

# **UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto  
Presidencial del 3 de abril de 1981



## **“JOSÉ DE PÁEZ: PERSONALIDAD ARTÍSTICA, GUSTO E IRRADIACIÓN DE SU OBRA DE 1750 A 1780”**

### **TESIS**

Que para obtener el grado de:

### **MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta:

**MARÍA MAGDALENA CASTAÑEDA HERNÁNDEZ**

Director: Dr. Luis Javier Cuesta Hernández  
Lectores: Dra. Paula Mues Orts  
Mtra. Verónica Zaragoza Reyes



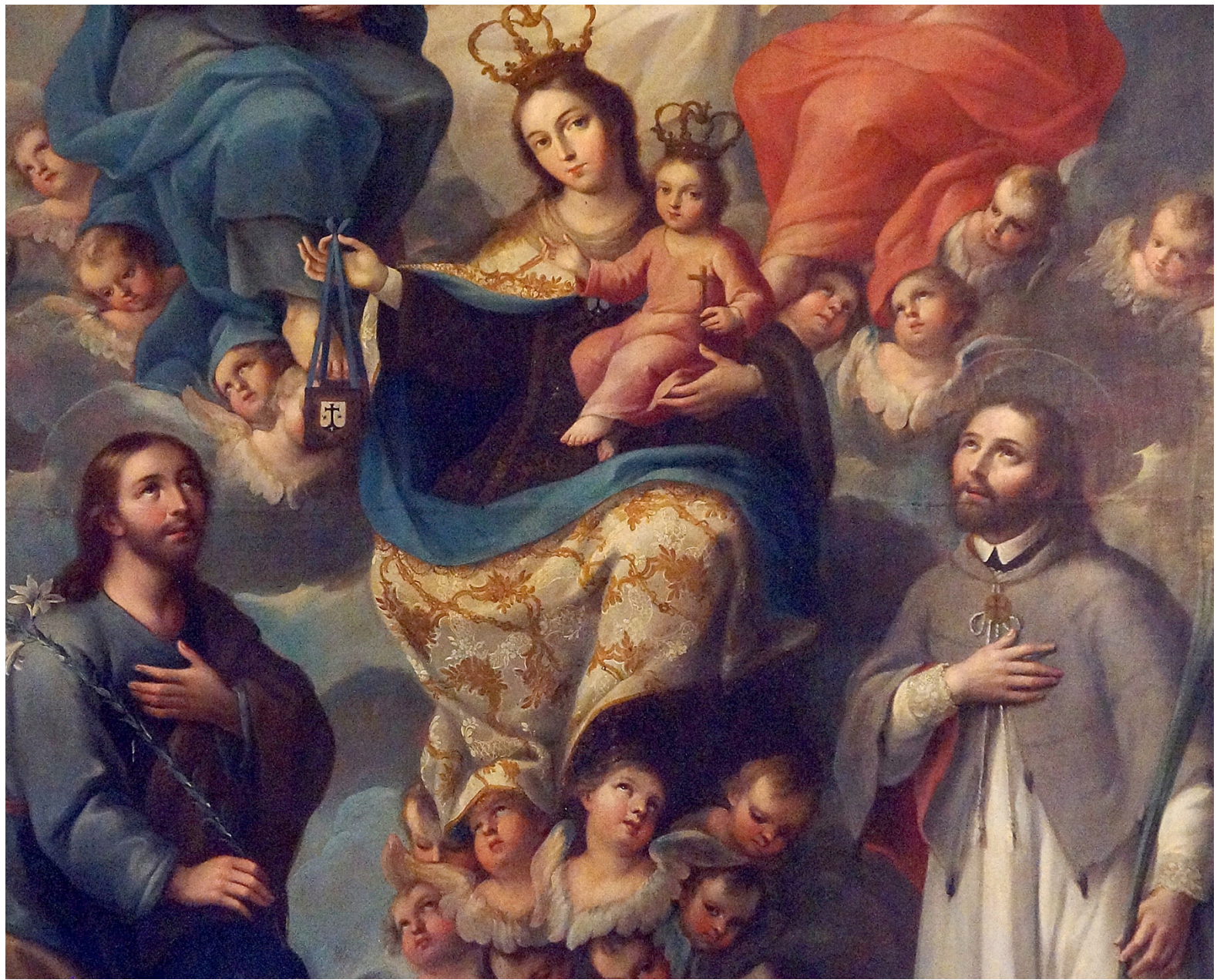


# ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. José de Páez entre la persona y el artista.....	17
a. ¿Quién era José de Páez?.....	19
b. A la búsqueda de la personalidad artística de José de Páez .....	28
Capítulo 2. Visiones y reflexiones sobre la obra de José de Páez.....	37
1.1 Problemas pictóricos sobre el estudio de la producción plástica de la segunda mitad del siglo XVIII novohispano.....	40
1.2 Modelo de estudio.....	46
1.3 Conformación del gusto en el ámbito novohispano del siglo XVIII.....	58
1.4 José de Páez y sus contemporáneos: José de Alzibar y Francisco Antonio Vallejo.....	68
Capítulo 3. La impronta del artista: historias de pincel.....	85
2.1 <i>Corpus</i> pictórico.....	87
2.1.1 Reconocimiento de la secuencia técnico pictórica.....	94
2.2 Pintura Religiosa.....	107
2.2.1 Pintura narrativa: composición y decoro.....	109
2.2.2 Pintura devocional: supremacía del color.....	139
2.2.3 Pintura religiosa icónica: <i>Veras Efigies</i> .....	167
2.3 Retrato: virtud y memoria.....	169
2.4 Pintura de castas.....	187

# ÍNDICE

Capítulo 4. El contexto social como elemento de significación para la construcción de la geografía artística .....	191
3.1 Consideraciones sobre la aplicación de la metodología de la geografía del arte en el caso de la pintura de José de Páez.....	193
3.2 Geografía artística de José de Páez.....	200
3.3 Circulación de la obra de José de Páez.....	206
Conclusiones.....	223
Bibliografía .....	232
Listado de imágenes.....	244
Anexo Documental.....	250



# INTRODUCCIÓN

Portada: José de Páez, *Virgen del Carmen con San José y San Juan Nepomuceno*, 1773,  
Monasterio de Santa Teresa la Nueva, México D.F.



La restauración de la pintura de caballete le permite a los profesionales involucrados en la disciplina adentrarse a un mundo de materiales, pigmentos, técnicas y herramientas plásticas. Éstos dan indicios sobre la condición y los significados de las obras, así como pistas para encontrar los deterioros y proponer formas para estabilizarlos. El fin último del trabajo del restaurador de pintura es la recuperación de la imagen, esa que responde a un momento y a un espacio determinado. Durante mis esos años de trabajo en la restauración de pintura del siglo XVIII, me topé con un artista de nombre José de Páez (1721-h.1790), cuya obra de gran detalle y delicadeza llamó mi atención.

Este artífice fue parte de la escena artística de la Nueva España, hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Su producción pictórica estuvo dedicada a la pintura religiosa, de castas y al retrato. La mayoría de los museos nacionales que resguardan bienes novohispanos, conservan pinturas de su autoría. Sin embargo, se ha mantenido bajo la sombra de los pintores más reconocidos de la época; hecho que da la pauta para incluirlo en el panorama actual de la historia del arte con nuevos ojos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Actualmente, en el mercado internacional sus obras son apreciadas y han salido a subasta a precios más elevados que las de otros artistas de la época como Miguel Cabrera (¿?-1768).

Este relato no podría comenzar sin presentar un breve recorrido historiográfico, sobre la descripción de su estilo pictórico. En primer lugar se le reconoce favorablemente su pincelada suave y calidad plástica, sin embargo, se descarta la originalidad en sus composiciones.

El abogado José Bernardo Couto (1803-1862), es el primero en señalar su falta de pericia plástica. Couto menciona que el dibujo de Páez era incorrecto. Por ello, le otorgaba un escaso mérito artístico ya que lo comparaba con artistas que en su opinión eran mejores, por ejemplo Miguel Cabrera (¿?-1768).<sup>2</sup> Posteriormente, Manuel Romero de Terreros (1880-1968) describió que el arte de Páez revelaba destreza en el trazo pero consideraba que su composición no era original, ya que usaba como base para sus pinturas, ora estampas ora “cuanto de pintura europea venía a sus manos, o mejor dicho, se presentaba a su vista.” Lo clasificó, incluso, como un pintor de segunda fila, aunque sí fiel representante del arte pictórico mexicano del siglo XVIII.<sup>3</sup>

Para Manuel Toussaint (1890-1955), la pintura de Páez seguía el estilo impuesto por Miguel Cabrera, debido al uso de una gama cromática y

---

<sup>2</sup> José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruíz Gomar, México D.F: CONACULTA, 1995, (Cien de México). p. 99.

<sup>3</sup> Manuel Romero de Terreros. *El arte en México durante el virreinato*, México D.F.: Editorial Porrúa, 1951, p. 26.

composiciones semejante.<sup>4</sup> Para el historiador, los pintores de la generación a la que Páez pertenecía repitieron en un principio las fórmulas de representación de gran demanda. Desde esa perspectiva, hicieron copias de los mismos temas para satisfacer los gustos personales de sus clientes. Este argumento se revisará en el capítulo dos, cuando se comparen obras de estos artistas en el mismo contexto.

Una opinión diferente la ofrece Guillermo Tovar y de Teresa (1956-2013). Éste menciona la “injusticia” que comete Toussaint al catalogarlo como artista de segundo nivel. Por un lado considera que adolece de los mismos defectos de los artistas de la *Maravilla Americana*<sup>5</sup>, (José de Páez no formó parte del grupo de pintores, que de la mano de Miguel Cabrera, inspeccionaron el ayate guadalupano) y por otro menciona que se destaca de la mayoría, salvo de Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) y José de Alzibar (¿?-1803).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, ed. Xavier Moysen, México D.F.: UNAM-IIE, 1982 [1934], p. 80.

<sup>5</sup> La *Maravilla Americana* es un estudio sobre el ayate de la Virgen de Guadalupe, publicado en el siglo S.XVIII y firmado por el artista Miguel Cabrera y algunos pintores más de la época. Para ampliar la información *Víd.* Miguel Cabrera. *Maravilla Americana*, México D.F.: Jus 1977 [1756]; Guillermo Tovar y de Teresa. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México D.F.: Inver México, 1995; Paula Mues. “Merezca ser Hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: La defensa novohispana del arte de la pintura” en *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. Catalogo de la exposición, México D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 52-59.

<sup>6</sup> Guillermo Tovar y de Teresa. *Repertorio de artistas mexicanos*, México D.F.: Grupo Financiero Bancomer, Vol. 3, 1995, p. 26.



Los tres testimonios anteriores reconocen que Páez poseía cualidades similares a los pintores más importantes de su momento, pero quedan de manifiesto los prejuicios de los historiadores sobre la pintura del siglo XVIII en general. Se percibe una apreciación parcial de la obra de Páez, quizá derivada del desconocimiento de su pintura.

En publicaciones recientes, la historiadora del arte Juana Gutiérrez (1948-2007) destaca que el dominio del dibujo le permitía a Páez pasar de una composición de gran formato a la pintura miniatura. Esto se debe a que colocaba una amplia cantidad de personajes en espacios reducidos.<sup>7</sup> Gutiérrez menciona como ejemplo las pinturas de pequeño formato, específicamente, los medallones de pecho de monjas de su autoría. Sin embargo, el resto de su análisis está basado en las ideas expuestas por Tovar y de Teresa en años anteriores.

