones de los rostros, lo que construyeron la identidad social en la vida virreinal.

Las pinturas religiosas con personajes civiles fueron signo de respeto y de superioridad, como se mostró a través de las unidades de análisis, donde los personajes que pagaron por la producción del lienzo intervienen y con su rostro, posturas y atavió muestran el prestigio y la clase alta a la que pertenecen, los imaginarios sociales provienen de las diferencias de índole económica y estamentaria en la que se vivió en la Nueva España.

⁴⁵ Freedberg, David, *El poder de las Imágenes, Estudio sobre la Historia y la Teoría de la respuesta*, Madrid, Catedral ediciones, España, 1992, p. 107.

⁴⁶ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 28.

Los ideales según Durand⁴⁷ en ciertos grupos de poder es la que lleva la directriz, sobre todo donde la religiosidad está presente.

Las pinturas de patronazgo fueron hechas por los mejores pintores novohispanos, composiciones que nos permitieron conocer el cambio de los elementos en la expresión cristiana, la evolución del pensamiento hacia las ideas ilustradas, fue mostrada a través de las imágenes, no como cambio de forma de vida, sino por la necesidad de mostrar cada vez el estatus de las elites a la que pertenecía cada personaje, a través del exceso de las formas, la vestimenta y joyas que reafirma su identidad; de principio sobrio y poco a poco más exuberante a finales del XVIII.

Los siete lienzos virreinales de patronazgo analizados muestran las diferencias de los elementos que integran la composición de cada uno de ellos; a partir del siglo XVIII una nueva corriente de pensamiento influyó en las pinturas; éstas ya no son tan intensas, dramáticas y devocionales, la atención siguió concentrándose en las imágenes de los Santos Patronos, pero el patrocinador de la obra plástica se muestra cada vez más cerca de los Santos, para demostrar su poder; sus atuendos son cada vez más ostentosos y las mujeres además de su vestimenta en ricas telas, se manifestaron portando joyas muy costosas. Esto significó el humano deseo de mostrarse en la posición más alta dentro de la jerarquía social, y logró estar al igual que los santos, y así demostrar que tiene la posibilidad hasta de pagar por la salvación de su alma, al colocar una pintura como está dentro de los templos y que la sociedad novohispana las reconozca como personajes de un estatus superior y casi igual al nivel de los santos.

La concepción de la gente dentro de un mundo novohispano fue complejo, las ideas de la vida y de la muerte estaban sujetas a los preceptos de la vida religiosa, lo que significó que se vivió dentro de un mundo de temor y represión, debido a que la Iglesia aseguraba la salvación de sus almas bajo un serie de condicionantes, que sólo podrían acceder las familias de ricos comerciantes o mineros, una clase noble protegida, que podía pagar para obtener indulgencias y asegurar su reconocimiento pagado por mostrarse como protector y benefactor de la Iglesia, pero las virtudes teologales podrían estar sólo escritas y no llevadas a la práctica.

⁴⁷ Ramos Medina, Manuel. *Imagen de santidad en un mundo profano*. México, Universidad Iberoamericana, p. 46.

La vida novohispana a fines del siglo XVIII fue una sociedad cada vez más frívola, menos religiosa, los temas sagrados fue sustituido por el lujo simbólico de los personajes que aparecen en los lienzos; las joyas y piedras preciosas mostradas como símbolo de inmortalidad y cerca de imágenes divinas simulan el mensaje que inicialmente tenían los lienzos de patronazgo, pero cada vez la imagen de la Virgen, Madre de Dios, con hilos de oro, Reina del Cielo fue cambiando.

Luego la Virgen se mostró con una escultura a la que se le pedía favores, pero al final del periodo virreinal termino siendo un adorno y la participación de los donantes fue más importante dentro de los lienzos. La sociedad vivió una forma de vida y temor, como se demostró en los lienzos de de patronazgo y sobre todo en estos últimos siete, el papel de los Santos cambio de una imagen más humana a una imagen cada vez más alejada de los fieles, y los donantes engalanaron la composición y los pintores hábilmente dieron tratamiento a sus pinceles para mostrar con lujo simbólico los temas sagrados, adornando con las piedras preciosas y cortinaje en sus telas finas bordadas con hilos de oro a las imágenes sacras y a los donantes.

CONCLUSIÓN

Al inicio de esta tesis se planteó analizar las variables y características que definen un lienzo virreinal de patronazgo, pues cada una de las pinturas contiene elementos y advocaciones diferentes, así como símbolos de acuerdo a la orden religiosa o significado, que propiciaron la reflexión y el interés por profundizar en el tema. De ahí surgió una serie de preguntas de investigación que guiaron este trabajo y llevaron a plantear como objeto de estudio de esta investigación: las representaciones simbólicas que dan cuenta del significado de la estructura social y la concepción del mundo novohispano en San Luis Potosí a fines del siglo XVIII, a través de los lienzos virreinales de patronazgo.

Se encontró como antecedente a los modelos europeos y novohispanos del lienzo de patronazgo, así como las variaciones que existieron en la pintura religiosa, encontrando que el culto central fue la advocación mariana. Se logró identificar los pintores que utilizaron el esquema de patronazgo, sus modelos y sus técnicas utilizadas. Para el periodo histórico se identificó las etapas de desarrollo de este tipo de composición y se hizo una clasificación de los diversos lienzos de patronazgo según el tema central, encontrándose que primero fue dedicado para miembros de la realeza y luego fue integrando personajes ricos e importantes de la sociedad, más tarde aparecen las órdenes religiosas, cuyo culto mariano fue de acuerdo al Santo Patrono que profesaban; al final la sociedad novohispana se apropió de este tipo de esquema y le sirvió para perpetuar su imagen. De esta forma, se observó un desarrollo en el tiempo: la posición del santo cambio, así como la advocación.

En el estudio del esquema de patronazgo en San Luis Potosí, la disposición de los personajes va cambiando, inicia con una posición de la imagen religiosa cubierta con manto que protege a las autoridades civiles y religiosas, similar al modelo europeo, pero se transforma ante la aparición de la Virgen de Guadalupe, y con la imagen de San José nombrado santo patrono y protector

de la Nueva España, como el esposo de la madre de Jesús, y los lienzos fueron tomando motivos de creación diferente. Las órdenes requerían de un esquema con el santo de su orden, luego los personajes de la sociedad se apropiaron de este modelo para participar en el mundo místico y religioso del periodo virreinal. Esto llevó al Sindico Erreparaz ordenar la creación de un modelo de patronazgo donde su familia participara. Así el contenido de los lienzos tomó una mayor fuerza política que religiosa a finales del siglo XVIII.

Se alcanzó a determinar la estructura de los lienzos para encontrar su centro de atención, la profundidad y volumen de los cuerpos definió los planos celestial y terrenal. Con el análisis iconográfico se logró encontrar los elementos simbólicos: características de los lienzos de patronazgo, la Virgen, los ángeles y el manto y dar una explicación al significado ligado a la devoción y doctrinas del tiempo y lugar en que se produjo la obra, pues las ordenes religiosas, como protagonistas de la historia de la Iglesia, sirvieron para conocer la evolución de la imagen cristiana y la participación de los donantes dentro de ellas para salvar su alma.

El cambio de las tonalidades del color, trazo armónico, los puntos de concentración en la imagen religiosa, situada en un primer plano, y el nivel de lo divino, comprueban las ideas de la época de una sociedad que busca una relación mística directa de protección hacia los personajes religiosos y la corte celestial, y en el segundo plano está la sociedad civil, en particular, la clase social dominante que muestran relación directa con la figura sagrada.

La vestimenta de la imagen santa y los personajes civiles o religiosos, muestra los atributos propios de la jerarquía social a la que pertenecen, lo complementa las joyas y la intención de trascender en la pintura; de este modo se alcanza comprender las ideas de las imágenes para comunicar en parte la jerarquía social de los participantes en la obra y la división social tan grande entre los pocos que tienen mucho y gran mayoría que tienen muy poco.

Con base al texto de Bolívar Echeverría,¹ se logró comprender la manifestación del barroco como una forma de vida, reproducida en obras de arte que

¹ Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2000, p. 11.

proviene de configuraciones construidas dentro de un *ethos* que resuelve una existencia social cristiana en una época determinada y que se distingue por sus formas e *imago* representado en una forma teatral dentro de un lienzo virreinal, como se encuentra en los lienzos del Patrocinio de la Virgen del Rosario con la familia del Conde de Peñasco, al igual en el lienzo del Patrocinio de San José, localizado en la Catedral potosina, ambos elaborados en óleo sobre tela en el siglo XVIII.

En el Anexo 1 se muestra la Cronología de las pinturas que se formó de la investigación documental; todas ellas muestran las diferentes escenas de patronazgo y advocaciones, las que sirvieron para acercarse a la explicación de los motivos que llevaron a los pintores a realizar estas escenas, el momento histórico de las pinturas y su transformación del modelo inicial. En la lectura del lienzo a través del tiempo se encontró los elementos de la composición y su cambio; por lo tanto cada lienzo se analizó como un texto, lo que permitió una lectura de la forma de vida, de una representación del mundo o *imago mundi* y elementos para explicar la composición social novohispana. Por lo tanto, se considera como una concepción propia de la época, donde la imaginería respondió a una forma de vida y a un *ethos* barroco, de acuerdo a una ideología propia de la sociedad virreinal.

Para fundamentar los elementos que comprobaron la tesis, se consideró la teoría de Le Goff. Si el arte es una manifestación más sensible, espacio donde se incorporan los símbolos de una cultura, entonces se logra explicar uno de los elementos objeto de estudio de la hipótesis que es la estructura social.

Con la teoría de Freedberg, que expuso una interpretación de las visiones del mundo, a través de la composición ontológica del hombre y el hacer humano. Con los estudios sobre las estructuras de Freedberg, diseñados para explicar la organización social a través de los rasgos distintivos, o sus resultados arrojaron coincidencia en que las costumbres de un pueblo integran un sistema, donde es posible reconstruir el pensamiento de un determinado tiempo, con esto se puede explicar los motivos que llevaron a crear las producciones de arte, lo cual se observa en las imágenes de los lienzos: personajes de alta jerarquía social y que se muestran en un mundo religioso. Las insignias y joyas representan el símbolo, que se convierte en signo no lingüístico pero al interpretarlo comunican la idea y el mensaje de los

elementos que se encuentran en un lienzo de patronazgo. Las teorías de Freedberg y Norberto Elías permiten explicar lo referente al orden sociológico, ya que Elías brinda elementos para el estudio de las categorías una sociedad jerarquizada, parte del objeto de estudio de esta tesis.

Los lienzos de patronazgo inician con la imagen de San José que protege a las ordenes religiosas y luego aparecen las diferentes advocaciones marianas que brindan protección a las ordenes religiosas. Cabe subrayar que el modelo del esquema de patronazgo de las escuelas italiana y flamenca influyeron en la Nueva España, así como las tonalidades de la pintura renacentista, para después crear un modelo propio del mundo barroco novohispano, con características propias que le diera identidad, como la Virgen de Guadalupe y los donantes criollos de la Nueva España.

Las formas de producción de conocimiento de los colonizadores, sus patrones de producción de sentido, su universo de significados, sus formas de expresión y los límites simbólicos fueron concentradas en la cultura, para unir una relación de conocimiento y el poder. La Iglesia católica, renovada en Trento y dirigida por la Compañía de Jesús reconstruyó el mundo para trascender en la cotidianidad de la sociedad novohispana a través de la educación y promoción de imágenes marianas, pues esta congregación utilizó el arte como medio de persuasión.