Con el objetivo de particularizar las opiniones, Ilona Katzew, refiere el estilo de Páez como “sentimental” a pesar de las “poses rígidas y acartonadas” de sus personajes. La autora considera que su éxito radicó en la semejanza de su obra con la de Miguel Cabrera.<sup>8</sup> Por otro lado, Rogelio Ruiz Gomar destaca el aspecto “agradable” de su pintura y el uso de pequeños formatos. Además explica que la principal diferencia entre

---

<sup>7</sup> Juana Gutiérrez, “José de Páez”, *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 542.

<sup>8</sup> Ilona Katzew. *La pintura de Castas*, México D.F.: CONACULTA/Turner, 1994, p. 22.

Miguel Cabrera y José de Páez radica en que el segundo emplea “un tono más delicado y sutil”.<sup>9</sup>

Hasta el momento, el punto de comparación de la obra de Páez es Miguel Cabrera, a pesar que este artista corresponde a la generación anterior de pintores. Cabrera se ha establecido como parteaguas del nuevo estilo de pintura del siglo XVIII y bajo sus creaciones se han medido las de otros.<sup>10</sup>

Los comentarios en torno a la originalidad de Páez y la falta de documentación biográfica, han hecho que se minimice la relación que existía entre las obras y la sociedad que las consumía, así como las redes de mercado que favorecían la exportación de sus creaciones. Bajo este panorama es indispensable preguntarse sobre su autonomía o heteronomía creativa.<sup>11</sup>

En este trabajo, no se demostrará que José de Páez fue un pintor erudito, sino que estaba al corriente de las ideas que sustentaban la

---

<sup>9</sup> Rogelio Ruiz Gomar. “Unique Expressions: Painting in New Spain” en *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver: Denver Art Museum-CONACULTA, 2004, p. 73. En relación al concepto de tono, resulta relevante mencionar que el autor se refiere al modo particular de la expresión según lo que se busque transmitir. Esta idea se retomará en el capítulo 2.

<sup>10</sup> Ilona Katzew, “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785” en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, pp. 181,182. Conviene revisar la clasificación que hace Katzew sobre los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que al igual que Toussaint engloba a Páez en la generación de Miguel Cabrera lo que percibe como cercanía de estilo.

<sup>11</sup> Los términos de autonomía y heteronomía se toman del campo de la filosofía (Kant) para establecer la relación determinista entre los distintos actores de un campo.

pintura de su época, en términos de la técnica y el decoro. Por ello considero que estaba más allá de ser un simple “ejecutor”, confirmándose con el título que recibe como Profesor del noble Arte de la pintura.

### **La historia comienza así...**

En el primer capítulo se hace una reflexión sobre las distintas visiones que existen sobre el arte novohispano del siglo XVIII. El objetivo es analizar los comentarios realizados sobre el artista; primordiales para establecer los problemas que existen en torno a la pintura del siglo XVIII y el porqué del juicio negativo que se le ha conferido a la plástica de la segunda parte del siglo. Quisiera resaltar aquella que se produce en la transición entre el estilo del XVII y las ideas academicistas: se juzga la carencia de originalidad, con relación a la composición de sus pinturas, la cual respondía al uso de estampas o dibujos preestablecidos por pintores europeos. Esto la supeditaba al gusto del patrocinador. La participación del cliente dentro del acto creativo es determinante, a pesar de los esfuerzos de los artistas por personalizar su arte.

En el tercer capítulo se aborda la configuración de la personalidad artística de José de Páez, a partir del reconocimiento de sus herramientas plásticas, simbólicas y narrativas. Su estilo personal también se revelará a través de una comparación con los pintores coetáneos y con la valoración

de su producción pictórica, que debía distribuirse a lo largo del territorio de la Nueva España y otras latitudes.

Finalmente, en el cuarto capítulo se analizará la geografía del arte para dar una interpretación sobre la difusión de la obra de Páez y las relaciones sociales que le permitieron hacerlo. También se mencionará la correspondencia entre la figura del artista con las instituciones políticas y eclesiásticas más importantes de su época. Cabe mencionar que para la segunda mitad del siglo XVIII, las principales iglesias de la ciudad ya tenían estabán decoradas y convertirse en un artista de grandes series de pinturas posiblemente ya no era rentable. Por tanto la clientela más abundante debió haber sido el grupo de acaudalados y nobles.

Encontramos obras de José de Páez en contextos diversos: inicialmente, se le reconoce como pintor de la orden de los betlemitas. También hizo pintura para las monjas carmelitas, los oratorianos, los franciscanos, las autoridades civiles y la nobleza, como es el caso de las dos pinturas que le encarga el Conde de Regla, Pedro Romero de Terreros, en 1775, para celebrar la fundación del Sacro y Real Monte de Piedad de Ánimas.

La figura del artista será vista bajo una mirada abierta trayendo para su estudio herramientas metodológicas de otras disciplinas humanísticas pero aplicadas al artista y a sus obras.

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a...

...todas las personas que le han dado a la pintura del siglo XVIII novohispano la oportunidad de asombrarlos, que la han mirado con nuevos ojos y han encontrado en ella, formas de estudiarla mediante vínculos complejos entre el arte, la política, la economía, la ciencia y la religión.

La aventura de esta restauradora en el mundo de la historia y los estudios en Arte, ha sido posible gracias al apoyo del departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana; de la experiencia y aprendizaje que he tenido como parte del equipo de docentes del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRyM y de la pasión que me ha transmitido mi colega y amiga la Dra. Paula Mues Orts, animándome a buscar nuevos caminos en la pintura novohispana. Sin duda, fue el faro que me guió, no sólo hacia la costa sino hacia la inmensidad, para encontrar respuestas, pero sobretodo para plantear preguntas.

En especial me gustaría agradecer la libertad creativa que me ofreció mi director de tesis, el Dr. Luis Javier Cuesta Hernández, así como su confianza al permitirme nadar en las profundidades del arte novohispano hasta toparme y enfrentarme con mis más grandes retos, sin perder el hilo de mi propia voz. De la misma forma agradezco a la Mtra. Verónica

Zaragoza por interesarse en mi tema y darme la oportunidad de compartir mis reflexiones con ella.

Esta investigación no habría sido la misma sin la asesoría del Mtro. Rogelio Ruíz Gomar, quien me compartió su expediente sobre José de Páez y me dio ánimos para seguir con mi búsqueda. Agradezco a los colegas que me brindaron información sobre el artista y me llevaron por las sendas correctas para conocer nuevas obras. Entre ellos se encuentran: la Mtra. Yanet Berto, el Lic. Mario Sarmiento, la Lic. Karina Flores, la Mtra. Cordelia Arias, el Lic. Alejandro Hernández, el Lic. Alberto Serna y el Dr. Armando Hernández Soubervielle; así como a mis compañeros de la maestría, por sus aportaciones en mi proceso de estudio y escritura, en especial a mis amigos.

Un agradecimiento especial va para los maestros que me guiaron con entusiasmo, durante estos dos años de posgrado: la Dra. Olga Rodríguez, el Dr. Alberto Soto, la Mtra. Marina Vázquez, la Dra. Yissel Arce y el Dr. Ignacio Prado. De la misma forma, me siento afortunada de haber enriquecido mi investigación al participar como oyente en el seminario *Pintura del siglo XVIII*, impartido por las doctoras Paula Mues y Luisa Elena Alcalá, como parte del programa de maestría en Historia del arte de la Facultad de Filosofía y Letra de la UNAM.

Agradezco a la Dra. Nuria Salazar y al Dr. Iván Escamilla por su asesoría sobre la circulación de las artes en esa época y por compartir sus impresiones personales sobre el artista.

Debo hacer una mención muy sentida al apoyo que me ofreció la ENCRYM-INAH, para estudiar este posgrado, el uso de sus instalaciones para desarrollar mi proyecto, así como la gestión de la beca PRODEP-SEP para el estudio de posgrados de Alta Calidad. No puedo dejar de mencionar a la Lic. Yolanda Madrid, a la Lic. Liliana Giorguli, a la Lic. Martha Tapia y al Prof. Jaime Cama por su paciencia, amistad y compañerismo, así como a mi gran amigo José Alberto González y a los estudiantes que han pasado por el taller de caballete en los últimos años, especialmente a Yana Arantxa Ramírez por interesarse en José de Páez y su pintura.

Finalmente este logro se lo dedico a mi familia, a mi madre y a mi abuela por ser la base de mi vida, a mi padre y a mis hermanos por su fuerza y a mis tíos y primos por su cariño.





# CAPITULO 1

José de Páez, entre la persona  
y el artista



Portada: José de Páez, *La Virgen de la Piedad*, 1775,  
Monte de Piedad, México D.F.

## 1.1 ¿Quién era José de Páez?

El primero en mencionar datos biográficos sobre el pintor fue Manuel Toussaint, en la nómina de pintores que incluye en su libro *Pintura Colonial en México* menciona 1720 como su probable fecha de nacimiento. Su padre habría sido Balthasar de Páez, casado en segundas nupcias con María Gertrudis Villerías, haciendo su testamento en 1756.<sup>12</sup> Además menciona a dos hermanos, Nicolás y Francisco.<sup>13</sup>

Posteriormente Guillermo Tovar y de Teresa, agrega en su *Repertorio de artistas mexicanos*, que Páez vivía en la calle de Pila Seca, junto a su esposa Rosalía Caballero y sus cuatro hijos. Infiere que su maestro podría haber sido el pintor Nicolás Enriquez (1704- h. 1790), debido a que aparece junto con Balthasar de Páez como testigo en el matrimonio de Juan Bautista Salbares en 1731.<sup>14</sup>

Al seguir los hilos de cada una de las referencias anteriores, se localizó la mayoría de la documentación citada. Adicionalmente se encontraron nuevos datos sobre José de Páez, que brindan una visión más amplia sobre su vida familiar y su entorno social inmediato.

---

<sup>12</sup> Para esta investigación se trató de rastrear dicho documento pero a falta de información sobre el archivo de procedencia y el nombre del notario, no fue posible localizarlo.

<sup>13</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 80. Sobre Nicolás Páez se localizó su testamento en 1778, pero no hace ninguna mención de su hermano José de Páez, maestro pintor. Declara tener un hijo Fray José de Páez, religioso presbítero de la real y militar Orden de Nuestra Señora de la Merced. Notaría 329, notario Pablo Jiménez Ribadeneyra, vol. 2205, fojas 790-791v.

<sup>14</sup> Tovar y de Teresa, *Repertorio de artistas... op. cit.*, p. 26.

La localización de su acta de matrimonio permitió recuperar información puntual sobre su fecha de nacimiento, ya que declara tener veintiún años al momento de sus nupcias. A partir de este dato se hizo la búsqueda en el archivo del Sagrario Metropolitano y se halló su fe de bautismo. Ahora se puede precisar que José de Páez nació en la Ciudad de México el 7 de diciembre de 1721; que fue hijo de Balthasar de Páez, maestro examinador en el arte de escribir (también mencionado como maestro de escuela) y de María Benites Quintanilla (de León).<sup>15</sup> Fue el penúltimo de siete hermanos.