En cierto momento, en el siglo *xvi*, la Iglesia demandó imágenes para comunicar la nueva doctrina y evangelizar, para realizar la conversión de impuros y adoctrinarlos; después, ya asimilada la nueva religión y adoctrinados, las imágenes surgieron como mediadores, para interceder ante Dios y Cristo para pedirles favores y gracias. Después, la sociedad no quizá intermediarios, sino pidió directamente a los santos su intersección para salvar su alma, y mostrarse cada vez más cerca o demostrar la igualdad entre la imagen divina del Santo y el señor rico comerciante; esta relación entre lo divino y el rico comerciante del mundo virreinal, fue plasmada en las pinturas a través de sus formas, temas y color, de acuerdo al espíritu de la época.

Al final de siglo *xviii*, las formas barrocas sirvieron como una alternativa de la Iglesia para continuar dominando tierras novohispanas y utilizar la pintura como un medio para propagar la fe. Pero al mismo tiempo, la monarquía de los Borbón deseaba restar poder a la Iglesia, lo que motivo a tomar medidas

drásticas como la expulsión de la orden de los jesuitas en 1767, por la injerencia en la educación novohispana de los criollos más liberal. Por la baja recaudación, presionó con nuevos impuestos para demostrar su poder. La Corona vendió títulos de nobleza a quienes además de mostrar méritos y servicios, les dió libertades que los criollos aprovecharon para aparecer en los lienzos.

Los jesuitas a través de la educación jugaron un papel muy importante en la sociedad novohispana, por tal motivo se encontró dentro de la revisión bibliográfica y *in situ* un importante número de lienzos de patronazgo, algunos en el capítulo III muestra las imágenes de esta congregación venerando a las advocaciones marianas (Fig. 32, de 44 a 47, 49); así como otras pinturas religiosas para presionar a los fieles a reflexionar sobre su comportamiento en la sociedad novohispana y salvar sus almas, como los lienzos de animas vendidas que invocaron la protección de San Ignacio de Loyola. (Fig. 62)

Estas razones fue lo que llevó a los habitantes de la Nueva España a retratarse cada vez más cerca de un Santo; como los lienzos de la Virgen de Guadalupe, cuyo antecedente son algunas pinturas con las imágenes de los pintores proponiendo el modelo de patronazgo; composición con una imagen sagrada con un amplio manto que protege a órdenes religiosas, costumbre practicada desde el siglo XVII.

Los motivos de producir lienzos fueron cambiando y los participantes en la escena también, los retratos de donantes fueron mostrándose en posición devota o actitud de oración ante una imagen piadosa, fueron códigos portadores de la imagen de una cultura aristocracia novohispana, los elegantes atuendos sirvieron para demostrar su posición dentro del sector de la sociedad civil o religioso a la que pertenecían, demostraciones de distinción social y de prestigio, similar a cualquiera de la corte monárquica europea.

Como ya se mencionó, el modelo europeo se adaptó rápidamente en la Nueva España para propagar las imágenes de la Virgen de la Misericordia, Refugio, del Carmen o de alguna otra advocación mariana. Los lienzos de patronazgo cuyo tema central fue la Virgen de Guadalupe es importante por representar un milagro propio de América, lo que propicia la producción de una cantidad diversa de composiciones alegóricas en lienzos o grabados, representaciones

que conforman lo que hoy se conoce como pintura simbólica por el intercambio de los símbolos y valores novohispanos de los indígenas.

La aparición de la Virgen de Guadalupe fue el parteaguas en la vida novohispana, la imagen fue utilizada como un emblema criollo y de la misión franciscana, tal como lo planteó José Guadalupe Victoria; el esquema cobró fuerza por el símbolo místico: figura de una mujer y madre de Dios, lo que facilitó la rápida propagación e integración a la vida novohispana por contar con una imagen propia y de identidad en la sociedad de la Nueva España.

El Patronazgo en los lienzos del virreinato fue un esquema que cobró fuerza por la aparición de la Virgen de Guadalupe, efigie utilizada para reforzar la devoción mariana local e instrumento de propagación de la religión cristiana, la que aparecía con los atributos encarnados en la figura humana, ataviada con los atributos y símbolos marianos. La imagen fue el motivo principal para demostrar la figura religiosa como un milagro de la nueva religión, los personajes participantes muestran las ideas y conocimiento de la época, así como las relaciones de poder de la sociedad novohispana.

El imago de la sociedad novohispana se observó en los siete lienzos virreinales potosinos, la distribución de los personajes arroja que un Santo o Virgen es la figura central y con su manto abierto protege a los fieles del grupo civil o religiosa, además de otros elementos que aparecen en la pintura, como los angelitos no siempre aparecen, la vestimenta y posición devota de los personajes y del donante cambia, pues van de acuerdo al tiempo y a la secularización.

Muchos de los lienzos analizados para esta investigación se encontraron con firma, otro, por sus características, se le atribuye a José de Alzibar, uno de los pintores novohispanos más mencionados en la revisión bibliográfica. Sin embargo, es necesario destacar los lienzos elaborados por Francisco Martínez, de quien no se ha difundido su obra en San Luis Potosí, pintor novohispano que produjo gran cantidad de lienzos que se encuentran en diversos recintos religiosos del país, y de la calidad en su trazo y armonía en el color como Cabrera, Ibarra o Alzibar.

El lienzo de Francisco Martínez, donde la familia Erreparaz se muestra devota y solicita la protección para su familia ante las enfermedades, es uno de los

últimos lienzos elaborados en el periodo novohispano en San Luis Potosí y permite concluir que sienta las bases o es como un preámbulo a lo que hoy se conoce como exvotos, que la sociedad actual lo utiliza como arte popular, pero recordando que el exvoto es utilizado para dar las gracias después del milagro, como un agradecimiento al favor recibido.

La sociedad virreinal al término del siglo XVIII, pasó del dogma impuesto por la Iglesia a un segundo nivel, quedando sólo lo festivo, las costumbres como procesiones y prácticas religiosas para conmemorar a los Santos patronos de acuerdo a un calendario litúrgico. La clase social alta constituida por comerciantes y mineros fueron los únicos que tuvieron privilegios ante la Iglesia, lo que provocó que un uso sacralizado o no autorizado para otro grupo social de menor rango y dieron origen a una mezcla de la práctica religiosa, entre el paganismo y lo cristiano.

En el imaginario coinciden Gadamer, Lucien Febvre y Marc Bloch,² lo consideran como una representación de una realidad con un valor simbólico de una colectividad, aseveración similar a la sociedad estamentaria del periodo virreinal, la elite contaba con privilegios por parte de la Iglesia, pero cabe recordar que estos fueron debidamente pagados a través de la construcción de templos o conventos para apoyar la labor cristiana, o la promoción de las festividades para recaudar limosnas para la Iglesia. Al término del siglo XVIII, los templos y las parroquias fueron entregados al clero secular. Es claro que la Iglesia ejerció el control en la vida novohispana, no sólo en lo religioso, sino en la educación, obras de beneficio como hospitales y asilos, o en los sermones, teatro, toros, festejos patronales, imprenta y obras de arte, como lo son los lienzos de patronazgo.

De esta forma la Iglesia administró los espacios y el templo fue el centro de mayor convivencia social, la decoración con retablos dorados y llenos de pinturas y esculturas ofrecían un despliegue visual mezclado con flores, velas e incienso, todo esto junto con la música ocupaba un lugar especial entre los fieles; también para obtener recursos se vendía imágenes de los Santos Patronos, sermones y libros de instrucción cristiana para salvar el alma de los fieles. Por este motivo la Iglesia cedió las criptas de la sacristía para asegurar a la familia donante un lugar de espera donde se salvaría su alma, a cambio de

² Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*, Salamanca, 2a. edición. Sigüeme, 1994, p. 174.

los favores recibidos por cooperar en el pago de las cuotas y espacios en los muros para mostrar los lienzos de patronazgo.

Como se mencionó en el marco teórico Dahrendorf³ considera que las estructuras sociales se originan para tomar posiciones y cargos sociales, al igual que los lienzos de patronazgo que son documentos que muestran las formas de relaciones dentro de un sistema social jerarquizado a finales del siglo XVIII.

Gruzinski⁴ explicó mezcla de símbolos y conceptos cristianos, la comprensión de las figuras de ambos mundos en las formas de abstracción, la similitud de la cosmología o naturalismo de los indígenas con las representaciones de los españoles, de características similares de la figura humana y semejanza anatómica de una realidad prehispánica, proceso que hizo aceptar con mayor facilidad las nuevas formas en su *imago mundi*.

Tal como se mencionó, el encuentro de significados de pueblos provenientes de Europa y del mundo indígena propició la mezcla de formas sociales y encuentro del imaginario colectivo, encuentro de lenguas. La imagen promovió el pensamiento teológico y el culto religioso por razones espirituales y de esperanza para salvar sus almas. El pensamiento novohispano dió en los mensajes que se observaron en los objetos e imágenes del imaginario de cada una de las unidades de análisis, demostraciones de elegancia en los cultos y representación de una sociedad virreinal jerarquizada.

Esta tesis da la pauta a otras líneas de investigación como: la vida y obra del pintor novohispano Francisco Martínez, cuya producción existe en diversos estados de la Republica Mexicana, así como su relación directa de la obra Martínez con los jesuitas, también propongo extender el estudio de los lienzos virreinales de patronazgo para cada de una de las advocaciones que clasifique en esta investigación relacionadas con las colecciones privadas de familias potosinas. Por lo anterior concluyo, el tema de lienzos virreinales de patronazgo además de comprobar mi hipótesis en esta tesis, en una línea de investigación que contiene diversas aristas en las cuales puede continuar su estudio.

³ Méndez, Zorrilla y Monroy, *Dinámica Social de las organizaciones*, México, Mc. Graw Hill, 1993, p. 87.

⁴ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes, De Cristóbal a "Blade Runner" (1492-2019)*, (5ª), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 96.

Bibliografía

Bibliografía

- ALBA PASTOR, María, *Crisis y recomposición social, Nueva España en el tránsito del siglo XVII al XVIII*, México, UNAM- Facultad de Filosofía y Letras/ Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ARUNDEL, Honor, *La libertad en el arte*, México, [Colección 70. Versión al español de Ángel González Vega], Editorial Grijalbo, 1973.
- ARRIARÁN Samuel y BEUCHOT Mauricio, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, México, Editorial Itaca, 1999.
- ARMELLA de ASPE, Virginia y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Mercantil de México, 1989.
- BRANDING, D.A. *La Virgen de Guadalupe, imagen y tradición*, México, Taurus, 2002.
- _____, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México. Fondo de Cultura Económica (7ª), 2004.
- BERNARD, Carmen y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II, Los Mestizajes 1550-1640, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- BOUCHARD, Gérard, *Génesis de las naciones y culturas del Nuevo Mundo, Ensayo de Historia compartida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BUCHHOLZ, Elke Linda, *Leonardo da Vinci, vida y obra*, Barcelona, Könemann, 2005.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, España, Piados, 1985.
- CAMACHO, R., Navarro C. y Alvarado Z. M. *El arte Barroco*. España. Edición Pomolibro, p.96.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España, México*, UNAM-IE, 1983.
- CASSIRER, Ernest, *Antropología filosófica*, México, *Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- CEBALLLOS GARIBAY, Héctor, *El saber Artístico*, México, Ediciones Coyoacán - Arte, 2003.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación, Historia Cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, España, 2002.
- CHANFÓN OLMOS, Carlos (coordinador), *Antecedentes importantes, siglo XVII, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, El proceso de consolidación de la vida virreinal Vol. II, Tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, *El barroco mexicano*, Milán, Jaca Book, 1991.

- _____, *Los espacios de la evangelización, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Encuentro de dos mundos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CHAVEZ CALDERÓN, Pedro, *Historia de las doctrinas Filosóficas*, México, [segunda edición], Addison Wesley Longman, 1998.
- COSSÍO LAGARDE, Francisco Javier, *La Pintura religiosa en San Luis Potosí durante el Virreinato siglos XVI y XVII*, en: *Tres siglos de Pintura religiosa en San Luis Potosí*, México, Pro-San Luis Monumental, 1991.
- CUADRIELLO, Jaime, *Tierra de Prodigios: La ventura como destino*, en: *Los pinceles de la Historia, El Origen del Reino de la Nueva España 1680-1759*, México, MUNAL/UNAM-IIE/BANAMEX/CONACULTA-INBA, 1999.
- _____, *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2005.
- CUE CÁNOVAS, Agustín, *Historia social y económica de México 1521 1854*. México, Trillas, trigésima impresión, 1995.
- CURIEL, Gustavo, *Ajuares domésticos, Los rituales de lo cotidiano*, en *Historia de la vida cotidiana en México*, México, [Tomo II], El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2005.
- DE LA MAZA, Francisco, *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, México, UNAM-IIE, 1985.
- _____, *El guadalupismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- DEL CONDE, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte?, El campo artístico y historia del arte*, México, Museo de Arte Moderno/CONACULTA-INBA, 2000.
- DE LARIO, Dámaso, *Mecenazgo de los colegios mayores en la formación de la burocracia española siglo XIV-XVIII* en *Universidades españolas y americanas, Época Colonial*, Valencia, 1987.
- DIAZ, Marco, "El Patronazgo en las iglesias de la Nueva España, Documentos sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo XVII" *Anales*, num 45. México, UNAM-IIE, 1976.
- DOCZI, György, *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1999.
- DUSSEL, Enrique D, *Desintegración de la cristiandad Colonial y liberación, Perspectiva latinoamericana*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, ediciones España, 1998.
- _____, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 7ª ed. 2006.

- ESPINOSA SPÍNDOLA, Gloria, *Las órdenes religiosas en la evangelización del nuevo mundo*, México, catálogo Exposición España Medieval y el legado de Occidente, Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Lunwerg editores, 2006.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2000.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Composiciones barrocas de pinturas coloniales*, México, Anales de UNAM-IIIE , num 28, 1959.
- FLORESCANO, Enrique, *El ocaso de la Nueva España, La antorcha encendida*, México, Clío, 1996.
- _____, *Espejo Mexicano, Nueva España, Imágenes de una identidad unificada*, México, CONACULTA/ Fondo de Cultura Económica / Fundación Miguel Alemán, A.C. 2002.
- FLORES TORRES, Oscar, Selección, presentación y notas, *Historiadores Novohispanos, 1492-1793*. México, Editorial Trillas, 2002.
- FREEDBERG, David, *El poder de las Imágenes, Estudio sobre la Historia y la Teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra ediciones, España, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método II*, Salamanca, [segunda edición.], editorial Sígueme, 1994.
- GALVAN ARELLANO, Alejandro y Manuel Villar Rubio, "Entidades en torno a la ciudad de San Luis Potosí, un patrimonio valorado" *Memorias el 5º Seminario de Estudio del Patrimonio artístico, conservación, restauración y defensa*, México, UNAM-IIIE, 1999.
- GARCÍA AYLUARDO, Clara y Manuel Medina Ramos, *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / CONDUMEX / Universidad Iberoamericana, 1989.
- GARCIA BARRAGAN, Elisa, *Senderos celestiales del Barroco*, México, CONACULTA, 2003 (Círculo de arte).
- GARCIA LÓPEZ, Ricardo, *Guía de instrumentos públicos 1795-1904*, México, Investigación y recopilación, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.
- GARCIA MARTÍNEZ, Bernardo, *La creación de la Nueva España*, en Historia General de México, México, Colegio de México, 2000.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, GEDISA, España, 1973.
- GHYKA, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en artes*, Barcelona, editorial Poseidón, 1983.
- GIORGI, Rosa, *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*, traducción de José Ramón Monreal, Los Diccionarios del Arte, Barcelona, Electa. 2005.

- GOMBRICH, Ernest H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- _____, *Los usos de las imágenes Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GÓMEZ EICHELMANN, Salvador. *Historia de la pintura en San Luis Potosí, Tomo I y II*, México, Archivo Histórico del Estado, San Luis Potosí, 1991.
- GÓMEZ HARO, Germaine, *Pintura novohispana en el siglo XVI, manifestaciones indígenas*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- GÓMEZ RASCÓN, Máximo. *Theotókos, Vírgenes medievales de la diócesis de León*. España. 2004.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, "Ajuar Doméstico y vida familiar", en *xvi Coloquio Internacional de Historia del Arte: El arte y la vida cotidiana*, México, UNAM-IEE, 1995.
- GONZÁLEZ OCHOA, César, Taller *El sentido de la Arquitectura*. 2º Seminario Internacional de Articulación Académica, México, Facultad del Hábitat, UASLP, 2005.
- GRAVELOT y COCHI, *Iconología*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal a "Blade Runner" (1492-2019)*, (5ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe, *México su tiempo de nacer, 1750 1821*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo Veintiuno editores, 1973.
- HELLER, Agnes, *Historia y vida cotidiana*, México, Grijalbo, 1985 (Colección Enlace).
- HAVERS, Guillermo María, *Vivieron el evangelio, Los Santos del año litúrgico y cristiano*, México, 3ª ediciones, 1986.
- ISRAEL. J.I., *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- LE GOFF, Charles, *Pensar la historia*, Madrid, Taurus, 1992 (Humanidades).
- LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo Cultura Económica, 1974.
- LIRA, Andrés y Luis Muro, *El siglo de la integración en Historia general de México*. México, El Colegio de México, 1980.
- MADRE DE DIOS, Fray Agustín de la, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano. Mina rica de ejemplos y virtudes en la Historia de los carmelitas descalzos de la providencia de la Nueva España*, México, Probusa, 1984.

- MALE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MAQUIVAR, María del Consuelo, "La trinidad antropomorfa en el arte novohispano", en *ARTE Y COERCIÓN, Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.
- _____, *México en el tiempo*, Revista México desconocido, num 35, marzo/abril, 2000.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "El Trasplante de las formas artísticas españolas a México", en *Actas del tercer Congreso Internacional de hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970.
- _____, *Arte y sociedad en la Nueva España en Tepotzotlán, La vida y la obra en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1988.
- _____, *Museo Nacional del Virreinato*, México, CONACULTA-INAH, Fundación Bancomer, 2003.
- MARTÍ COTARELO, Mónica, *El Relicario de San José, en el Museo de Virreinato, Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Museo Nacional de Virreinato-CONACULTA-INAH/ Fundación Bancomer, 1989.
- MARTINEZ, Rodrigo, "La sociedad Virreinal - el México Colonial", en *Imágenes de los Naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM-IIE, 2005.
- MAZIN González, Oscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996.
- MENDEZ, José; Santiago Zorrilla, y Fidel Monroy, *Dinámica Social de las organizaciones*, México, Mc. Graw Hill, 1993.
- MIÑO GRIJALVA, Manuel, *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía siglos XVII y XVIII*, México, Fideicomiso Historia de las Américas / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (serie Hacia una Nueva Historia de México).
- MONTAÑO Hirose, Luis, "Modernidad y Cultura en los estudios Organizacionales, Organización y cultura", en *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, México, Año 24, num 55, Julio Diciembre 2004.
- MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael, *San Luis Potosí, la tierra y el hombre*, México, 2ª ed, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, 1995.
- MONTERROSA PRADO, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Símbolos Cristianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ 2004 (Colección Obra Varia).

- MONROY CASTILLO, María Isabel, Tomas Calvillo, *Breve historia de San Luis Potosí*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MORALES BOCARDO, Rafael, *El convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa Capitular de la provincia de Zacatecas*, México, Archivo Histórico del Estado, 1997.
- _____, *Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí - La pintura religiosa en el siglo XVIII*. México, Pro-San Luis Monumental / Casa de la Cultura / Archivo Histórico del Estado/Academia de Historia Potosina / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1991.
- MOTILLA MARTÍNEZ, Jesús, *La administración pública en la ciudad de San Luis Potosí, a finales del siglo XVII y principios del XIX*, México, H. Ayuntamiento de San Luis Potosí, 1992.
- MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de Sevilla, Sílex, 2004.
- ORTÍZ, Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 2001.
- ORTÍZ ISLAS, Ana, *Ad Maiorem Dei Gloriam, La Compañía de Jesús, promotora del arte*, México, Universidad Iberoamérica, 2003.
- PANIAGUA Sánchez Aldana, Débora, *La arquitectura barroca mexicana "imago mundi" del espacio existencial del México virreinal*, [ponencia] III Seminario Arquitectura territorio y población en el Antiguo Obispado de Michoacán Virreinal, México, CIEP-UNAM, Agosto 2005.
- PALÁU, María Teresa, *Introducción a la Semiótica de la Arquitectura*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad del Hábitat, 2003.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Barcelona, Editorial Alianza Universidad, 2000.
- _____, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (Arte y música).
- _____, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Fabula TUSQUETS, editores, 1999.
- PEDRAZA M., José F., *Sinopsis Histórica de los Municipios del Estado de San Luis Potosí, Municipio, Guadalcázar*, México, Gobierno el Estado de San Luis Potosí/ AHESLP, 1993.
- PINEDA RICO, Coyolxauhqui, *Escultura, pintura y bajo relieve, San Pedro Guadalcázar, Siglo XVII y XVIII*, [Tesis de Maestría], México, UASLP-Facultad del Hábitat, 2007.
- PLAZOALA, Juan. *Modelos y teoría de la historia del arte*. San Sebastián, Universidad de Deusto San Sebastián, 2003.
- POWELL, Phillip Wayne, *Capitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

- ORTIZ, Georgina, *El significado de los colores*, México, Editorial Trillas, 2001.
- RAMIREZ MONTES, Mina, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas, Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, México, UNAM-IIE, 2005.
- RAMOS MEDINA, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1990.
- ROIG, Juan Fernando, *Iconografía de los Santos*. Barcelona, España. Ediciones Omega, 1950.
- ROMÁN GUTIERREZ, José Francisco, *Las Reformas Borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, INAH, 1990.
- ROMERO SOTELO, María Eugenia, *Minería y Guerra, la economía de Nueva España (1810-1821)*, México, El Colegio de México / UNAM/ Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Economía, 1977.
- RUBIAL, García Antonio, "¿Minería y Mecenazgo?, Patronazgo conventuales de los mercaderes de la plata de la ciudad de México en el siglo XVII, en *Patrocinio: Colección y circulación de las artes, XX*, México, Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM-IIE, 1997.
- _____, *Monjas, Cortesanos y plebeyos, La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Tauros, 2005.
- RUIZ GÓMAR, Rogelio, Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España Tomo II, México, UNAM-IIE/ Patronato MUNAL/CONACULTA-INBA, 2004.
- RUIZ MEDRANO, Carlos Rubén, *El discurso del lujo en la imagen religiosa barroca*, Cuadernos del Centro/ El Colegio de San Luis, 2001.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, [8ª impresión], 2004
- SALAZAR GONZÁLEZ, Guadalupe, *Las haciendas en el siglo XVII en la región minera de San Luis Potosí. Su espacio, forma, función, material, significado y la estructuración regional*, México, UASLP, 2000.
- _____, *Catedral de San Luis Potosí, Historia, bienes artísticos y restauración*, México, Arquidiócesis de San Luis Potosí/ Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2006.
- _____, *Elementos que regularon la producción artística virreinal*, Material Didáctico GSAGB2003. HAUM-UASLP, Octubre, 2004.
- _____, *Los purépechas en la construcción del Valle de San Luis Potosí en el Anuario de Estudios de Arquitectura; Historia, Crítica, Conservación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Casa abierta al tiempo Azcapótzalco, 2005.
- _____, Selección Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano, de Atanasio Machuca Díez,