Sobre Balthasar de Páez, se confirmó la información ya publicada por Tovar y de Teresa sobre sus dos matrimonios. Contrae nupcias con María Benites el 6 de abril de 1706 y, tras enviudar, vuelve a casarse el 7 de enero de 1738, con María Gertrudis de Villerías.<sup>16</sup> Aparece como testigo de matrimonio en al menos seis casos entre 1719 y 1751.<sup>17</sup> Uno de ellos es la

---

<sup>15</sup> Parroquia del Sagrario Metropolitano, caja 16, libro 41, f. 122. Es preciso notar que sus padres aparecen en varios documentos con distintos apellidos, algunas veces utilizan primero el de su padre y en otras ocasiones primero el de la madre. Balthasar de Páez, menciona haber sido huérfano, pero tomando en cuenta su edad y los años en que contrajo nupcias, se localizó una fe de bautismo el 4 de agosto de 1669, los nombres de sus padres fueron: Geronimo de Paes y Francisca Gonsales; al comparar los apellidos, éstos corresponden a los mismos que utiliza Balthasar en algunos de sus documentos: "México, matrimonios, 1570-1950," index, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JZJZ-Y8M> : accessed 15 May 2015), Geronimo Paez and Francisca Gonsales, 04 Aug 1669; citing Asuncion, Mexico, Distrito Federal, Mexico, reference ; FHL microfilm 35, 261.

<sup>16</sup> Matrimonio con María Benites, Parroquia del Sagrario Metropolitano, caja 76, libro 14, f. 128; Matrimonio con María Gertrudis de Villerías, Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 77, f. 11v.

<sup>17</sup> AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 208, exp. 5, año 1719, f. 5; AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 208, exp. 12, año 1722, f.3;

que destaca Tovar de Teresa, debido a que aparece junto a Nicolás Enríquez, en la boda de Juan Baptista Salbares y Theresa Montes de Oca, en 1731.<sup>18</sup>

El 10 de febrero de 1743, José de Páez se casa con Rosalía Manuela Gil Caballero, española y vecina de 14 años, en la Catedral Metropolitana. Este dato marca una línea de investigación sobre su posible maestro, pues los padrinos de José de Páez fueron el maestro del arte de la pintura Ignacio Rodríguez y el oficial de pintor Pedro Sandoval, ambos de 50 años.<sup>19</sup> En ese documento Ignacio Rodríguez dice estar casado con Francisca Bruna.

Al ampliar la búsqueda y rastrear información sobre Ignacio Rodríguez se localizaron los siguientes datos: sus padres fueron Diego Rodríguez y Juana Teresa de Cervantes. Contrae matrimonio el 7 de febrero de 1723 con Francisca Bruna García y los casa el bachiller Carlos de Villalpando, hijo de Cristóbal de Villalpando.<sup>20</sup> Este descubrimiento brinda nuevas luces sobre el posible entorno artístico en el que vivió Páez en sus años formativos y sobre quién habría sido su maestro, tal como se

---

AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 208, exp. 67, año 1739, f. 6; AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 67, exp. 51, año 1748, fs. 264-267v; AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 201, exp. 36, año 1751, f. 4.

<sup>18</sup> AGN, *Regio Patronato Indiano, Matrimonios*, Caja 69, Vol. 115, exp. 39, año 1731, f. 269.

<sup>19</sup> AGN, *Indiferente Virreinal, Matrimonios*, Caja 4864, exp. 4, año 1743, fs. 4-8. La relación entre ambos maestros pintores se retoma en el Capítulo 1, pp. 72-74.

<sup>20</sup> Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 76, Libro de matrimonios e españoles, Caja 76, f.82.

verá en el capítulo uno cuando se hable sobre los artistas coetáneos que se desarrollaban en la Ciudad de México.

Regresando a nuestro artista, José de Páez tuvo cuatro hijos entre 1743 y 1752, Mariano José Respicio, Mathiana Maria Josefa, Manuel José Apolinario y Mariana Josefa Feliziana.<sup>21</sup> Entre los padrinos se encuentran Pedro Joseph de León, Doña Ana Maños y Terán, personajes de los que no fue posible localizar información para este trabajo y que están sujetos a una futura investigación.

En el censo de 1753, se registra que su padre vivía en la calle de Donceles, mientras que Páez y su familia residían en la calle de Pila Seca (3ra de Belisario Domínguez), cuartel noroeste, de oriente a poniente,

---

<sup>21</sup> "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," Index and Images, *Family Search* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QJ8Y-GMMV> : accessed 15 May 2015), Mariano Joseph Respicio Pais Gil, 15 Nov 1743, citing Baptism, Asunción Sagrario Metropolitano, Centro, Distrito Federal, México, parroquias Católicas, Distrito Federal (Catholic Church parishes, Distrito Federal); FHL microfilm 35,183 (En la partida se lee Joseph Francisco Páez, quién transcribir escribió Pais); "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970," index and images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QJ8Y-G9GV> : accessed 15 May 2015), Mathiana Maria Josepha de Paez Gil, 01 Mar 1745; citing Baptism, Asunción Sagrario Metropolitano, Centro, Distrito Federal, México, parroquias Católicas, Distrito Federal (Catholic Church parishes, Distrito Federal); FHL microfilm 35,183; "México, bautismos, 1560-1950," Index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:N8BL-F7X> : accessed 15 May 2015), Manuel Joseph Apolinario Paes Gil, 12 Apr 1751; citing , reference 2:NPGWWX; FHL microfilm 35,185 (se verificaron los nombres y las fecha con el resto de los documentos localizados, considerando que refiere a las personajes citados pero seguramente transcribieron mal el apellido Caballero y transcribieron Guerrero); "México, bautismos, 1560-1950," index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NY34-KVL> : accessed 15 May 2015), Mariana Josepha Feliziana Raphaela Nicolaza De Paez Gil, 23 Nov 1752; citing reference 2:NPK1Z1; FHL microfilm 35,185.

princiando en la Plazuela de Santo Domingo.<sup>22</sup> Se destaca la presencia de un aprendiz de nombre Mariano de 15 años.<sup>23</sup> [Img.1]<sup>24</sup>

De acuerdo con las fechas que aparecen en sus pinturas, su principal periodo de producción se establece entre 1750 y 1780. La primera pintura al óleo firmada por Páez es un exvoto que se localiza en la Iglesia de Xaltocan, en la Ciudad de México, fechado en 1751, cuando contaba con 30 años de edad. [Img. 2] Recientemente se localizó el dibujo de una de las portadas en el primer tomo del *Libro de cuentas de oraciones al desagravio de Cristo de la Orden de las Bernardas* de 1750<sup>25</sup>, esta nueva faceta del artista como iluminador abre una nueva línea de investigación<sup>26</sup>. [Img. 3]

---

<sup>22</sup> Eduardo Báez Macías, "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753. (Segunda parte) Censo arreglado alfabéticamente" en *Boletín del AGN*, tomo VIII, julio-diciembre 1966, núms. 3-4, p. 888.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> AGN, *Padrones*, vol. 52 en Eduardo Báez Macías. "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753" en *Boletín del AGN*, tomo VII, enero-febrero-marzo 1966, núms. 1-2, p. 484.

<sup>25</sup> Este libro pertenece a una colección particular, en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

<sup>26</sup> Este tipo de manifestaciones plásticas también las reporta Guillermo Tovar y de Teresa, relacionadas con la figura de Cristóbal de Villalpando. Víd. Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio... op. cit.* p. 388.



Imagen 1. Mapa de la ciudad de México, cuartel noroeste de la traza en 1753. La calle de Pila Seca es la número 22.





Imagen 2. José de Páez, *Exvoto de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán, 1751*, Sacristía de la Iglesia de Xaltocán, Xochimilco, México.





Imagen 3. José de Páez. Portada del Libro de cuentas de oraciones al desagravio de Cristo de la Orden de las Bernardas de 1750. Colección particular.

Hasta el momento sigue sin aparecer algún dato que revele información sobre la fecha de su deceso. La última huella del artista la sitúan algunos historiadores en 1790, por una pintura que se localiza en la Catedral Metropolitana,<sup>27</sup> pero se especula que podría haberse trasladado al Virreinato de Perú y haber fallecido en aquellas tierras.<sup>28</sup>

Existen pinturas de Páez en del Virreinato de la Nueva España, así como en el Perú, Guatemala, Cuba, Colombia, Venezuela y España; aspecto que habla de una gran movilidad de su obra dentro del mercado local y extranjero.

Como síntesis de este breve recuento se puede decir que para la Historia del arte mexicana de la primera mitad del siglo XX, la personalidad artística <sup>29</sup> de José de Páez ha sido relegada a segundo término, considerándola como parte de la “decadencia”<sup>30</sup> de la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII. De acuerdo con Manuel Toussaint, el estilo del artista derivaría de las formas implantadas por los pintores novohispanos José de Ibarra (1685-1756) y Miguel Cabrera, negándole una intención artística propia.

---

<sup>27</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 269, Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio... op. cit.*, p. 26, Manuel Romero de Terreros, “José de Páez y su vida ...”, *op. cit.*, pp. 25, 26.

<sup>28</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 269.

<sup>29</sup> Hablaré del término más adelante.

<sup>30</sup> Término empleado por el historiador Manuel Toussaint para referirse a las pinturas producidas en el siglo XVIII en la Nueva España, que a su opinión se debió a la falta de originalidad de los artistas, de la pérdida de composiciones innovadoras y de la reducción de la paleta.

La opinión más severa en relación a la figura del artista es la de los españoles Concepción García Saíz y Fernando Montes, quienes catalogan la pintura de José de Páez como “mediocre”. No sólo coinciden con Toussaint, sino le adjudican una falta de personalidad, apoyados en la idea de que sus motivaciones fueron puramente mercantilistas.<sup>31</sup>

Ante esta argumentación, resulta pertinente preguntarse si las apreciaciones de Toussaint, y por ende las del resto de los autores mencionados, estaban fundamentadas de forma consistente o se encuentran bajo la sombra del prejuicio sobre la pintura del siglo XVIII. Toussaint dejó una impronta en los estudios posteriores, y la prolífica obra de Páez no se ha analizado de justa manera en función a su creatividad y a las relaciones sociales.

## **1.2 A la búsqueda de la personalidad artística de José de Páez**

Una de las principales inquietudes de la historiografía en torno a la figura de José de Páez, es la idea de que fue un artista prolífico para la época, sólo por el hecho que existe un gran número de obras dentro y fuera de México. Su vasta producción (no existe un catálogo de su obra) ha llevado

---

<sup>31</sup> Saíz citada en: Francisco Montes Gonzáles. “Un lienzo de la Coronación de la Virgen de José de Páez en la parroquia de San Miguel de Marchena” en *LABORATORIO DE ARTE 22*, España, 2010, p. 531.

a especular en torno al tamaño de su taller, a la calidad de su ejecución y a su intencionalidad artística, atribuida a aspectos “mercantilistas”. No obstante, no se ha considerado que Páez efectuaba un trabajo del que ciertamente esperaba recibir remuneración económica.

Esta línea de investigación propone un acercamiento a su producción pictórica, para identificar aquellos rasgos que le permitieron destacarse en su tiempo. Más allá de la simple adjetivación como “suave” y “prolífico”, se hará un seguimiento de la producción y su personalidad artística a lo largo de 1750 a 1780. Esto se logrará mediante la explicación del empleo de ciertos modelos de representación, la ejecución de obras con determinados formatos, así como su incursión en los principales géneros pictóricos de la época.

En primera instancia el término de personalidad alude al vínculo que existe entre el individuo y su entorno. Es imposible, sin embargo, reconstruir completamente la personalidad de José de Páez desde la psicología del arte. Dada la falta de referencias documentales sobre su conducta social, es pertinente acercarnos por medio de los valores artístico-sociales. Denominaré a este acercamiento personalidad artística, para explicar las

condiciones sociales que rodeaban al artista: quiénes legitimaban su obra y cuál era el llamado gusto de la época.<sup>32</sup>

Pero antes de desarrollar las ideas referentes a lo artístico, me gustaría hacer una breve introducción de la personalidad desde el ámbito psicológico, debido a que resulta pertinente saber cuáles son las motivaciones que llevan a un individuo a estudiar la conducta de otro.

El psicólogo estadounidense Charles Carver explica que se indaga en el concepto de personalidad por tres aspectos principales: en primer lugar, para establecer el sentido de coherencia o de continuidad de las cualidades de alguien. En segundo, para encontrar una fuerza causal en el interior de las personas y, finalmente, para predecir y comprender la conducta de los demás. A menudo para transmitir también las características excepcionales de una persona.<sup>33</sup>

La palabra personalidad, por tanto, se refiere a la estructura de carácter psicológico, que marca el conjunto de rasgos distintivos de un individuo para que actúe y piense de una forma específica. Esta organización varía de un individuo a otro, y se verá marcada por la forma en que se adapta a determinado entorno (en este caso artístico). Esta

---

<sup>32</sup> Se refuerza la vertiente social del gusto de Baxandall, como un concepto cambiante de acuerdo a la época. Nombra "entendimiento del participante y entendimiento del observador, al acuerdo entre las discriminaciones que exige el cuadro y las habilidades para discriminar que posee el espectador" Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 54.

<sup>33</sup> Charles Carver y Michael F. Scheier. *Las teorías de la personalidad*, Trad. María Elena Ortiz Salinas, México D.F.: Prentice Hall Hispanoamérica, 3ra ed., 1997, pp.4-5.

capacidad dinámica permite que la personalidad vaya cambiando con relación al espacio-tiempo, y a las experiencias e intercambios del medio que rodea a cada ser humano.<sup>34</sup>

Entre los aspectos que Carver recalca sobre el concepto de personalidad, me gustaría retomar dos: el primero, se refiere a la personalidad no como a la acumulación de partes, sino como una organización del todo. En el segundo, la personalidad se muestra en patrones, recurrencias y coherencias. Estas dos áreas llevan hacia el reconocimiento de diferencias individuales y al funcionamiento intrapersonal del sujeto ante sus circunstancias.<sup>35</sup> En este sentido veremos cómo se construyen la personalidad y el comportamiento social de Páez, ante un entorno estructurado, así como la sociedad para la que trabaja, la que comporta, asimismo, el grupo legitimador del gusto.

El objetivo no es reconstruir el perfil biográfico de José de Páez, sino recurrir a la personalidad para advertir los patrones, rasgos de coherencia y discordancia de sus pinturas para asociarlos con su comportamiento social dentro de su contexto artístico. De esta forma, Páez se visualiza como un ser cambiante. No estaremos frente al mismo individuo en sus primeras obras, que al final de su producción pictórica. Sin duda mantendrá los rasgos plásticos que lo caracterizaron, pero con el tiempo se

---

<sup>34</sup> Gordon Allport. *Pattern and growth in personality*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1961, p. 10.

<sup>35</sup> Carver, *op. cit.*, p. 6.

reconocerán nuevas habilidades técnicas, cognitivas y sociales. Estos aspectos seguramente le permitieron abrirse paso en el mercado local de la Nueva España e incluso facilitaron el reconocimiento de su obra en otras latitudes.

En Historia del arte, se han usado los términos personalidad, personalidad artística e identidades artísticas.<sup>36</sup> En algunas ocasiones se utilizan para apoyar la idea de la existencia de rasgos personales<sup>37</sup> y en otras para apuntalar la noción de nivelación.<sup>38</sup>

El enfoque a la personalidad de los artistas, dentro de aquella disciplina, ha estado supeditada al estudio de los grandes genios de la pintura.<sup>39</sup> Hay una marcada tendencia a estudiar al artista, sus cualidades personales, su posición ante la vida y ante la obra; debe considerarse, empero, el ambiente social como factor determinante del carácter y del estilo personal de cada uno<sup>40</sup> y su relación directa con sus creaciones.

---

<sup>36</sup> Rogelio Ruiz Gomar. "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica.", en *Identidades compartidas. Pintura de los Reinos. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*, Juana Gutiérrez Heces (ed.), México D.F.: Banco Nacional de México, 2012. p. 84.

<sup>37</sup> Paula Mues Orts. *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México: México D.F: FFYL/UNAM, 2010, p. 153.

<sup>38</sup> *Ibíd*, pp. 70-90; Gutiérrez Haces, "¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F: IIE UNAM, 2002, pp. 85-98.

<sup>39</sup> Como ejemplo: Giorgio, Vasari. *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, [1550] ; Manuel Toussaint, *op. cit.*; Tovar y de Teresa, Miguel Cabrera..., *op. cit.*; Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México D.F.: UNAM, 1985.

<sup>40</sup> Luis de Soto y Sagarra. *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*, La Habana: UH Editorial, 2013, p.184.



En los estudios novohispanos, la personalidad ha estado relacionada con los aspectos sociales que tocan de forma tangente a los creadores: para Sigaut, la formación de un maestro –famoso o mediocre– estaba estrechamente ligada con la situación económica regional y global a las que se encontraba expuesto.<sup>41</sup>

Para el estudio del siglo XVIII, Paula Mues utiliza el término de personalidad para establecer la relación entre la personalidad social de José de Ibarra y su obra pictórica, y se apoya en Richard Spear. Alude al complejo nexo entre la interpretación biográfica individual de un artífice, su actuación pública y su reconocimiento. Así establece los criterios culturales del éxito o prestigio artístico modelados por los receptores y las instituciones.<sup>42</sup>

Para ejemplificar la relevancia del acercamiento a la personalidad artística, se toma como modelo el estudio de Richard Spear sobre el artista italiano Guido Reni (1575-1642). Lo describe como un individuo que se manejaba dentro de los círculos más importantes en la Bologna de principios del siglo XVII. Lo inserta en el mercado de arte de la época, en

---

<sup>41</sup> Nelly Sigaut. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana" en *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Concepción García Saíz y Juana Gutiérrez Haces (ed.), México D.F.: Fomento Cultural Banamex/Banco de Crédito del Perú/Organización de Estudios Iberoamericanos/Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2004, p. 253.

<sup>42</sup> Spear citado en Paula, Mues Orts, *El pintor novohispano...*, op. cit., p. 153.



función a la fama que fue adquiriendo, en comparación a otros artistas, a la oferta y a la demanda.<sup>43</sup>

Es posible extrapolar algunas de las maneras de creación y los conceptos entorno a su actividad artística, a la figura de José de Páez. Ambos ejecutaban obras con temáticas y composiciones similares. Se debe destacar que existe una amplia biografía sobre Reni, lo que ha permitido establecer una afinidad entre su carácter y sus obras. En contraste la información que se recupera de sus obras de Paéz, aluden a su posición como artífice dentro de su grupo social. La distribución de sus encargos esboza su clientela y el tipo de producción que realizaba habla del gusto de la época.

Por otro lado, considero que la definición de García Canclini sobre el arte como producción simbólica, bien podría emplearse para el espacio artístico y comercial del siglo XVIII: “admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica [...] un lugar para investigar las relaciones entre la singularidad de las representaciones y su dependencia con la base material”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Richard, Spear. *The “Divine” Guido. Religión, Sex. Money and Art in the world of Guido Reni*, Hong Kong: Yale University Press New Heaven and London, 1997, *passim*.

<sup>44</sup> Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*, México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2010, novena edición, pp. 62-65.

Bajo este esquema, el hecho de que la obra de José de Páez tuviera tanto éxito y una gran demanda, implicaría una personalidad artística singular, al tiempo que conjuntaba los elementos vigentes de la tradición pictórica y las nuevas tendencias de su campo artístico.<sup>45</sup>

Por otro lado, considero que para mantenerse dentro del gusto del mercado, el grupo de artistas que adquiría cierto renombre debía mantener parámetros de calidad. Los artífices debieron ejecutar sus creaciones de acuerdo con el contexto en el que se producían y la comunidad que las consumía. No era lo mismo una obra para una iglesia secular, que una serie de cuadros para órdenes mendicantes.

El comportamiento de José de Páez dentro del campo se traza de dos formas: la primera lo consolida dentro del medio artístico de pintores, como lo muestra la documentación recopilada por Mues, en torno a las primeras academias en el siglo XVIII. José de Páez aparece como firmante de la petición que se hace al Rey, en 1768, solicitando la formación de una Academia de pintores y escultores.<sup>46</sup>

Este momento coincidirá con el inicio del período de mayor producción pictórica de Páez, aseveración hecha por Francisco Montes

---

<sup>45</sup> Se entiende el concepto de campo, de acuerdo con Pierre Bourdieu, como un espacio de acción y de influencia, en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Pierre, Bourdieu. *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997, *passim*.

<sup>46</sup> La referencia del documento y la transcripción se presenta en: Paula Mues Orts. *La libertad del pincel*, México D.F.; UIA, 2008, pp. 245-246.

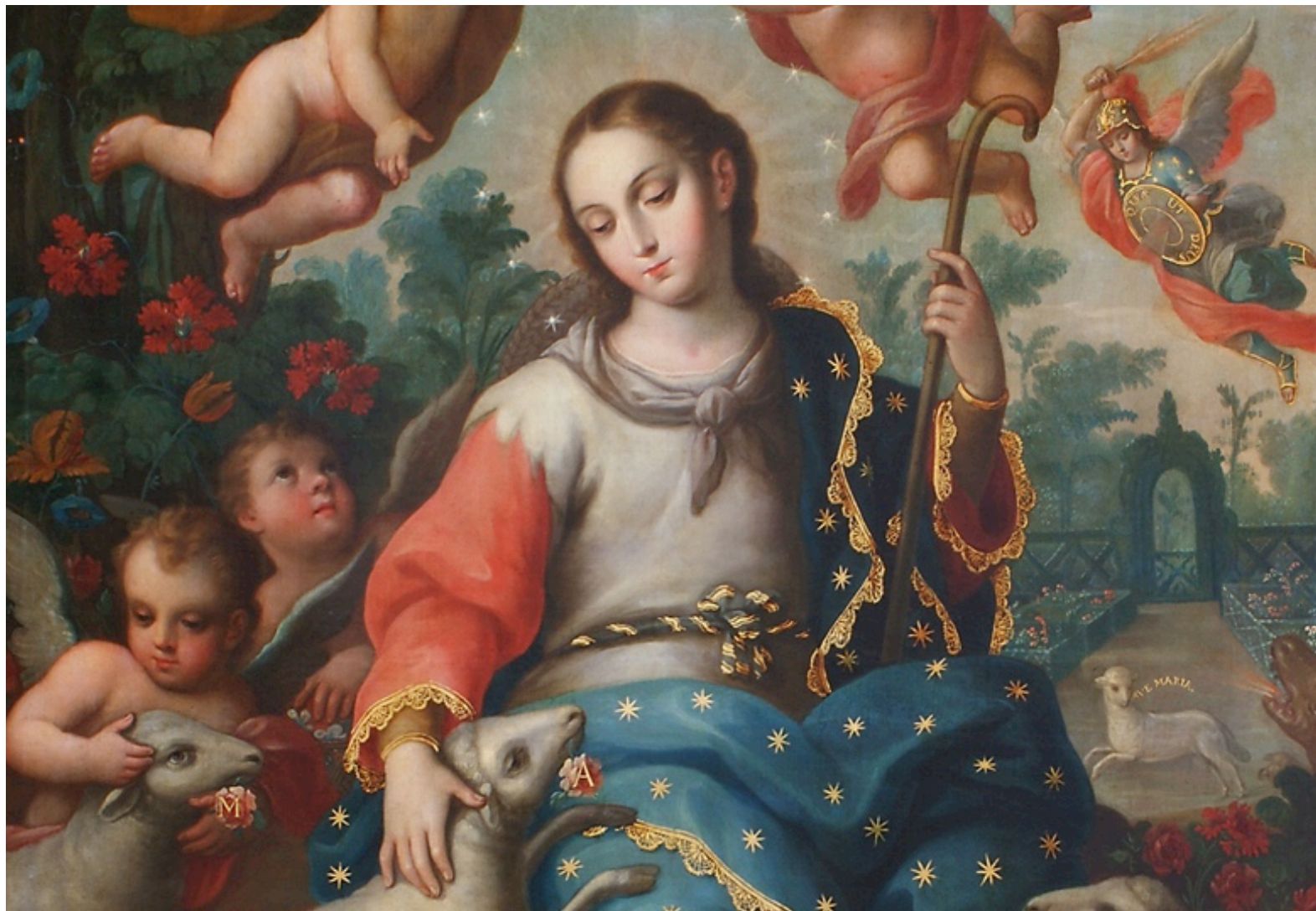
González, en su artículo sobre la presencia de obra de este artífice en la Parroquia de San Miguel de Marchena, España.<sup>47</sup> Esta afirmación se sustenta en el gran número de obras que se conocen del artista hasta el momento, firmadas y fechadas en la década de 1770 (tres se localizan en el Museo de América, en Madrid; dos en las instalaciones del Monte de Piedad, en la Ciudad de México; otra en el Museo de Bellas Artes de la Habana; una serie en la ciudad de Chihuahua, otra en un convento de monjas teresianas, en la Ciudad de México, entre otras).