- Apuntes de la materia de Arte Virreinal, Maestría de Historia del arte Mexicano, Facultad del Hábitat de la UASLP, Inédito, México, 2004.
- SALAZAR DE GARZA, Nuria, "Repercusiones arquitectónicas en los conventos de monjas de México y Puebla a raíz de la imposición de la vida común" en *ARTE Y COERCIÓN*, México, Universidad Iberoamericana, UNAM / INAH, 1992.
- SÁNCHEZ LARA, Rosa María, *Los retablos populares Exvotos pintados*, México, UNAM-IIE, 1990.
- SCHAARWÄRCHTER, Georg, *Perspectiva para arquitectos*, México, Ediciones G. Gili, 2001.
- SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato*, Las principales obras del retrato europeo 1420-1670, Berlín, TASCHEN, 2002.
- SPINETO, Natale y aportaciones de Fiorenzo Faccini y Julián Ries *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona, Lunwerg editores, 2002
- TAPIE, Víctor L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra ediciones, 1991 (Ensayos Arte Cátedra).
- TERAN, José Antonio, "Arquitectura religiosa y simbolismo", en *Coloquio Internacional extraordinario: Manuel Toussaint, su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 1992.
- TOLSTOI, Lev. *¿Qué es el arte?*, versión Castellana de M Teresa Beguinstain, Madrid, Nexos. Ediciones Península, 1992.
- TORRES VEGA, José Martín, "Los conventos de monjas en Valladolid de Michoacán, Arquitectura y urbanismo en el Siglo XVIII", México, Gobierno del Estado de Michoacán - Secretaria de Urbanismo y Medio Ambiente/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (Serie: Fuentes de la Historia urbana de Michoacán 3).
- TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, Xavier Moyssén (ed.), México, UNAM, 1990.
- TOVAR y DE TERESA, Guillermo, *Repertorio de artistas de México*. Artes plásticas y decorativas, Volumen III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1995-1997.
- VARGASLUGO, Elisa, "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana", en *Anales num 51*, México, UNAM-IIE, 1983.
- _____, "Comentarios acerca de la construcción de retablos en México, 1687-1713", en *Anales num 62*, México, UNAM-IIE, 1991.
- _____, y CURIEL, Gustavo, *Juan Correa, su vida y su obra*, Tomo III, México, UNAM-IIE, 1991.
- _____, *México Barroco, vida y arte*, México, Salvat editores, 1993.
- _____, "Los predicadores mudos", en *XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Los discursos sobre el arte México*, UNAM-IIE, 1995.

- _____, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, UNAM-IIE, 2004.
- _____, *México Barroco, vida y arte*, México, Salvat editores, 1993.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, México, Archivo Histórico del Estado/ Academia de Historia Potosina, 1982.
- VICTORIA, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en la Nueva España Siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- _____, *Un pintor en su tiempo, Baltasar de Echeve Orio*, México, UNAM IIE, 1994.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1998.
- VILLASEÑOR Y SÁNCHEZ, Joseph Antonio, *Descripción General de la Provincia de San Luis Potosí de la Nueva España y sus Villas, (Teatro Americano)*, de Rafael Montejano y Aguiñaga (Introd. y ed. facsimilar, México, AHSLP, 1999.
- VITTA, Mauricio, *El sistema de las imágenes, Estética de las representaciones*, Barcelona, Paidós, 2003.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Editorial Optima, 2002 (Colección Luxor).
- ZABEBSKA, Carla, *Guadalupe*, México, Random House Mondadori, 2005
- ZECCHETTO, Victorio, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, CCICCUS-la Crujía, 2002.

Catálogos

- Ad maiorem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- Exposición España Medieval y el legado de occidente*, México - España, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Sociedad estatal para acción cultural exterior en España, CONACULTA, Lunberg editores. 2006.
- Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/ UNAM - IIE, 2005.
- Colección Muestra Antológica de las colecciones de la Secretaría de Hacienda y Crédito Pública - SHCP*, México, 1996.
- El Colegio de Guadalupe de Zacatecas, Escuela de Misioneros y semillero de mártires 1706 - 1993*, Fotografía de Rafel Doniz, Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancen, Turner Libros, 1993.

- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo I, Nueva España I, México, UNAM-IIIE / CONACULTA- INBA, 1999.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Tomo II, México, UNAM-IIIE / CONACULTA- INBA, 2004.

Diccionarios

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, [actualizado y aumentado por Giovanni Fornero], 4ª. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ÁRBOL del mundo: *diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana: Casa de las Américas, UNEAC , 2002.
- Diccionario esencial de la lengua española*. Academia Española, Madrid , Espasa, 2006.
- SANTOS, *Los diccionarios de arte*, Valencia, Electa-grupo editorial, España, 2002.
- GIORGI, Rosa, *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*, José Ramón Monrea(trad.),Barcelona,Electa,2005 (Los Diccionarios del Arte).
- GRAVELOT, H. y Cochin, C. *Iconología*, María del Carmen Alberú Gómez (trad.), México, Universidad Iberoamericana-Departamento de arte, 1994.

Revistas

- ARTES de México, *La pintura de Castas*, num. 8, México, 2ª. edición, Libro bimestral, 1998
- ARTES de México, *La ciudad de San Luis Potosí*, num. 18, México, Libro bimestral, 1992.
- ARTES de México, *El retrato Novohispano*, num. 25, Julio-Agosto, Libro bimestral, México, 1994.
- ARTES de México, *Colegios Jesuitas* No. 58, México, 2001. México en el Tiempo, Revista de historia y conservación, *Joyería Mexicana*, No. 34, México, 2000.
- AVILA BLANCAS, Luis, C.O., *La Pinacoteca de la Casa Profesa*, México, publicación limitada, 2000.
- Lavín Lydia & Balasa Gisela, *El siglo del Barroco novohispano*, Vol.III. México, Museo del arte Mexicano / Clío- Sears, 2001.
- _____, *El siglo del Barroco novohispano*, Vol. IV, Clío- Sears, México, Museo del arte Mexicano / Clío- Sears, 2001.

Direcciones WEB

- <<<http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/4663.html>>>, recuperado el 2 de mayo de 2005.
- <<<http://www.corazones.org>>>, recuperado el 12 de junio de 2004.
- <<<http://www.galeon.com/juliodominguez/2006b/cuevas.html>>>, recuperado el 28 de julio de 2005.
- <<http://es.wikipedia.org/wiki/Políptico_de_la_Misericordia>>, recuperado el recuperado el 22 agosto de 2005.
- <<<http://www.ciedossat.com/noticias/artehistoria.swf>>>, recuperado el 12 agosto de 2005
- <<http://es.wikipedia.org/wiki/Enguerrand_Quarnton>>, recuperado el 18 de febrero de 2006.
- <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1715.htm>>>, recuperado el 6 de marzo de 2006.
- <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/10671.htm>>>, recuperado el 5 de mayo de 2006.
- <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2106.htm>>>, recuperado el 16 de mayo de 2006.
- <<<http://www.artehistoria.jcyl.es/histespo/obras/1914.htm>>>, recuperado el 15 de noviembre de 2006.
- <<<http://www.liceus.com7cgi-bin/ac/pu/tes-U>>>, recuperado el 15 de marzo de 2007.
- <<<http://www.galeon.com/juliodominguez/2005b/alcu.html>>>, recuperado el 12 /09 /2007.
- <<<http://www.historiarte.net/iconografia/santos.html>>>, recuperado el 04 de noviembre de 2007.
- <<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Enguerrand_Charonton_001.jpg>>, recuperado el 19 de marzo de 2008.
- <<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Enguerrand_Charonton_002.jpg>>, recuperado el 19 de marzo de 2008.
- <<<http://www.galeon.com/juliodominguez/2005b/alcu.html>>>, recuperado el 18 abril de 2008.

Abreviaturas

AHSLP	Archivo Histórico de San Luis Potosí
BANAMEX	Banco Nacional de México
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
MUNAL	Museo Nacional de Arte
UASLP	Universidad Autónoma de San Luis Potosí
UNAM-IIE	Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas

Glosario de términos

Advocación	Información complementaria que se le añade al nombre de una persona divina o santa y que se refiere a un determinado misterio, virtud, atributo, momentos especiales de su vida, vinculados a su presencia o al hallazgo de una imagen. Como advocación a San José, Virgen de la Inmaculada Concepción, Virgen del Rosario, Virgen del Pilar, Virgen de la Inmaculada Concepción y Virgen de la Misericordia principalmente.
Agustinos	Orden de curas católicos, los Agustinos eran una de las tres órdenes que la Corona española envió a la Nueva España para convertir a los indígenas. Los primeros Agustinos arribaron a Nueva España en 1533, y a Perú en 1551.
<i>Angus dei</i>	Cordero pascual, representado en el altar mayor, guarda el santísimo sacramento.
Alba	Vestidura blanca que los sacerdotes se ponen el hábito para celebrar la misa
Alegoría	Representación plástica integrada de elementos simbólicos como: una mujer con los ojos vendados sosteniendo una balanza, simboliza la Justicia, por tanto, dicha representación es una alegoría de la Justicia.
Altar	Es el centro de la ceremonia litúrgica, signo de la eucarística, algunos presentan diversas formas icnográficas del arte cristiano. El altar cubierto con un mantel blanco y un frontal decorado para la celebración del Sacramento.
Ángel	Figura que simboliza la luz y misión divina, mensajeros de Dios. Serafines con tres alas, con dos alas querubines, con la Virgen Inmaculada aparecen con las alas desplegadas.
Antropomorfa	Representación de una forma de cabeza humana o de cuerpo humano combinado con animal.
Atributo	En obras artísticas, símbolo que expresa cualidades y representación de las figuras, de acuerdo a la

	iconografía de significado propio, como: la azucena que representa la pureza.
Audiencia	Institución de origen castellano, impuesta al Nuevo Mundo, la primera fue la Española (1538), luego México (1527), Panamá (1538), Guatemala (1543), Lima (1543), Guadalajara y Bogotá (1548), La Plata de los Charcas (1559), Quito(1563). La Audiencia fue un tribunal cuyos magistrados tienen títulos de oidores y ejercían la autoridad en las Indias después del Virrey, institución clave de la burocracia española en América, que gobierna en caso de la ausencia del Virrey.
Báculo	Palo que emplean los obispos cristianos como símbolo de su pastoreo espirituales del pueblo creyente.
Beatificación	Persona cuyas virtudes han sido aceptadas para ser honrado por un culto, tras el reconocimiento de su veracidad a través de la autoridad papal.
Barroco	Manifestación artística de sentimientos liberados, asociado a la Contrarreforma, generalmente aparece en las portadas de los templos en columnas en posición en diagonal, igual que las estatuas en escorzo o postura forzada en línea curva, propia del barroco mexicano, su auge fue en el siglo XVIII en la Nueva España.
Blonda	Encaje de orilla repetida y redondeada
Brazalete	Pulsera utilizada por las mujeres novohispanas en oro y perlas
Brocado	Telas finas para vestimenta elegante
Bula	Documento de obispo o arzobispo relacionado en materias de fe, ofrecimiento de gracias, privilegios, asuntos judiciales o administrativos, publicado por la Cancillería Apostólica y autorizado con el sello de su nombre u otro parecido estampado con tinta roja.
Cabildo	Comunidad de sacerdotes de una iglesia catedral. Otra forma de la sociedad civil es el ayuntamiento.

Cáliz	Vaso sagrado de oro o plata que se utiliza en la misa para servir el vino consagrado por el sacerdote.
Camelotina	Cuello postizo de tela.
Canónigo	Sacerdote y asesor jurídico del cabildo de la catedral.
Cartela	Leyenda que aparece en la pintura o escena plástica, que se utiliza como tarjeta, destinado para poner o escribir un mensaje.
Casta	Persona de etnicidad mixta o indefinida. En la América española, el sistema de castas categorizaba a los individuos de diferentes orígenes y a sus descendientes con términos como negro, mulato y mestizo. Las pinturas de casta, creadas en el siglo XVIII, tanto en Nueva España como en Perú, ofrecen catálogos visuales y verbales altamente idealizados de las parejas interraciales y sus hijos que vivían en la América española.
Compañía de Jesús	Misioneros provenientes de España, promotores de la evangelización, educación y del arte, llegaron a la Nueva España en septiembre de 1572, y fueron expulsados el 25 de junio de 1767 por ordenes Carlos III.
Candelabro	Cerca del altar, sostiene un cirio pascual, objeto religiosos que se centra en el simbolismo del fuego, que con su luminosidad y vibración es signo de vida y lugar de la manifestación divina, según la visión de Moisés de la zarza ardiente (<i>Éxodo</i> 3,1-6, <i>Liber Pontificalis I</i> , pp.173-181).
Casa de la Profesa	Sitio donde vivían los religiosos de la Compañía de Jesús y casa de ejercicios, actualmente es una iglesia y en su interior una de las pinacoteca virreinales más completa, el templo oratorio de San Felipe Neri se ubicada en las calles de Isabel la Católica y Madero, en la ciudad de México.
Casaca	Vestimenta elegante de los varones, elaborada con ricas telas.

Castas	Termino que se utilizó para designar a los grupos de sangre y orígenes mezclados; este sistema jerarquizado permitió establecer una separación entre los grupos asociándolos bajo parámetros de ilegitimidad, mal nacimiento y pureza de sangre.
Casulla	El ornamento más externo, a menudo altamente decorado, que lleva un sacerdote cuando celebra la misa.
Cédula	Decreto oficial presentado en forma escrita Para dictar normas en la Nueva España.
Chiqueadores	Adornos utilizados en las sienes de las mujeres novohispanas, remedio utilizado para el dolor de cabeza.
Chorrera	Adorno de encaje que se adaptaba a la pechera de las camisas masculinas
Chupa	Parte del vestido que cubría el tronco del cuerpo, con faldilla de la cintura para abajo y con mangas ajustadas.
Congregación religiosa	Comunidad de sacerdotes o monjas de una misma orden. Ej. Franciscanos, agustinos, jesuitas, etc.
Conquistador	Español que en el siglo XVI participó en la conquista del Nueva España.
Contrarreforma	Movimiento de reforma dentro de la Iglesia católica en el siglo XVI, suscitado por las críticas a la Iglesia de Martín Lutero y la expansión del protestantismo.
Concilio de Trento	Definiciones doctrinales de la religión católica dirigidas hacia la renovación espiritual, en el arte se definió las nuevas normas aceptadas por la Iglesia para las representaciones alegóricas y de imágenes.
Convento	Residencia de monjes o monjas. Estos complejos edificados normalmente comprendían una iglesia, un lugar para vivir para los religiosos y para otros residentes, y a menudo también escuelas para los niños locales.
Cordero	Imagen de Cristo sacrificado en la cruz por los hombres, está representado en forma de cordero sobre el altar con la cabeza rodeada de luz y con la sangre que brota dentro del cáliz. Cordero pascual representa la gracia divina, alusión a la Eucaristía- <i>Angus Dei</i> .

Criollo	Persona nacida en América de descendencia española.
Custodia	Un recipiente, generalmente hecho de oro, en el que se encuentra la hostia consagrada durante la misa católica.
Devoción	Expresión o culto a los santos o la Virgen, vínculo espiritual entre fieles y la imagen santa; difusión iconográfica presentada en varias formas en toda la historia del arte.
Diácono	Persona que tenía la misión de socorrer a los necesitados, del griego <i>diakoneo</i> , servir; la función dentro de la Iglesia es para asistir al obispo, elementos distintivo dalmática y estola. Su papel es el de servicio litúrgico y la predicación del evangelio.
Donante	Individuo que por su propia voluntad cede algo, ya sea dinero, órganos, obras de arte.
Emblema	Jeroglífico o símbolo con el que se representa alguna figura, y junto a ella se le escribe algún verso o lema.
Encomendero	Emigrante español o criollo a quien se le había otorgado una encomienda, un grupo de trabajadores indígenas.
Encomienda	Institución ibérica impuesta por Hernán Cortés, el encomendero recibía tierras, trabajo forzado de los indios, tributo y servicio de asistencia material y religiosa. La encomienda fue como una concesión de trabajo indígena otorgada al colonizador español por la Corona española, utilizada como un incentivo para que los españoles se establecieran en el Nuevo Mundo. A cambio de utilizar el trabajo indígena a los encomenderos se les dió la tarea de asegurarse de que los indígenas fueran evangelizados. Las encomiendas fueron una importante institución del siglo XVI pero decayeron en el siglo XVII.
<i>Ethos</i> barroco	Manifestación del pensamiento de una sociedad novohispana.

Escorzo	Demostración propia del barroco; posición de las imágenes sacras muestran una pierna flexionada.
Estamento	No clase social, sino una jerarquía de la sociedad novohispana, formada al final del periodo virreinal por: peninsulares (europeo), criollos (Nueva España), mestizos (hijo de español e indígena), castas formado por negros y mestizos y esclavos por negros.
Estigma	Marca o señal impresa de forma sobrenaturalmente en el cuerpo de forma similar a las heridas sufridas por Jesucristo en la crucifixión, las cuales por lo general se presentan en santos. Ej. San Francisco de Asís.
Estípite	Tipo de columna desarrollada en Hispanoamérica a principios del siglo XVIII y que tiene como elemento distintivo su forma piramidal invertida.
Eucarística	La ceremonia cristiana en la que la hostia o pan y el vino son consagrados.
Evangelización	Con el descubrimiento de nuevas tierras las ordenes mendicantes acompañaron a los conquistadores se hicieron portadores de la fe para dominar.
Exvoto	Es el culto a los santos o la Virgen representado a través de una pintura ofrecida a la Virgen María o a un santo, como agradecimiento por un favor concedido. Los ex-votos pueden crearse para solicitar o agradecer un favor o intersección ante un problema. Mientras las personas ricas en el virreinato encargaban los ex-votos, éstos constituían una forma de expresión popular en la América española.
Fachada	La parte de enfrente de un edificio, generalmente donde se encuentra la entrada principal de la estructura.
Fraile	Nombre o título que se les da a los religiosos en algunas órdenes.

Franciscanos	Orden de curas católicos, los Franciscanos fueron la primera de las órdenes regulares que la Corona española envió para convertir a los indígenas de América. Arribaron a Santo Domingo antes de 1500 y llegaron a Nueva España en 1524.
Grabado	Diseño en una superficie metálica, utilizada para imprimir en papel.
Gremio	Agrupación de pintores, escultores, carpinteros, artesanos de retablos, trabajadores del metal, y doradores de la Nueva España, todos tenían sus propios gremios y para pertenecer al gremio era necesario pasar un examen, y generalmente no estaba abierto a los artesanos indígenas, eran supervisados por los oidores y maestros.
Golilla	Adorno hecho de cartón forrado de tela negra que rodea el cuello, sobre el cual se coloca un trozo de tela blanco almidonado y es usado por los ministros de la Iglesia.
Gorguera	Adorno ubicado en la zona del cuello, acomodado en forma de hojas de lechuga de color blanco en la vestimenta de los caballeros españoles siglo XVII.
Guipure	Ornamento de encaje en figuras diminutas, hecho en Brujas, Bélgica.
Jesuitas	Orden de curas católicos, los jesuitas fueron los primeros en fundar escuelas en Hispanoamérica, teniendo a su cargo la educación tanto de los indígenas como la de los criollos y la clase alta española. Arribaron a Perú en 1568 y a Nueva España en 1572.
Horquilla	Alfiler doblado para sujetar el cabello
Imaginario	Representaciones mentales de acuerdo a las configuraciones sociales.
Iconografía	Es la rama de la Historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en forma de una descripción y estudio de los elementos que forman parte de una pintura, escultura, grabado.

Iconología	Es el estudio de las representaciones de imágenes y su significado, configurados en alegorías o en emblemas.
Ilustración	Movimiento filosófico del siglo XVIII, desarrollado primero en Europa, y también conocido como el "Siglo de las Luces". La Ilustración trajo consigo métodos empíricos a la ciencia y tuvo como premisa que el progreso social, intelectual y científico sólo puede ser adquirido a través del razonamiento.
Incensario	Recipiente en forma de copa con tapa calada, suspendido de cuatro cadenas, objeto utilizado en ceremonias litúrgicas desde el siglo VII. Incienso esparcido en el ambiente es signo de veneración al Santísimo.
Inscripción	Escrito o texto grabado en piedra, metal u otra materia, para conservar la memoria de una persona, cosa o suceso importante.
Letanía	Oración cristiana que se hace invocando a Jesucristo, a la Virgen o a los Santos como mediadores.
Lienzo	<p>El término que se refiere a las pinturas en tela que muestran la historia y vida cotidiana en el virreinato.</p> <p>... de patronazgo: recurso compositivo de la iglesia integrado por la imagen de un Santo Patrono o Virgen ataviado con un manto abierto, para brindar protección a personajes de la iglesia y de la sociedad, los fieles generalmente aparecen arrodillados cerca de la figura santa.</p>
Manierismo	Estilo de arte europeo y en arquitectura dominó ca. 1520, se extendió en Europa y llegó a América con los españoles; en términos visuales fue más allá de los cánones o distorsión de las proporciones humanas.
Mantilla	Prenda femenina de origen español, para cubrir la cabeza utilizada en los ritos católicos.






Mecenazgo	La persona que financia la obra de un artista. generalmente es pintura de caballete.
Mendicante	Miembro de una orden religiosa, como las ordenes franciscana, carmelita, jesuita, agustina
Mestizaje	Una persona de descendencia indígena y europea.
Misticismo	Estado de la persona que se dedica mucho a Dios o a las cosas espirituales.
Místico	Individuo que se dedica a la vida espiritual o que ha vivido una experiencia divina.
Novohispano	Persona que habitó en el periodo de la Nueva España, siglo XVI a XVIII.
Nueva España	Nombre que España le dio a su Virreinato comprendía las regiones actuales de México, Centroamérica, Venezuela y el Caribe. Su capital, la Ciudad de México, fue erigida encima de las ruinas de la capital azteca, Tenochtitlán.
Oidor	Ministros destinados en los Consejos, Chancillerías y Audiencias, para oír en justicia de las partes, y decidir, según lo que unas y otras alegaran.
Orden religiosa	Grupos de frailes o monjas dentro de la Iglesia católica que se adhieren a conjuntos de reglas adicionales para gobernar sus vidas.
Órdenes mendicantes	Las órdenes mendicantes surgieron a partir del siglo XII, por un deseo de renovación espiritual ante los movimientos heréticos. Francisco de Asís y Domingo Guzmán formaron fraternidades reformadoras que manifestaban la necesidad de retorno a las raíces del evangelio.
Ordenanza	Disposiciones para la creación de las obras de arte en la Nueva España, dirigidas a un cierto gremio o agrupación de artistas para controlar su oficio.
Patrocinador	Persona que da trabajo a un artista para crear una obra de arte o un espacio, se considera mecenas a los que patrocinaban obras de arte.