Este hecho, nos demuestra la importancia de definir su personalidad individual a través de la inclusión de la rúbrica en sus obras. Páez era consciente de la necesidad de destacarse, en una época en donde las producciones pictóricas compartían una misma atmósfera. Por ello, hay una gran mayoría de obras firmadas y pocas atribuidas, haciendo así explícita su autoría. Las firmas novohispanas desmienten las nociones homogeneizantes acerca de los pintores. Llama la atención su inventiva y habilidad, reclamando así, la propiedad intelectual y material de las pinturas.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Montes, *op. cit.*, p.531.

<sup>48</sup> Clara, Bargellini. "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos", en *El proceso creativo XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México D.F. IIE/UNAM, 2006, p. 203.



## CAPÍTULO 2

Visiones y reflexiones sobre la  
pintura del siglo XVIII en la Nueva  
España y el entorno artístico de  
José de Páez

Portada: José de Páez, *Divina Pastora*, Ex convento, parroquia de  
La Inmaculada Concepción, Ozumba de Alzate, Edo. Méx.

Para desarrollar la personalidad artística de José de Páez, primero es necesario ahondar sobre la producción pictórica en la Nueva España. La caracterización del proceso creativo ha sido, desde hace muchos años, una de las mayores inquietudes en el ámbito de la Restauración de la pintura de caballete.<sup>49</sup> La identificación del tipo de pigmentos y aglutinantes utilizados para la elaboración de las obras ha marcado ciertas pautas de análisis, que buscan desentrañar las paletas empleadas por los artistas y los recursos materiales con los que contaban los pintores al paso del tiempo. Sin embargo, este tipo de investigaciones suele centrarse en el desarrollo de la técnica, dejando de lado los aspectos intelectuales que dieron pie a la interpretación formal de la materia.

Para lograr un mayor acercamiento a la intencionalidad del artista se requiere de un trabajo multidisciplinario, donde la Historia del arte y la Restauración vinculen los valores estéticos y artísticos que potencializaban las imágenes; dentro de este territorio ampliado, se distinguen los aspectos torales que dieron pie a la construcción de escenarios complejos con profundidad y volumen, a partir de superficies bidimensionales.

---

<sup>49</sup> Vid. Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México D.F.: UNAM, 1983; Tatiana Falcón y Javier Vázquez, "José Juárez: la técnica del pintor" en Nelly Sigaut. *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México D.F.: Museo Nacional de Arte, 2002; Amador Marrero, Pablo, Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Tatiana Falcón Álvarez y Eumelia Hernández Vázquez, "Y hablaron de pintores famosos de Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, México D.F.: UNAM, 2008, pp. 47-99; Carmen Dolores Chami Pedrosa, *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: Una alternativa plástica*, Tesis para optar el grado de maestro en Artes Visuales, México D.F: UNAM, 2010., entre otros.

Por tanto, esta propuesta de aproximación a la obra de José de Páez pretende ligar al artífice con su entorno, relacionando su producción pictórica con los aspectos artísticos que le dieron base y fundamento. En primera instancia la interpretación de los factores culturales de la época, permitirá desmembrar una parte de la personalidad artística de Páez impresa tanto en su obra como en relación con sus contemporáneos.

Así la historia deberá iniciarse estableciendo brevemente los paradigmas sobre los que se ha estudiado el contexto artístico del siglo XVIII novohispano, haciendo especial hincapié en las nuevas vías de interpretación.

## **2.1 Problemas artísticos para el estudio de la producción pictórica del siglo XVIII novohispano**

Para el desarrollo de este tema, me interesa centrar la discusión sobre la forma en que la historiografía del arte ha explicado el quehacer artístico en la época virreinal. En primer lugar se tratará la posible autonomía artística de los pintores en contrapunto con la vigilancia que ejercían las instituciones eclesíásticas.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup>Vid. Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiún editores, 2012, pp. 86-89. El término "autonomía" se retoma de Pierre Bourdieu al referirse a la libertad creativa que puede tener un sujeto dentro de su campo artístico, que va desde la elección del género pictórico, la forma de



Inicialmente la historiografía del arte novohispano estudió la producción pictórica,<sup>51</sup> considerando que los modelos para representar lo sagrado estaban estrictamente normados por los comitentes y que los artistas usaban estampas o grabados como guía para la composición de las obras.<sup>52</sup>

De esta forma, la pintura novohispana se entendió como una actividad determinada a petición de un cliente o patrocinador (frecuentemente la Iglesia); con un sentido definido y dentro de patrones de representación establecidos (como si fuera un solo tipo de pintura). La Iglesia era vista de forma monolítica, pese a que existían diferencias y matices, según el clero secular, las ordenes religiosas, las cofradías o las congregaciones. Se menoscabó a los artistas con voluntad creativa, al afirmar que “los regía la falta de libertad expresiva”.<sup>53</sup>

Los estudios sobre la producción plástica virreinal también la encasillaron dentro de un proceso artesanal, regulado fielmente por el

---

ejecutar determinados modelos iconográficos, así como el tipo de distribución compositiva para lograr eficacia narrativa.

<sup>51</sup> Véase la reflexión que hace Luisa Elena Alcalá en: Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas” en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid: Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, pp.16-24.

<sup>52</sup> Eduardo Merlo Juárez. “Los motivos del arte en el Acervo Universitario” en *Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la Pinacoteca Universitaria, siglos XVIII-XX*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 19.

<sup>53</sup> Elisa Vargas Lugo, “En torno a la pintura de retrato civil de la Nueva España” en *El retrato civil en la Nueva España*, México D.F.: CONACULTA/ INBA, 1991, p. 45.

sistema gremial.<sup>54</sup> Cabe señalar que esta organización de trabajo no supone coartar los valores artísticos.

En el libro *La libertad del Pincel*, Paula Mues considera que la burocratización del régimen gremial y el desuso de las ordenanzas hicieron que se superara el sistema<sup>55</sup>, abriendo paso a un modelo de taller que para algunos artistas llegó a ser empresarial.<sup>56</sup> Esta idea se retomará más adelante para explicar algunas prácticas productivas de José de Páez.

El reciente acercamiento a los valores artísticos de la época se debe al esfuerzo de historiadores del arte del siglo XX,<sup>57</sup> preocupados por el análisis del desarrollo artístico novohispano. Éstos pretendían alejarse de las clasificaciones, que juzgaban la producción plástica de las colonias como decadente o falta de originalidad, debido al uso de estilos importados de Europa.

---

<sup>54</sup> Para Vargas Lugo "No existieron pintores independientes apartados de los gremios [...] El pintor colonial trabajó siempre, obligadamente en un nivel artesanal y es posible que debido a ello haya sido en América, mejor que en España, en donde se cumplió más apegadamente con la función utilitaria, didáctica y simbólica, que el Concilio de Trento preconizó para el arte". Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 15; Cfr. Paula, Mues. *La libertad del pincel...*, *op. cit.*, pp. 171-238 ; Ilona Katzew, "Pinceles valientes...", *op. cit.*, pp. 149-194..

<sup>55</sup> Mues Orts, *La libertad del pincel...* *op. cit.*, pp.198-199.

<sup>56</sup> El término empresarial se refiere a una actividad en donde el productor desarrolla una actividad económica y cuenta con los recursos humanos, materiales y técnicos para llevarla a cabo. Como ejemplo Vid. Flores, Karina, *El quehacer artístico y social de un pintor novohispano: José de Alzibar*, Tesis para optar por el grado de licenciado en Historia, México D.F.: ENAH-INAH, Inédito, 2013.

<sup>57</sup> Rogelio, Ruiz Gomar, Jaime Cuadriello, Nelly Sigaut, Luisa Elena Alcalá, Ilona Katzew, Paula Mues.

Los estudios monográficos de los artífices más destacados como Luis Juárez (c.1585-antes de 1639 en México), José Juárez (1617-1661), Cristóbal de Villalpando (h. 1646-1714), José de Ibarra (1685-1756) y Miguel Cabrera (1706-1768), han permitido detectar las constantes estilísticas presentes en cada uno. Éstas han revelado la tradición artística local, pero sobre todo, las particularidades de su trabajo, haciendo énfasis en los procesos de cambio, en la forma en que fueron adaptándose a su contexto y proponiendo soluciones plásticas originales e individuales.

Con relación a la Iglesia, la imagen del pintor como ente rector de todas las acciones artísticas, se desarticula desde la Institución religiosa misma, en las notas del IV Concilio Mexicano<sup>58</sup>. En esta reunión se asienta la gran preocupación que existía en el siglo XVIII por el control de la “creatividad” de los artistas. Se había vuelto común que representaran nuevos temas y formas al libre arbitrio de los ejecutantes y de quienes encargaban las obras. Tal es el caso de las representaciones de la Santísima Trinidad trifacial, prohibidas desde el siglo XVII y amonestadas por el Santo Oficio en un caso que se cierra hasta 1790.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Luisa Peñafort Zahiño (recopiladora). *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México: UNAM, 1999, p. 279.

<sup>59</sup> A pesar de la condena que se impuso a estas imágenes, se localizan al menos cinco ejemplos elaborados en el siglo XVIII, en la Nueva España. María del Consuelo, Maquivar. *De lo permitido a lo prohibido*, México; INAH/Porrúa, 2008, pp. 215-218.

Asimismo, algunas representaciones de contenido alegórico, en donde los artistas tuvieron que plasmar ideas con gran carga simbólica bajo esquemas de representación poco tradicionales, se mantuvieron en la delgada línea entre la censura y lo permisivo, al tiempo que marcaron formas innovadoras de representación. Por ejemplo, la *ekphrasis* de la pintura la *Alegoría de la Santa Fe* o la escena de *La Eucaristía*, pintada por Nicolás Rodríguez Juárez alrededor de 1730 en la Iglesia del Carmen de Toluca.