Patrocinio	Devoción a un Santo o una Virgen como protector de una congregación religiosa y de personajes de alta jerarquía en la sociedad novohispana.
Patronato	Derecho del Obispo para presentar ministros idóneos para la Iglesia.
Patronazgo	Consejo o institución de vigilancia, formado por varias personas que ejercen una función de vigilancia, y con enfoque histórico en el Derecho que tenía el Rey de España de presentar candidatos para los obispos y otras dignidades eclesiásticas, con la función de un amparo regio sobre las instituciones religiosas.
Reformas Borbónicas	Modernización de la burocracia real promovida por los reyes borbónicos de España durante el siglo XVIII. Hispanoamérica se vió afectada por las reformas de Carlos III (1759-88), lo que generó descontento y revueltas hasta el final del siglo.
Retablo	Una obra de arte que cubre el muro tras el altar en una iglesia, hecha de madera o mampostería. En Hispanoamérica, los retablos contenían tradicionalmente imágenes esculpidas de santos y figuras de la iglesia o contenían lienzos pintados con dichas imágenes.
Tricornio	Sobrero de tres picos, con triple aladura doblada hacia arriba, propia de hacendados o clase alta novohispana.
Sacerdote	Hombre dedicado y consagrado para hacer, celebrar y ofrecer sacrificios. En la iglesia católica es la persona de sexo masculino ordenado para celebrar el sacrificio de la misa y realizar otras tareas propias del ministerio pastoral.
Sagrario	Lugar donde se guarda y deposita a Cristo Sacramentado, provisto de una puerta con cerradura y una especie de marco, ligado a las representaciones de permanecer fijo en el altar mayor entre los siglos XVI y XVII. A partir de 1863 se instituyó como sagrario fijo cerca del altar mayor.





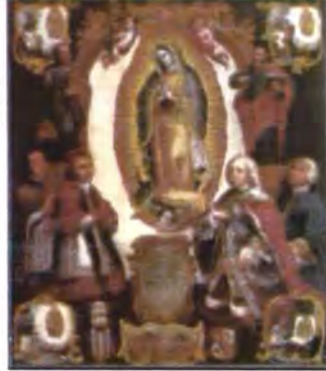
Símbolo	Representación de elementos relacionados con la mentalidad de una sociedad o religión, como la figura de Cristo se representa por medio de la cruz, el Espíritu Santo a través de una paloma blanca.
Veedor	Vigilante del cumplimiento de las ordenanzas en un gremio de artistas.
Virreinal	Perteneiente al Virreinato, o el período durante el cual Hispanoamérica era una colonia, dividida en Virreinos.
Virreinato	El distrito administrativo establecido por la Corona española en sus colonias. El Virrey, era la persona más importante después del rey. En 1700, habían establecidos dos Virreinos: Nueva España y Perú. Los Virreinos de Nueva Granada y Río de la Plata fueron creados en el siglo XVIII.
Visitador	Inspector oficial del gobierno español que periódicamente comprobaba la actuación de los funcionarios del gobierno.
Zarcillos	Aretes o pendiente de oro o plata, engarzado con piedras preciosas, en la Nueva España se utilizó frecuentemente las perlas y granates.






Anexo I






Cronología de los lienzos de patronazgo

Pintura				
Título	Madra de la Misericordia	Virgen de la Misericordia.	Virgen de los Mareantes	Virgen de la Caridad
Autor y Año	Escuela de Avignon, Siglo IV	Pietro Della Francesca, 1445	Alejo Fernández, S.XVI	El Greco, manierismo español,1603 -05
Características	Pintura sobre madera, Museo de Condé, Chantilly	oleo sobre tela. Pinacoteca Comunal, Italia	oleo sobre tela en el Alcázar de Sevilla	Óleo sobre tela, 184 x 124 cms, Museo de la Caridad de Illescas, Toledo.
Protectora María protege con su manto: personajes de alta jerarquía social (amarillo), órdenes religiosas(color morado), personajes de la sociedad y religiosos en tono verde	Protectora de la nobleza	Protectora de orantes-pueblo	Protectora a los descubridores del Nuevo Mundo: Reyes y capitanes, Don Fernando y Arzobispos de Fonseca, Colón, Vesputio y Vicente Yañez Pinzón	Protección a Nobles
Relación Histórica	Escuela de Avignon, Siglo IV, 66 x187 cm		El Políptico de la Misericordia (en italiano, Políptico de la Misericordia), es una obra realizada por el pintor renacentista italiano Pietro della Francesca. Mide 273 cm de alto y 330 cm de ancho. Se conserva en el Museo Civico o Palazzo Civico de Sansepolcro.	Es el centro del retablo de la capilla de la Casa de Contratación de Sevilla, hoy en el Alcázar de Sevilla. Debó de pintarse entre 1531 y 1536. La identificación de los personajes acogidos al manto de la Virgen es muy discutida. Son todos ellos retratos y con gran probabilidad de varios bustos del Descubrimiento, conquista de las Indias. Se ha creído que los amoldados a la derecha de la Virgen son: Fernando el Católico, en primer término, y el obispo Fonseca y el canónigo Sancho de Matienzo, en segundo plano; y los de su izquierda, Cristóbal Colón, el inmediato a la Virgen, y tres de los cuatro pilotos que asistieron a la Junta de Burgos: Américo, Yáñez Pinzón y Juan de la Cosa o Solís.
			El supuesto Fernando el Católico podría ser en realidad Cristóbal Colón. El lugar que ocupa es evidente el de mayor honor, y su rostro largo, de nariz ligeramente aguilada, no puede por menos de evocar el recuerdo de los líricos en que Fray Bartolomé de las Casas nos describe el Primer Almirante: "El Almirante -nos dice- físicamente era alto, de agradable presencia, fornido, de rostro alargado y nariz aguilada, ojos grises, claros, pardos, pero muy animados; castaño el cabello y la tez muy blanca, pero algo pecosa y colorada; a los treinta años comenzó a encanecer. La Virgen cubre con su manto a Cristóbal Colón, Cortés y Pizarro, esta imagen representaba la admiración de los que se disponían a cruzar el Atlántico.	
Fuente	http://www.artehistoria.com/gemini/cuadros	http://www.artehistoria.com/gemini/cuadros/4963.htm es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_la_Misericordia	Catálogo:Exposición España Medieval y el legado de occidente. México- España, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Sociedad estatal para acción cultural exterior en España, CONACULTA, Lunwerg editores. 2006.p.210	www.artehistoria.pyt.es/gemini/cuadros/71715.htm





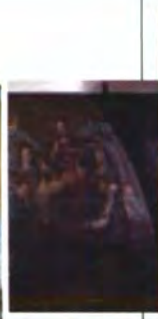


				
Virgen de las Cuevas	Virgen de la Misericordia	Virgen del Rosario	Virgen entregando el rosario a Santo Domingo	Alegoría de la Inmaculada Concepción como protectora de la familia real española
Francisco de Zurbarán, barroco español. Siglo XVI	Zurbarán, Siglo XVI	Anónimo, Siglo XVII, 199 x128 cm	Murillo, barroco español	Atribuido a Pansel y Alcázar, Madrid
óleo sobre lienzo, 267 x 225 cm, 1630-35, Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla	óleo sobre tela	óleo sobre tela, Colección Acervo Patrimonio de S.H.C.P. México	Óleo sobre lienzo, 207 x 162 cm, Palacio Arzobispal, Sevilla	Retratos de Carlos IV y María Luisa príncipe
Protección a cartujos	Protección a la orden religiosa dominica	Alegoría protectora de los dominicos	Patrocinio a religiosos	Patrocinio de la Inmaculada con Carlos IV y María Luisa
Muy poco apreciado durante años, tachándose de anticuado. Al tiempo, la adopción de una iconografía tan antigua hace difícil atribuir la fecha de realización y a veces se ha catalogado entre su obra temprana. Sin embargo estos problemas no disminuyen en absoluto el interés del lienzo. La Virgen de Misericordia es un tipo de Virgen protectora que normalmente era representada por encargos de colectivos que se representan bajo su adopción. Estos colectivos suelen ser comunidades monásticas, como los cartujos que dan sobrenombre al lienzo, conocido también como la Virgen de los Cartujos. María extiende sus brazos bajo los cuales se recogen los frailes. Unos angelitos le ayudan a extender su manto como si fueran alas que acogen bajo sí las cabezas de los monjes, tímidos por su austeridad, no podían hablar, usaban las telas más bastas para su vestido, no comían carne y sólo podían afeitarse seis veces al año. Este lienzo llamado Virgen del as Cuevas, ya realizado para la Cartuja de Santa María de las Cuevas, posee una composición simétrica y equilibrada, donde la Virgen cubre con su manto a	Los encargos que se hacían a Zurbarán en su última etapa fueron cada vez más escasos y de signo diferente, lejos de las grandes series para iglesias y conventos del área sevillana. Esta etapa se tradujo en una evolución del estilo del maestro, que se había mantenido muy estable durante toda su carrera. Zurbarán se mostró sensible a las innovaciones planteadas por pintores jóvenes de Sevilla y Madrid, por lo que suavizó su manera tenebrista. Encontró una nueva iluminación más homogénea, sin contrastes y de matiz dorado, que dotaba a sus figuras de un sfumato que dulcificaba los rostros y las expresiones. Todo ello podemos encontrarlo en la Virgen de la Misericordia que contemplamos, acompañada y adorada por dos frailes mercedarios, probablemente relacionados con el encargo de la obra.	Tovar y de Teresa: "La Virgen del Rosario rodeada de los 15 misterios y venerada por santos y santas de la orden dominica. Hacía la izquierda, el domine cane (perro del señor) que sostiene una antorcha de la Fe, que significa ferocidad combativa. La devoción del rosario fue ampliamente difundida en el siglo XVI en la Nueva España, después de la victoria de los cristianos en Lepanto, la última cruzada en los tiempos modernos. Además el papa Pío V encomendó el resultados dela contienda a la devoción del Rosario, a lo largo de los siguientes siglos no faltó la presencia en los templos dominicos de casi todo el territorio novohispano, contando con capilla propia en las más importantes ciudades como en Puebla. Notese la posición del escorzo de la Virgen y el movimiento de las telas .	Hasta el presente se considera esta obra como la más temprana que conocemos de Murillo. Procede del convento de los Padres Dominicos de Santo Tomás en Sevilla y en su composición y técnica el pintor se presenta heredero de maestros de generaciones anteriores. Murillo todavía no ha creado un estilo personal y por eso en el dibujo muestra evidentes influencias de su maestro, Juan del Castillo, especialmente en los rasgos delicados y finos con los que describe los rostros y las sonrisas inasnuadas. En el rompimiento de Gloria que aparece en la zona superior - formado por ángeles mercebos que tocan música y cantan mientras que angelitos arrojan flores a santo Domingo.	Carlos III instituyó en 1751 la Orden de la Concepción, confirmada por el Papá Clemente XIV, cuyos caballeros lucían una banda azul celeste con insignias de una cruz de ocho puntas adornada con flores de lis y en el anverso la imagen de la Purísima Concepción. Carlos III se declaró Jefe y Gran Maestro de la Orden, congregación destinada a condecorar personas que hayan prestado servicios a la Corona, servir para distinguir el merito y virtud de los nobles
http://www.galeon.com/jddominguez2008/cuevas.html	http://www.artehistoria.pjy.igencol/cuadro/10671.htm	Colección Muestra Antológica de las colecciones de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (S.H.C.P.) México 1996 p.49	http://www.artehistoria.com/igencol/cuadros/4863.htm	http://www.artehistoria.com/igencol/cuadros/4863.htm








				
El patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe	Virgen de Santa María Virgen de Guadalupe Patrona Prima de la Nueva España	La Virgen de Guadalupe como fuente de la Divina Gracia con personificaciones de Nueva España y Castilla	La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el Reino de la Nueva España	Alegoría de la declaración pontificia del patrono Guadalupeano
1746 ca., Anónimo	José de Ribera I Argomanis, 1779	Anónimo novohispano	Miguel Cabrera, ca. 1756 ,oleo sobre lámina de cobre	Anónimo, óleo sobre tela, 148 x 86 cm
óleo sobre tela, 126.4x 96.2 cm	óleo sobre laminwa	c.a.. 1755, óleo sobre tela, 114x104.5 cm	Museo Sourmaya. 58x42.5 cm	Colección particular
Patrocinio de la Virgende Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe
Inscripciones: el Patronio de nuestra Señora de Guadalupe- Protegen civitatem istam Psalms 37 u 35- Audite haec omnis, qui habitatis orbem. Ps 48 v 2 . (yo protegeré a esta ciudad para salvarla. Isaías 37:35-oido, pueblo todos , escuchad, habitantes todos de la Tierra, Salmo 48: 2)	óleo sobre tela, 201x121 cm, Incripción: NON FECIT TALITER OMNI NATIONI EU/ROPA/ AMERICA (no hizo tal con ninguna nación, Salmo 147:20).Museo de la Basílica de Guadalupe	colección particular: Felipe Siegel, Anna y Andrés Siegel. Alegoría de los reyes de las dos Españas, representados como parejas de corte, beben arrojados de la agua de la fuente que sostiene la Virgen de Guadalupe, agua curativa contra las epidemias, fuente inagotable del mar de la misericordia, dos parejas que semejan la patria criolla ya pareja de Castilla en la Nueva España, se desempeñan como imágenes que juran hermandad y coincidencia ideológica.	Inscripciones: Nuestra Señora de Loretto- Nuestra Señora de el Refugio- Nuestra Señora de la Misericordie de la ciudad de Paraná-Nuestra Señora del el Rosario- Nuestra Señora de los Remedios que se venera en su santuario,extramuros de Mexico-Nuestra Señora de la Misericordia que se venera en la Iglesia de Señoras Religiosas Capuchinas(de México)- Nuestra Señora de la Concepción o, que se venera en el Choro de Señoras. Religiosas. Capuchinas de Mexico- Nuestra Señora de Sotomayor- Nuestra Señora de el Carmen-PATRONA NOVAE HISPANIAE-Benedictus/ XIV Non est equi ídem (Patrona de la Nueva España)-Benedictor/ XIV)	Inscripción: Viva copia de la copia/Viva de María Santísima/ En su imagen de Guadalupe declarada Patrona/ de la Nueva España con /Autoridad Apostolica/ Por la Santidad del Señor/ Bendito XIV en 24 de abril de 1754.
La Virgen de Guadalupe se presentó a los ojos de Juan Diego, el sábado 9 de diciembre de 1531. Esta pintura celebra el patronato de la Virgen sobre el reino de la Nueva España. La mujer de la izquierda una indígena sostiene un medallón con las armas mexicas, la otra mujer con vestimenta española sostiene el escudo con la figura de un león.				
[1] RUBIAL GARCIA, Antonio, Nueva España: Imágenes de una identidad unificada, en El espejo Mexicano coordinado por Enrique Florescano, México, Biblioteca Mexicana, F.C.E., CONACULTA, Fundación Miguel Alemán, A.C. p. 86	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Sourmaya.2005.p.	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Sourmaya.2005.p.102.	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Sourmaya.2005.p.20.	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Sourmaya.2005.p.99.







				
Retablo de la Virgen de Guadalupe con San Juan Bautista, Fray Juan de Zumárraga y Juan Diego	El patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre los estudiantes de los Reales Colegios de San Ignacio y San Jerónimo de Puebla	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe, San Jerónimo y el Obispo de Domingo Pantaleón Álvarez Abreu	Patrocinio de San Francisco	Devoción con el Niño (San Miguel y San José) y la orden
Miguel Cabrera, Siglo XVIII	Francisco Castillo, ca 1788, óleo sobre tela, 340 x 212 cm	José Joaquín Magón (activo 1750-1783), atribuido	Miguel Cabrera	José de Ibarra
Óleo sobre lamina, 54 x 44 cm. Museo Nacional del INBA	Museo Universitario de Puebla	Óleo sobre lienzo, Museo Regional de Puebla	Óleo sobre lienzo, 6 x 6 mts. Museo de Guadalupe, Zac.	Óleo sobre lienzo, Catedral de Puebla
Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe	Devoción a Virgen de Guadalupe y la orden franciscana	Devoción a Virgen de la Inmaculada Concepción
Este retablo muestra la arquitectura de un templo que celebra la aparición de la Virgen de Guadalupe, y la coloca entre cortinajes que sostiene dos ángeles, el retablo elaborado de madera con columna salomónicas y decoraciones barrocas, presentan la devoción a la Virgen y a San Juan Bautista, y representando los dos mundos Fray Juan de Zumárraga y Juan Diego.	Esquema propio de las estampas devocionales, que retrataban las imágenes de culto en sus propios altares, con una carga escenográfica y efecto peculiar del siglo XVIII. Inscripciones: "Pater lacrymas fuitus. Ex fuitibus honore plures para una Corona: Mater se subiacent umbrai-Haud Hyeme minus/ Aedate. [A devoción y esperanzas, y solicitud del Bachiller Don Francisco José de yzunza, y de los señores/ Discipulos con su cenó el Curso de Artes, a que dió principio el día 18 de Octubre de 86 y finalizó el día Noviembre de 1788 bajo los auspicios de María Santísima (en su advocación de Guadalupe)] à quien le consagran humildes, este testimonio público de su reconocimiento: Francisco Castillo Fact. (Después de las legítimas, la recompensa testimonio de la recompensa. Varias coronas para una sola, estamos bajo la protección de la Madre-Yano hace tró - el estilo)	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe, San Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla y el Obispo de Domingo Pantaleón Álvarez Abreu	Automartirio de José de Ibarra	Catedral de Puebla
Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Soumaya. 2005 p. 55.	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Soumaya. 2005 p. 115.	Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Soumaya. 2005 p. 116.	El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993. Fotografía de Rafael Dantz, Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancan, Turner Libros. 1993. p. 67	Paula Mues Orts, José de Ibarra, Profeso dela notabilísima arte de la pintura. Circulo de Arte, CONACULTA, 2001 p. 60 fig28







				
Virgen Inmaculada Concepción	Allegoría de la Virgen protectora de los dominicos	Virgen del Rosario	Patrocinio de San José con los carmelitas descalzos	Patrocinio de la Virgen del Carmen con su orden
Tota Pulchra de Juan Correa, XVI	Miguel Cabrera, s. XVII	Anónimo	Anónimo. Iglesia del Carmen, San Ángel	Luis Berruete, 1749
Óleo sobre lienzo,	Óleo sobre tela, 339 x112 cm, Pinacoteca Virreinal	Óleo sobre lienzo, Puebla	Siglo XVII, óleo sobre tela, 379x320cm.	Óleo de 5 x 3 metros, Capilla de Jesús Nazareno.
donante orando,	Devoción de una orden dominica	Devoción al rosario, religiosas y donantes	Protección a la orden carmelita	Protección a la orden carmelita
Museo de Zacatecas. Donante con vestido degülla y mangas con encaje y tela drapada, en actitud orante, a derecha la azucena como muestra de la religión y Dios Padre dueño del mundo bendice a la Virgen y al donante	Colección particular	Catedral de Puebla	Iglesia El Carmen San Ángel,	Iglesia El Carmen San Ángel,
ARTES de México. El retrato Novohispano, No. 25. Julio-Agosto. Libro trimestral, México, 1994, p. 16.	González Fernández, Celia Luz,2006.	González Fernández, Celia Luz,2006.	González Fernández, Celia Luz,2006.	González Fernández, Celia Luz,2006.

Patrocinio de la Virgen del Carmen	Patrocinio de la Virgen del Carmen	Patrocinio de la Virgen del Carmen y el niño y santos.	La superiora del convento entrega las llaves a San José, Patrono de la orden	Patrocinio de la Virgen del Carmen a su orden	Grupo de monjas con la Virgen	Patrocinio de la Virgen del Carmen con los Santos de la orden
Andrino	Andrino, óleo sobre lienzo, 4,5 x 2 metros	Andrino, óleo sobre lienzo, primera línea la dorante	Anonima, óleo sobre lienzo.	Acosta, óleo sobre tabla, 85x63cm	Anonimo, XIX	Juan Rodríguez Juárez, 1728
óleo de 3 x 3 metros, Capilla de Jesús Nazareno, El Carmen, San Ángel	Capilla de Jesús Nazareno, El Carmen, San Ángel	Museo El Carmen	Museo El Carmen San Ángel	Museo El Carmen	óleo sobre lienzo, 199x275 cm	óleo sobre tela, 281x238 cm
Protección a la orden carmelita	Protección a la orden carmelita	Protección a la orden carmelita	Protección a la orden carmelita	Protección de la Virgen del Carmen	Protección a la orden carmelita	Patrocinio de la Virgen del Carmen con los Santos de la orden
Iglesia El Carmen San Ángel.	Iglesia El Carmen San Ángel.	En marcado con molduras escalonadas en la parte superior y górguense dorada. La Virgen del Carmen y el niño, portan escapolarios en las manos, amparando bajo su manto a los monjes del convento al que destinó la orden. Dos querubines sostienen la corona que se ha de colocar sobre la cabeza de la Virgen y dos ángeles de mayor tamaño, recogen el manto, donde se observa una tela de brocado con diseño de flores, multicolor, de pura seden tejido de Filipinas. A lo alto aparece el escudo del Monte Carmelo: ancla de salvación y tres estrellas que significan los tres votos o categorías de la orden.	Pintura que evoca a Santa Teresa DE Jesús, ni resentada de rodillas ante San José, a quien le entrega la llave del convento, en presencia de la Santísima Virgen, esto nos indica que San José fue uno de los titulares de esta institución.	Virgen del Carmen ataviada con su hábito y protege con su mano a las religiosas del la orden.	Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Santa Teresa vestida de monja carmelita, con capa blanca sobre el hábito café	Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Santa Teresa vestida de monja carmelita, con capa blanca sobre el hábito café
González Fernández, Calle Luz, 2008	González Fernández, Calle Luz, 2008	González Fernández, Calle Luz, 2008	González Fernández, Calle Luz, 2008	González Fernández, Calle Luz, 2008	Las Carmelitas. Anonimo en la Nueva España del siglo XVII. Frey Aguilón de la Madre de Dios (San. Potosí). 1675.	Las Carmelitas. Anonimo en la Nueva España del siglo XVII. Frey Aguilón de la Madre de Dios (San. Potosí). 1675.