De acuerdo con la historiadora Consuelo Maquivar, la postura era frenar esta práctica, sin embargo, las resoluciones de este Concilio nunca se imprimieron y su difusión fue reducida.<sup>60</sup> Por ello, se considera que la regulación de estas prácticas fue limitada, salvo en el caso de la censura de la Virgen de la Luz después de la expulsión de los jesuitas en 1767 por motivos teológicos y de querellas políticas. La idea de la Iglesia como único agente rector también queda en duda, debido al creciente número de obras de temática profana, e incluso al surgimiento del género de castas<sup>61</sup>.

Por tanto, la Iglesia o los gremios como estructuras dominantes no determinaron totalmente el proceso creativo, ya que los artistas no se

---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 215.

<sup>61</sup> Generó pictórico amplia y bellamente plasmado por los pinceles de José de Páez, como lo demuestran las tres series de castas que se conocen del artista. Ver capítulo 2.

desligaban de su quehacer, sin embargo, no debe olvidarse que la primera sí desempeñaba un papel de vigilancia y, en ciertos casos de censura.<sup>62</sup> No cabe duda, empero, que el individuo creador dejaba su impronta en las obras, no sólo desde el punto de vista erudito, sino como agente social, con necesidades, sentimientos e ideas innovadoras.

Otro hecho que denota la importancia de la figura del artista fue el empuje que se dio por la profesionalización de los pintores. Ellos mismos justificaban su inclusión a las artes liberales mediante el conocimiento de la técnica, la retórica y las matemáticas, en el planteamiento de la perspectiva y la proporción. La pintura ya no era vista como una actividad monótona o aislada, sino que se encontraba en constante reacomodo, es decir, desde finales del siglo XVII, el campo del arte vivía un proceso de liberalidad artística<sup>63</sup> y seguiría hasta después de la apertura de la Academia de San Carlos, entre 1781 y 1785.

---

<sup>62</sup> Como ejemplo se menciona el caso de la condena que se hizo del libro de *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Agreda, en 1681. Aunque se trató de censurar las visiones de Agreda, tuvieron gran impacto en la producción pictórica de la Nueva España. Las censuras inquisitoriales fueron levantadas y se convirtió en un referente obligatorio durante el siglo XVIII. Antonio Rubial García. *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de la Nueva España*, México D.F: UNAM/FCE, 2006, p. 149.

<sup>63</sup> Mues, *La libertad del pincel...*, op. cit., pp. 239-317.

## 2.2 Modelo de estudio

La idea de campo artístico en el periodo novohispano nos lleva a establecer las bases del arte virreinal, desde las obras y sus creadores, tomando en cuenta a todos los agentes que lo conformaban. Por tal motivo, propongo la aplicación de la metodología de Pierre Bourdieu (1930-2002) con el fin de establecer los actores y factores que influían en él.

Para Bourdieu:

Se trata de describir las condiciones económicas y sociales de la constitución de un campo artístico capaz de fundar [...] los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes les importa el arte y su existencia, que viven del arte y por el arte, como productores de obras consideradas artísticas, críticos, coleccionistas, intermediarios, [...].<sup>64</sup>

Bourdieu centró sus estudios en la producción artística europea y del siglo XX, sin embargo, considero que su metodología puede adaptarse al escenario novohispano, ya que su idea de campo permite establecer las relaciones que existen entre todos los actores relacionados en con el arte.

Como se dijo anteriormente, se ha considerado que las manifestaciones plásticas u obras de arte estaban supeditadas al desarrollo de la religión imperante y a las normas de representación establecidas desde las instituciones eclesiásticas, negando totalmente la creatividad artística. Bajo estas condicionantes, la religión, como fuerza

---

<sup>64</sup> Pierre, Bourdieu. *Sociología y Cultura*, trad. Martha Pou, México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990, p.169.

motriz e inspiración de las sociedades novohispanas, predominaba en las temáticas artísticas, más no comporta la explicación unívoca del fenómeno del arte durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En este panorama, la conformación de los actores del campo artístico respondían sin duda a diversos factores entre los que se encontraban: el tipo de encargo solicitado, el uso y función de cada una de las obras ejecutadas, al el lugar que las albergaría, además de la interpretación plástica de los artistas. La imagen por tanto se configuró como el producto de una narrativa con bases literarias y retóricas, con el aprovechamiento de uno o varios modelos de representación.

Aunque el artista recibía un encargo con una temática específica, se entiende que existía libertad y creatividad para ejecutarla, de acuerdo a su conveniencia. Así, el resultado final era multifactorial, es decir, dependía de la habilidad manual de cada artífice, del tipo de materiales empleados, de los formatos y de su propia interpretación del tema, inclusive bajo esquemas de encargo.

En este último punto debe tomarse en cuenta el manejo que hacían los artífices de las técnicas y los materiales disponibles en su época. Éstos



les permitían generar efectos visuales específicos, además de favorecer el traslado y el montaje a lugares lejanos a los centros de producción.<sup>65</sup>

Con relación al círculo de los creadores, uno de los espacios que encontraron los pintores del siglo XVIII, para practicar las artes liberales, fueron las primeras academias novohispanas.<sup>66</sup> Estas no deben pensarse como una Real Academia europea, ya que no fueron reconocidas ni patrocinadas por la Corona Española; más bien, deben considerarse como un espacio en donde se instruía a los participantes en los fundamentos de la pintura y se practicaba el dibujo al natural.<sup>67</sup> Esto ofrecía la misma base teórica y práctica que después trasladarían a sus talleres; áreas de producción en donde cada artífice imprimiría su estilo personal.

---

<sup>65</sup> El Seminario Taller de Restauración de Pintura de la ENCRyM tiene documentado, en los informes de restauración, la aplicación de materiales innovadores para el siglo XVIII: el uso de azul de Prusia, la colocación de bases de preparación en tonos rojizos, con el objetivo de crear atmósferas de mayor calidez en las imágenes; además de juegos de profundidad y volumen. Por otro lado, se han encontrado inscripciones que marcan los pasos para el armado de los bastidores, la forma del montaje de la tela con el bastidor y el orden en que debían colocarse las pinturas en los retablos. Un ejemplo es la serie sobre la vida de la Virgen del pintor José de Ibarra que se localiza en la iglesia de Tlacotes, Zacatecas (cuatro pinturas permanecen en el STRPC, en la Ciudad de México).

<sup>66</sup> Sobre la existencia de las academias de pintura novohispanas se conocen tres documentos: el de 1722, 1754 y 1768. Las primeras referencias del tema las presenta: Xavier Moysen, "La primera academia de pintura", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F: UNAM/IIIE, Núm. 34, 1964, pp. 15-29, Mina Ramírez Montes, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México D.F; UNAM/IIIE, Núm. 78, 2001, pp. 103-128. Cfr. Mues Orts, *La libertad del pincel...*, op. cit., pp. 239-318. En este último texto se introduce la idea de la academia como punto nodal para el desarrollo de los cambios estilísticos de la pintura novohispana entre el siglo XVII y XVIII.

<sup>67</sup> Para el tratadista español Antonio Palomino el término de Academia de pintura es el lugar en donde se estudia, dibuja o copia por el natural, en él confieren las dificultades del arte, formas radicales y fundamentos, en: Antonio, Palomino de Castro y Velasco. *El Museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, Madrid: Ed. Aguilar, 1988, p. 651. [1715-1724]

Del lado de los consumidores, se encontraban las instituciones o personas que encargaban las pinturas. Sus inquietudes respondían al emplazamiento, a la narrativa requerida y al gusto consolidado de la época<sup>68</sup>. Éste último no es un factor considerado comúnmente debido a que el término “buen gusto” se explicaba, en primera instancia, a la percepción estética que reafirmaba el reconocimiento de la perfección de la naturaleza.<sup>69</sup> Para la Nueva España, a diferencia del sentido europeo, la idea del “buen gusto” se ajustó al naturalismo que plasmaron los pintores del siglo XVIII en la representación de la figura humana; conocimiento aprehendido mediante la lectura de tratados y la práctica del dibujo dentro de las academias.

En ese momento, la figura del crítico no existía en la Nueva España, sin embargo, considero que los patrocinadores debieron ocupar el puesto de legitimadores del hecho artístico, basados en la corrección temática pero también en aquello que se reconocía como actual, innovador y de buen gusto.

La aplicación del término “de gusto” o “buen gusto” resulta polémico, bajo la mirada posmoderna de la historia del arte, pues remite a conceptos subjetivos, que se sustentan en ideales como la belleza y la

---

<sup>68</sup> En este punto hago referencia al gusto por una pintura delicada, de tonalidades vaporosas, recuperadas de las nociones de “murillismo” y rococó. En el capítulo siguiente se profundiza sobre estas características.

<sup>69</sup> Palomino, *op. cit.*, p. 177.

gracia. Esta noción, al igual que el arte, es cambiante y se relaciona directamente con los participantes del campo artístico. Por ello, ha sido un factor determinante y subjetivo para la legitimación de las obras artísticas dependiendo de la época y el contexto.

Pedro Aullón de Haro menciona que “la idea estética del gusto es una formulación hispano-italiana que alcanza su plenitud en el siglo XVIII”,<sup>70</sup> razón por lo cual se incluye en la explicación del hecho artístico novohispano del siglo XVIII. Este autor nos ofrece dos argumentos para justificar aquélla afirmación: primero, el gusto como sinónimo de *Buona maniera* (estilo personal o individual reconocible), elemento que remite al noble arte de la pintura. Segundo, el gusto extrapersonal como construcción social.

De acuerdo con el Tratado de Antonio Palomino, el “buen gusto” o *buona maniera* ( en este caso entendido como: gracia) es un elemento integral de toda pintura, junto con el argumento, la economía, la acción, la simetría, la perspectiva y la luz. La define “como cierta especie de hermosura y buen gusto; un linaje de perfección, más fácil de entender, que de definir”.<sup>71</sup> En el recuento que hace sobre los inicios de la pintura, concibe la gracia como un arte perceptible y científico, coronado con el

---

<sup>70</sup> Pedro Aullón de Haro, “Montesquieu, la idea del gusto y la Ilustración” en *Montesquieu. Ensayo sobre el gusto*, España: Casimiro, 2014, p.8.

<sup>71</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, Tomo I, *op. cit.*, pp. 46-47 y 102.

buen gusto: “Apeles decía que sobre lo acordado y científico, si le falta el buen gusto y gracia no llega a colocarse en eminencia”.<sup>72</sup> Mediante estas apreciaciones el gusto queda establecido como la manera en que se expresan las normas establecidas, es decir, el componente sensible de la creación artística.

Este mismo significado se observa en el tratado francés de Charles Batteux, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* de 1746. Ahí se define al gusto de forma romántica, como la voz del amor propio. Éste se relaciona con la búsqueda de nuestra propia perfección, cuyo fin es conmover, estremecer y dar placer. Por tanto, las artes debían tener la cualidad de interesarnos, de vincularse íntimamente con nosotros, pero al mismo tiempo mantener su cualidad de belleza, que para ese momento estaba relacionado con la imitación de la naturaleza.<sup>73</sup>

Se deja de manifiesto que para la producción artística era importante el acercamiento a la imitación de la naturaleza (naturalismo en las artes plásticas), al que se llegaba por medio del dibujo.

Aunado a la idea sensorial de Palomino, válida para el siglo XVIII español, Jorge Maier Allende explica el concepto de “buen gusto” como una noción clave de la política cultural, para contrarrestar las ideas

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p.102.