						
Patrocinio de la Virgen de la Merced	Autor, Patrocinio de la Virgen de la Compañía de Jesús	Patrocinio de la Virgen del Carmen a la Animas del purgatorio	Patrocinio de la Virgen de la Misericordia	Patrocinio de la Virgen del Misericordia a las Clarisas	Patrocinio de San Francisco	Patrocinio de la Virgen del Rosario
José Joaquín Magón, siglo XVIII	Miguel Cabrera, Siglo XVIII, 429 x 476 cm	José de Alcibar, Siglo XVIII, 84.2 x 61.8 cm	Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII, 138x227 cm	1777, Vallejo, Francisco Antonio, 138x227 cm	Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII	Anónimo
óleo sobre lienzo, 10.9 x 3.5 metros. Atlixco, Puebla, 1763	Museo del Virreinato, Tepcoztlan, Edo. Mexico.	Museo del Virreinato, Tepcoztlan, Edo. Mexico.	óleo sobre lienzo,	320.5 x 215 cm	San Francisco de Asis con las tres ordenes franciscanas.	óleo sobre lienzo, Las Monjas, Michoacan
Protección de virgen a la	protección a las hermitas	protección a las animas del purgatorio	Virgen de la Misericordia o	Protección a la orden	Patrocinio de San Francisco	Protección a la orden dominica
Personajes civiles que protegen en su manto , posible maceas una pareja.	óleo sobre lienzo,	óleo sobre lienzo,	La Virgen del Carmen como intercesora, según Manuel Tréms, corresponde a la clasificación de "Virgen orante activa" que tiene como el objetivo socorrer a la humanidad (1) En esta obra de factura popular, la Virgen viste el hábito de la Orden		Lienzo ubicado en el Museo Regional de la ciudad de Querétaro, Carretera, hermanos mayores, señoras pobres y penitentes de ambos sexes Querétaro	
Las Carmelitas descalzas en la Nueva España del siglo XVII, Fray Agustín de la Madre de Dios Ocas, Probuena, 1675.	Ad maternem Gloriam Dei, La Compañía de Jesús promotora de arte, México, contraportada	Universidad Iberoamericana, 2003	http://www.cruzconest.org	http://www.historiarte.net/monografias/santos.html	González, Fernández, Cole Luz, 2006.	Selazar González Guadalupe, 2006.

						
Patronio de San José sobre los jueces	Patronio de San José	Patronio de San José	Patronio de San José	San José y la Virgen como mediadores	La coronación de San José	San José y las Charitas
Reflexos de los acontecimientos, naga por nosotros. Carlos II y su familia.	Jose de Alcibar, 1774, óleo sobre lienzo, 238x217 cm	Jose de Alcibar, 1783			Jose de Barra, óleo sobre tela, 425 x 476 cm	Anónimo
Anónimo S. XVIII. Museo Regional Michoacano, Morelia	La Profesa, DF	Museo Guadalupe, Zacatecas	Catedral de San Luis Potosí	Anónimo	Museo del Virreinato, Tepcozotlan, Edo. Mexico.	Óleo sobre tela
Patronio de San José sobre los jueces	Patronio de San José	Patronio de San José		San José con los mediadores, Alcibar	Protección a Felipe V y al Papa Clemente XIII, con jueces que venaron al Patrono de la Nueva España	Protección a el orden
	San José protege a los miembros del oratorio, a la derecha Don Antonio María de Bucareli, Virrey de la Nueva España de 1771 a 1779; Don Domingo de Valadon, colegial de San Isidro y Decano de la Real Audiencia; el padre José Gómez de Escobedo. A la izquierda Don Alonso Núñez de Haro y Penabaz, 2º Arzobispo de México, que tiene a sus pies la mitra como símbolo de su rango; Don José de Areche, Fiscal del Crimen; Don José de Montalbán, notario; todas las personas dirigen la mirada al espectador para mostrarse como solicitante de que sea reconocida su labor individual.	Protección de San José a los poderes civil y religioso, como Carlos III y Pío VI			La Virgen del Carmen como intercesora, según Manuel Torres, corresponde a la identificación de "Virgen creata actrix" que tiene como el alfilerio superior a la humanidad.(1) En esta obra de factura popular, la Virgen viste el hábito de la Orden, aunque carece de toca y está decorada con estrellas. Es coronada por dos ángeles y a sus lados aparecen san José, que porta la vara de alfilerio, Remedio, y una serie de su Orden, probablemente santa Teresa, por el hecho de haber estado por los aires que sufrían en el purgatorio. Se ve en la mano una serie de estrellas que aluden en su juramento. En la parte inferior se encuentran dos ángeles que esperan recibir el alfilerio celestial. (1) Torres, Manuel, María, iconografía de la Virgen en el arte español, p. 205.	Veneración al Santo Patrono de la Nueva España
	P. 130. Arte y Música del Barroco: en la Nueva España el culto San José, a partir del Concilio Provincial de 15555 fue declarado patrono del Arzobispado y provincia de México. En 1679, Carlos II lo declaró tutor de los dominios de España. Fray Agguath de Velasco publico en 1698, su obra Teatro Mexicano, dedico al Patrón de la Nueva España, como padrino y protector de los indios, valor político de los mestizos del virrey de indias, representante de Dios y Rey en la Nueva España.					
González Fernández, Cole Luz,2006	González Fernández, Cole Luz,2006	Fotografía Cole Luz González Fernández, 2006	González Fernández, Cole Luz,2006	http://www.coleluz.net	Martí Caballero, México. Óleo realizado del Museo del Virreinato. México, Coahuila,2012,p.51.	http://www.coleluz.net

					
Patrocinio de San Ignacio	El ministerio de San José	Patrocinio de la Virgen del Carmen	El retrato de la Familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aranzazu	El Patrocinio de la Santa Teresa	Virgen de la Consolación
Miguel Cabrera, 1756.	José de Alcibar.	Anónimo	D. Francisco Fagoaga Iragori, de origen Vasco y su esposa María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer con sus hijos, se muestran arrodillados a los pies de la Virgen de Aranzazu.	Antonio Vallejo.	Alfonso de Zárate, 250x200 cm.
Óleo sobre tela, 277 x 322 cm	La Profesa, óleo sobre tela, ca. 1771. 247 x 2 23.5 cm	Óleo sobre tela, siglo XVIII	Anónimos, ca. 1735 a XVIII óleo de 248 x 333 cm. colección Obregón Zaldívar de Valdez	Óleo sobre tela, siglo XVII	Virgen con San Agustín, Sta. Mónica y Felipe V
Protección del santo a las almas de purgatorio	Patrocinio de San José a los Jesuitas	Patrocinio de la Virgen del Carmen	Barquero, comerciante de oro y plata, perteneció a la cofradía de Nuestra Señora de Aranzazu. Sirvió a la comunidad vasca para realizar obras pías como el Colegio de las Víctimas	Patrocinio de Santa Teresa	Protección de la Virgen de la Misericordia
devoción a San Ignacio como protector y salvador de las almas del purgatorio	Encargo de padres filipinos para conmemorar el Busto de San José del Real, el Primer Conde Mexicano de 1565, nombrado a San José del Real. En la cartela: Salvo fac arripe iuxta y quidem beneficiados de la intercesión del patricio- transfundido en Carlo II	La Virgen del Carmen se muestra piadosa ante la mirada de Santa Teresa y San Francisco intercesores de las almas benditas	Don Francisco Fagoaga, apertador de la Casa de Moneda de México, cargo que le permitió invertir en la minería y otros negocios. El retrato de don Francisco y su familia- esposa, cinco hijos, cuatro hijas y su yerno, Manuel Alcocer, aparecen en actitud orante, de rodillas, ante la Virgen de Aranzazu, patrona de los vascos hacia un lado aparecen los hombres y del otro lado el grupo de las mujeres. Las casacas de los señores presenta alguna pequeñas variantes, casacas blancas, similar al terciopelo, adornadas la chupa , especie de chaleco, tela de brocado de China multicolor.Las pelucas de los señores son mucho más discretas, llegan al hombro, tiene raya en medio y pequeños cabellos pegados a la cabeza, codocados someramente a ambos lados.	Secretaría del Templo del Carmen en San Luis Potosí	Colección de Mrs. Tita Guerrero.
			Las mujeres visten vestidos empolvados y brillosos, el pelo recogido con rictos y adornos con broches de brillantes, varias llevan sobre la pecherita del vestido joyas de oro y diamantes en forma de guirles vegetales. Todas llevan gorgoneras, de las que cuelgan cruces de granadas y pulseras de varios hilos de perlas, las faldas de los vestidos son más largas en la parte de atrás, formando caudas, e indican que llevan vestidos como si se presentara en la corte, al cerrarse la cintura, dejan visible un blingúo en el talle , que va cubierto con una pechera, adornada con alforzas, bordados o pompones de perlas , detrajo llamado alfor, haciendo juego con los puños que son anchos y bordados también. El discreto, la orla de la sobrolista forma ondas al abrir, pues esta detiene con un cordoncillo dorado. Las telas de los trajes son bordados , unos de China o europeos. Varias llevan chivadores sobre la cabeza en a menudo con zirconio de color y en		
http://www.rosarios.net	Museo Orta, Paula, José de Barras, México, Conaculta, 2001. 5q28.	El Colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de Misioneros y semillero de mártires. 1706 - 1993. Fotografía de Rafael Doniz. Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Banco, Turner Libros. 1993.	ARTES de México. El retrato Novohispano, No. 25. Julio-Agosto, bimestral, México, 1994. portada interior.	Fotografía: Mtra. Eulalia Hernández Arriaga	Arq. José Francisco Guevara Ruiz 2007

					
Virgen del Pilar	Comunión de Santa Teresa de Ávila y la Familia Erreparaz	Inmaculada Concepción con la Santísima Trinidad	Virgen de Guadalupe	La coronación de la Inmaculada Concepción	La coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad antropomórfica.
Juan Correa	Francisco Martínez, siglo XVIII. 5.60 x4 20 metros	Francisco Martínez, siglo XVIII	Francisco Martínez	Escudo de monja, óleo sobre lámina de cobre, diámetro 19 cm	escudo de monja, óleo sobre lámina de cobre, diámetro 17 cms
óleo sobre tela, Museo Guadalupe Zacatecas	Templo de San Francisco	óleo sobre lámina de cobre, diámetro 20 cm	óleo sobre lámina de cobre, diámetro 20 cm, marco de carey	Anónimo mexicano Siglo XVIII	J. M. Vázquez Siglo XVIII
Protección mariana	Protección mariana	Patrocinio de la Virgen de la Inmaculada Concepción	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe	Patrocinio Mariano	Patrocinio Mariano
	El tema de Santa Teresa es por la recién concepción, la Santa aparece recibiendo la comunión por San Antonio de Padua y	Escudo de monja con marco de flores de carey, con incrustaciones en concha nacar y filamentos metálicos.		Consisten en pequeñas pinturas, circulares u ovaladas, de quince a veinte centímetros, que agregaban las religiosas a su hábito, sobre el escapulario, casi rozando la barba. Pintados, en su mayoría, sobre lámina de cobre al óleo, y raras veces sobre pergamino a la acuarela, protegido por un vidrio.	La Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad antropomórfica, Siglo XVIII. Diámetro 17 cm. Ubicado en Casa de la Cultura de San Luis Potosí. Es representativa la imagen de la Virgen en la advocación Apocalíptica con ciertas diferencias entre sí: el primero, la Coronación de la Inmaculada Concepción, con San José y el Niño, San Bernardo de Claraval, Jesús (ad), San Cayetano y Santa Ana. Acompaña a María un ángel que sujeta una espada, símbolo de su pureza, que es compuesto de patronazgo.
	A la devoción del Cap.D.º Joseph de Erreparaz N.º H.º, Synd.º C.º y Part.º de este Convent.º		***	Ubicado en Casa de la Cultura de San Luis Potosí "Arq. Francisco Javier Cosío Lagarde", San Luis Potosí	Ubicado en Casa de la Cultura de San Luis Potosí "Arq. Francisco Javier Cosío Lagarde", San Luis Potosí
El Colegio de Guadalupe de Zacatecas, Escuela de Misioneros y taller de marfiles. 1706 - 1993. Fotografía de Rafael Doniz. Multiva Grupo Financiero- Fondo Cultural Bancolmex, Turner Libros 1993.p	Fotografía González Fernández Celia Luz, 2004.	TOVAR y DE TERESA, Guillermo, Repertorio de artistas de México. Artes plásticas y decorativas, Volumen III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1995-1997.	TOVAR y DE TERESA, Guillermo, Repertorio de artistas de México. Artes plásticas y decorativas, Volumen III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1995-1997.	Arq. José Francisco Guevara Ruiz 2007	Arq. José Francisco Guevara Ruiz 2008