<sup>73</sup> Charles Batteux. *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Paris: Durand, 1746, pp. 8-10.

pasadas en las ciencias y en el arte. Maier atribuye el significado moderno al texto *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti* de Luis Antonio Muratori (1672-1750), publicado en 1708 y 1715. La definición dada por Muratori del buen gusto, está relacionada a los ámbitos cultural, moral, estético y social; se destaca como una idea que puede transmitirse a través de la enseñanza.<sup>74</sup> Este concepto proporcionó una nueva plataforma para las Reales Academias. Maier lo revela como un factor determinante para la crítica de arte, el saber mirar, el saber ver, mediante el reconocimiento formal, técnico y estético en una obra de arte.<sup>75</sup>

Siguiendo las ideas ilustradas en el siglo XVIII, Diderot define el gusto como una facilidad adquirida, por experiencias reiteradas, al captar lo verdadero o lo bueno, con la circunstancia que lo hace bello y conmueve con rigidez y fuerza: "Si se tienen presentes en la memoria las experiencias que condicionan el juicio, el gusto será ilustrado".<sup>76</sup> Esta acepción deja de lado la idea de la *buona maniera*, para trasladarse a una cuestión personal y social:

Si el gusto es cuestión de capricho, si no existe ninguna regla de lo bello, ¿de dónde entonces proceden estas emociones deliciosas que nacen tan repentinamente, tan involuntariamente, tan tumultuosamente en el fondo de nuestras almas, que las dilatan o las

---

<sup>74</sup> Jorge, Maier Allende. "Academicismo y Buen gusto en el origen de la arqueología hispanorromana" en *CuPAUAM*, Núm. 37-38, 2011-12, pp. 76-77.

<sup>75</sup> *Idem*.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 55.

escogen y que suscitan en nuestros ojos los llantos de la alegría, del dolor, de la admiración, ora ante el espectáculo [...]”<sup>77</sup>

En este sentido, el gusto se refiere al producto de experiencias colectivas que surgen como resultado de una larga serie de observaciones: “El gusto se ha pronunciado mucho antes de conocer el motivo de su juicio; lo busca a veces sin encontrarlo y sin embargo perdura”.<sup>78</sup> En ese momento, se demandaba al arte probar la misma impresión o sentimiento que se lograba por medio de la observación de la naturaleza. Esta noción de juicio legitimador, se relacionaba tanto con la producción, como con la venta de cierto tipo de obras artísticas, que encajaban con la forma de percepción de los consumidores de arte.

En esta misma tónica se encuentran los textos de Charles Louis de Secondant, Barón de Montesquieu, quien describía que el alma humana tenía tres placeres y que éstos eran los que constituían “los objetos del gusto, como lo bello, lo bueno, lo agradable, lo ingenuo, lo delicado, lo tierno lo gracioso...”.<sup>79</sup> Similar a Diderot, Secondant le concede el poder del gusto al sujeto, a la búsqueda de placer que nos es útil y a la búsqueda del placer que sólo genera disfrute estético, es decir, aquello que a nuestros ojos es bueno o bello. Rescato la terminología que se usaba en

---

<sup>77</sup> Denis Diderot. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid: Editorial Tecnos, 1988, p. 54. [1766, 1777].

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>79</sup> Charles Louis de Secondant, “Ensayo sobre el gusto en las cosas de la naturaleza y el arte” en: *Montesquieu, op. cit.*, p. 25.

ese momento para la descripción de la belleza, conceptos que sin duda se reconocen en los pintores del siglo XVIII novohispano.

Considero que la idea de disfrute estético, la Michael Baxandall para establecer el término desde la perspectiva del devenir histórico, de “ojo de la época”.<sup>80</sup> Finalmente Pierre Bourdieu retoma este concepto de Baxandall y lo convierte en el modelo que más se repite (gusto), sancionado por el capital cultural y dependiente de las condicionantes de clase social y/o de la educación de los grupos consumidores de arte. Deja de lado el sentimiento puro para llevarlo a la explicación del consumo cultural.<sup>81</sup>

Regresando a nuestro artista, sugiero que la idea de gusto para José de Páez estaba relacionada con la idea de gracia y suavidad, nociones descritas para hablar de belleza en esa época. Sin asegurar que haya sido una postura teórica del artista, puede reconocerse en sus obras cualidades plásticas concordantes con esos conceptos sobre lo bello.

Entre las características que menciona Palomino en su tratado pictórico, se desprenden tres ideas fundamentales sobre la belleza: una de ellas consiste en la “suavidad”, entendida como la unión y la dulzura de las tintas, coherentes con la representación naturalista de las formas. Estas tintas también deben ser colocadas en cierto orden para conseguir el

---

<sup>80</sup> Michael Baxandall, *op. cit.*; pp. 45-186.

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social...op. cit.*, pp. 231-247.



efecto de dulzura y gracia.<sup>82</sup> Esto nos habla de la creación de un efecto cromático que tiene como objetivo transmitir sensaciones, para lograr la conformación de un acabado acorde a la escena representada y al tamaño de la obra. La belleza estaba dada por tanto por el correcto manejo de la iluminación en las escenas, como por el relieve, es decir, el manejo entre zonas claras y oscuras acorde con el natural.

En la pintura de Páez, al menos los sellos personales descritos por varios historiadores del arte, son la suavidad y la dulzura<sup>83</sup>. Ambos conceptos han sido ligados solamente a cuestiones de tono y color, al uso de una gama tonal con pocos contrastes y a pinceladas difuminadas. Sin embargo, después de conocer los textos de arte contemporáneos al siglo XVIII, podemos aseverar que la idea de Páez sobre el gusto y la gracia estaba ligada con cuestiones de composición e iluminación naturalista, para evitar ciertamente el endurecimiento de los contornos y privilegiar la “melodía y cadencia de los colores”.<sup>84</sup>

Las cuestiones de buen gusto se manejaban en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano como parte de un lenguaje común entre algunos artistas. Destaca, por ejemplo, la declaración que hace Francisco Antonio Vallejo en *Maravilla Americana*. Ahí argumenta que la maravilla de la

---

<sup>82</sup> Palomino, *op. cit.*, p. 356.

<sup>83</sup> Este tema se aborda en la introducción y especialmente a los comentarios de Rogelio Ruíz Gomar, Juana Gutiérrez Haces e Ilona Katzew.

<sup>84</sup> Palomino, *op. cit.*, p. 354.

imagen guadalupana, se debe, entre otros factores, al empleo de costumbres pictóricas en desuso, como la aplicación del perfilado negro de la figura. Los pintores de crédito de su momento habían desterrado esta práctica, debido a que “le quitan el buen gusto a las pinturas”.<sup>85</sup>

Esta declaración da luces sobre la forma en que los artistas entendían las nociones de belleza y, observar, sobre todo, cómo empleaban la terminología. En mi opinión, Francisco Antonio Vallejo es uno de los mejores artistas de su momento, debido a la grandes innovaciones pictóricas que introduce en sus obras. No pretendo comparar a Vallejo con José de Páez, sino aclarar cómo los artífices trabajaban de forma cercana, y ejecutaban creaciones basadas en imágenes que eran conocidas en el medio.

El análisis de la representación de la *Virgen de Guadalupe* posibilita insertar a José de Páez dentro del círculo intelectual de la época. Esto se sustenta en el hecho que Páez solía colocar una marca en forma de ocho en la parte inferior izquierda de la túnica de la Virgen. Esta peculiar característica la revela Miguel Cabrera en su libro *Maravilla Americana*. A partir de ese momento todo pintor que pretendía realizar una vera efigie y

---

<sup>85</sup> Francisco Antonio Vallejo en: Miguel Cabrera. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México D.F: Editorial Jus, adaptación de Porfirio Martínez Peñalosa, 1977, p. 34. [1756]

dotar a su obra de un carácter místico debía colocarla.<sup>86</sup> [Img.4] La lectura de ciertos textos debió haber sido obligatoria para los principales artistas, ya que eso les permitía estar al día en las tendencias.



Imagen 4. José de Páez, *La Virgen de Guadalupe, Jesús Nazareno y ánimas del purgatorio*, s.XVIII, Iglesia de San Blas, Pabellón de Hidalgo, Aguascalientes.

<sup>86</sup> Jaime Cuadriello, "El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y material" en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 202.

Como conclusión, diremos que la noción de difuminado o difuso (adecuado al referirse a Páez) se relaciona con la percepción natural de los objetos. Ésta se genera a partir de un mayor conocimiento en el manejo de la luz que permite la distinción de planos compositivos sin la necesidad de delinear las figuras y, en consecuencia, en la creación de mayor volumen con sensación etérea. El objetivo no era ser dulzón o apastelado, como suelen llamar a su estilo, sino refinado, es decir, construir las formas y dotarlas de color mediante la aplicación de pinceladas con gran precisión y cuidado; utilizando la paleta de la época.

Como se verá más adelante, en Páez existe un mayor uso del color sobre la línea, que lo acerca a los estilos "rubenista", "murillista" y rococó. Sin embargo, desde la mirada actual, considero que el uso de los estilos en Páez no era consiente, pues no los diferencia, ni se asume como seguidor; los emplea como parte de un lenguaje epocal común.

### **2.3 Conformación del gusto en el ámbito novohispano del siglo XVIII**

La segunda problemática en torno a la producción pictórica virreinal refiere a la carga visual de los artistas, entendida como la apropiación que tiene un individuo de un bagaje cultural. Ésta está dada en parte, por la llamada tradición artística. Nelly Sigaut mantiene que en la Nueva España

se conjuntaron las tradiciones plásticas andaluzas, y con ellas sus influencias italianas y flamencas para la producción de la pintura.<sup>87</sup> Sin embargo, Sigaut la lleva a un ámbito de mayor especificidad y la nombra *tradición artística local*, entendida como “un sistema no preservado en la inmovilidad, sino en la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dados por el *continuum* de la historia”.<sup>88</sup> Lo que me lleva a pensar que los artistas del siglo XVIII tenían una amplia cultura visual, que procedía no sólo de obras españolas, sino también de ejemplares pictóricos y grabados italianos, flamencos y franceses, en general modelos centro europeos. Podrían mencionarse, incluso, a la escuela inglesa y los diversos estímulos visuales que venían de Oriente.

Con relación al concepto de tiempo, recupero las palabras de George Kubler, al referirse a las acciones de entrada y salida de un individuo artístico dentro de una secuencia del arte.

Solamente conocemos el tiempo indirectamente por lo que sucede en él, por la observación del cambio y lo que permanece, por el señalamiento de la sucesión de acontecimientos entre marcos estables e indicando el contraste de varias clases de cambio.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Nelly, Sigaut. “Los pinceles andaluces en Nueva España” en *Caminos del barroco entre Andalucía y Nueva España*, México D.F: INBA, 2011, p. 58.

<sup>88</sup> Nelly, Sigaut. “El concepto de tradición...”, *op. cit.*, p. 253.

<sup>89</sup> George Kubler. *La configuración del tiempo*. Nueva edición ampliada. Traducido por Jorge Luján Muñoz. Madrid: NEREA, 1988. p. 70.

El tiempo se entiende con relación al artista, en función de aspectos y modelos artísticos que recupera de la tradición, así como de aquellos que cambia volviéndolos propios. En este sentido, los artistas novohispanos además de percibirse como sujetos autónomos, estaban inmersos en una vorágine de imágenes, cartones, estampas, pinturas y libros que venían de Europa. Además, debemos tomar en cuenta la introducción del mercado francés e italiano en el siglo XVIII.<sup>90</sup> Los artistas estaban, asimismo, sujetos al intercambio sensible con las obras formaban parte de su vida cotidiana, en los recintos locales (aquí me refiero a la tradición local). Dicha permuta se sumaba a la ejecución de sus creaciones, para darle a la pintura religiosa su toque de individualidad.

Estos factores de cambio serían de naturaleza extrínseca e intrínseca al individuo, tales como “[...] el mecenazgo, la relación clientelar, la normatividad eclesiástica, los repertorios grabados, los viajes, la frecuentación de otros talleres, la llegada de un pintor extranjero”.<sup>91</sup>

Otra interpretación contraria para explicar la tradición, la ofreció Juana Gutiérrez al conceptualizar el término de *Koiné*.<sup>92</sup> La autora afirma

---

<sup>90</sup> Luisa Elena Alcalá. “De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España”, en: *Goya*, núm. 318, 2007, pp. 141-158.

<sup>91</sup> *Ibíd.* p. 210.

<sup>92</sup> El término *Koiné* se introduce desde la lingüística para explicar el fenómeno de la “nivelación” de la pintura en un espacio determinado, consiste en la estandarización de las convenciones pictóricas de los agentes que entran a la secuencia de producción. En este esquema se niega la individualidad de cada actor al aglutinarse espontáneamente los elementos asimilados, en favor de establecer un estilo generalizado, en: Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura ...” *op. cit.*, pp. 85-98.

que es difícil distinguir entre un artista y otro en el siglo XVIII, debido a que a todos los artistas utilizaban elementos comunes.<sup>93</sup> Esta propuesta encaja con la percepción tradicional de la pintura, pero olvida que cada artífice tiene una forma característica de traducir las ideas a imágenes tangibles, tal como lo demuestran las observaciones que se han hecho en estudios más detallados de los artistas y sus talleres.

Por el lado de la *praxis* y las herramientas plásticas, otro de los conceptos que marcan la pintura dieciochesca es el llamado "murillismo".<sup>94</sup> Éste describe la cercanía de la producción pictórica del siglo XVIII en la Nueva España, al estilo tierno del pintor andaluz Bartolomé Esteban Murillo (1617-1652). Se debe señalar que Toussaint usa este concepto de forma peyorativa, y quita cualquier rasgo de especificidad al ámbito americano, al emplearlo como explicación generalizada del estilo novohispano de la época. Para explicar el término brevemente, se tomarán como base dos textos de la historiadora del arte Paula Mues Orts, "Ánimo heroico: tradición, modernidad y erudición en la teoría pictórica novohispana del siglo XVIII" y "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana".<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> *Ídem*.

<sup>94</sup> *Víd.* Xavier, Moyssén, "Murillo en México. La Virgen de Belén" en *Boletín del INAH*, Número 28, México: junio 1967. pp. 11-18.

<sup>95</sup> Paula Mues Orts. "Ánimo heroico en *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México D.F.: *Estudios en torno al arte*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 14-85; y Paula

En ellos, la autora hace un recuento historiográfico sobre el tema y propone un tratamiento crítico. En primer lugar, le quita su carácter determinista y prefiere no utilizarlo de forma literal pero tampoco considerarlo como parte de la decadencia de la pintura de ese siglo, tal como lo estableció Manuel Toussaint.<sup>96</sup>

Destaco en el análisis de Mues, la consideración que hace del devenir de la estética del estilo pictórico de inicios del siglo XVIII, como un proceso multifactorial. Características como la creación de atmósferas “suaves, delicadas y agradables”, típicas de la pintura del XVIII, tienen su origen en el uso y desarrollo de ciertas técnicas: una iluminación más naturalista que permitiera crear efectos vaporosos, así como la representación de modelos de belleza cotidianos, sobre todo en personajes secundarios, para lograr que las escenas fueran más íntimas (rasgos que se recuperan en la producción artística de Murillo<sup>97</sup>).

Al mismo tiempo, la construcción de este estilo también se acerca a la tradición italiana de la época, como lo constata la presencia de textos italianos en la Nueva España. Muestra de ello, es el tratado intitulado *Arte Maestra*, escrito por el italiano Francesco Lana y traducido al castellano

---

Mues Orts. “De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana” en *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*, Granada: Editorial Atrio, 2012, pp. 47-72.

<sup>96</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 136.

<sup>97</sup> Mues, “De Murillo al murillismo...”, *op. cit.*, p.56.



por dos posibles eruditos: el pintor novohispano José de Ibarra (1685-1756) y Cayetano de Cabrera y Quintero (ca.1695-ca.1778),<sup>98</sup> entre otros.

Finalmente la plástica del XVIII, va más allá de la denominada influencia murillista en la Nueva España. Mues define el estilo novohispano de la época en función del refinamiento y la gestualidad.

La mirada de los pinceles novohispanos del XVIII parece haber acechado modelos pictóricos diversos, pero siempre prefiriendo la suavidad, gracia y refinación, a la que se sumó un interés en la gestualidad claramente expresiva. La pintura del XVIII novohispano es, en efecto, una pintura amable y suave, más naturalista e intimista que la anterior. Entonces se desarrolló también la temática profana en la Nueva España, y en especial con una vertiente sumamente particular: la pintura de castas, en la que los artífices recrearon escenas de la vida diaria realizadas con mucha mayor libertad que las obras religiosas. Religiosa o profana, lo cierto es que la pintura virreinal del siglo XVIII buscó reacciones claras y directas en el espectador, basadas tanto en su conocimiento del decoro como en su experiencia vital, y a veces incluso íntima.<sup>99</sup>

La condición de suavidad que se gesta para la pintura de la primera mitad del siglo XVIII, pervive para la segunda e incluso se dulcifica. Se manifiesta en la época de transición entre lo que se ha designado como estilos barroco y rococó. Este último, conocido también como “estilo moderno”, surge en Francia<sup>100</sup> y llega a la Nueva España como parte del cambio de

---

<sup>98</sup> Vid. también Myrna, Soto. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones bibliográficas, 2005, p.74, para complementar la información sobre el tratado de *El Arte Maestra*.

<sup>99</sup> Mues, “De Murillo al murillismo...” *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>100</sup>Águeda, Viñamata *El rococó. Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, España: Montesinos, 1987, p. 11.

casa reinante en España. Los Borbones suben al trono; una familia de procedencia francesa, que proyecta a sus colonias un cambio ideológico y el tránsito de objetos artísticos, con un gusto afrancesado e italianizado; proceso lento y poco estudiado todavía.

En el siglo XVIII en España, es evidente la coexistencia entre corrientes intelectuales y estéticas complementarias, como la de las luces, el pre romanticismo, el neoclásico y las reminiscencias del barroco. Unidas se convierten en un movimiento pictórico europeo, conocido como “rubenismo”, que tomará vigor en Francia e Italia.<sup>101</sup> Para Águeda Viñamata “el ‘rubenismo’ [...] es el triunfo y supremacía del color sobre la línea y el dibujo y de la preeminencia de la sensación sobre la razón. La principal diferencia de la pintura rococó con respecto a sus antecedentes, es que trata los temas, incluso los solemnes de una forma ligera”.<sup>102</sup> Es una pintura de formas graciosas y ambientes más íntimos, dirigido principalmente a las clases acaudaladas.

Tanto en el caso del “rubenismo”, que dio pie al “murillismo”, y del rococó, ambos presentan ciertas coincidencias: primero, una clara predominancia del color sobre la línea; segundo, el planteamiento pictórico y simbólico de las escenas, dados por el manejo cromático que

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 63; Svetlana Alpers, *La invención de Rubens*, Barcelona: Antonio Machado ediciones, 2001. *Passim*.

<sup>102</sup> Viñamata, *op. cit.* p. 11.

recupera los conceptos de gracia y suavidad. Es un cambio de paradigma que transita de atmósferas con gran dramatismo a escenas de mayor armonía y refinamiento. En este tipo de imágenes las emociones llegan al espectador por la gestualidad de los personajes, no tanto por los grandes contrastes lumínicos.

Ruíz Gomar explica que los artistas novohispanos incorporaron paulatinamente “las soluciones que mejor se avenían al gusto de la naciente sociedad de los virreinos, contribuyendo así a la fijación y difusión de ese incipiente gusto propio”.<sup>103</sup> A este respecto, considero que el gusto en la sociedad novohispana del siglo XVIII tenía matices consolidados y un fuerte aprecio por una estética dulcificada.

Es dentro de este entorno, de 1750 a 1780, que se inscribe la presencia del artífice José de Páez. Así, su producción pictórica representa el estilo de la época, pero aderezada con toques personales.

Siendo los artífices del siglo XVIII los actores más preocupados en el reconocimiento de su labor como actividad profesional, para Mues, “las ideas innovadoras fueron reforzadas por la presencia de agrupaciones de pintores en academias [...] puede detectarse un proceso de consolidación de una pintura ‘moderna’, acompañada de la búsqueda porque [el arte

---

<sup>103</sup> Ruíz Gomar, “Nueva España...”, *op. cit.* p. 547.

de la pintura] fuera reconocido como noble y liberal ".<sup>104</sup> El artista ocupa un lugar dentro del campo del arte y busca destacarse utilizando dos estrategias: en primer lugar, se asume como artista liberal pero, al tiempo, mantiene un estilo que responde al gusto consumo (eso significa el uso de una paleta con tonalidades suaves y figuras con gestualidades apacibles y dulces, siempre que la temática lo permitiera).

Para redondear las ideas de este capítulo, debe decirse que el desarrollo de la pintura en el siglo XVIII fue largo y complejo. No existe un factor único que haya desencadenado el cambio estilístico entre la pintura de la centuria anterior y la dieciochesca. Fue un proceso paulatino que tuvo varios periodos de transición, en donde cada generación de artistas aportó nuevos elementos hasta transformar la visualidad epocal.

Es indispensable analizar la presencia de estímulos pictóricos de forma más global, es decir, no basta con limitar el estudio de la pintura novohispana de la segunda mitad de siglo XVIII a influencias o intenciones españolas o flamencas. Los fenómenos del arte moderno que surgieron en Europa, desde la segunda mitad del siglo XVII, generaron un hito en las formas de representación, las cuales fueron socializadas por medio del tránsito de mercancías y personas de un continente a otro.

---

<sup>104</sup> Mues, *La libertad del....*, op. cit., p. 261.

Basta mencionar que las modalidades de la época, como el “rubenismo”, el “murillismo”, e incluso el gusto por el arte italiano y el rococó, vistas desde el ámbito novohispano, podrían considerarse parte de un mismo lenguaje. Es decir, en ellas existe un mayor apego al color que al dibujo. Sin embargo, bajo el pincel de cada artífice, las pinturas adquieren rasgos particulares, pues cada artista imprime cualidades propias que los identifica, aún si las obras no están firmadas.

Estos cambios no pueden juzgarse con criterios de valor personal, no existen buenos y malos. Los cambios deben estudiarse a la luz de la documentación y la interpretación histórico-artística de las inquietudes sociales de la época, para poder establecer los parámetros o juicios valorativos. Es por ello que la revisión del concepto de gusto, desde fuentes contemporáneas, resulta pertinente. A la alteración del gusto de las imágenes en general, precede una serie de modificaciones filosóficas en el pensamiento de los individuos. En el caso novohispano, se habla de la gran religiosidad que existía, además de la aparición de nuevas clases sociales y sus nacientes inquietudes económicas, políticas y culturales.

Justo este panorama social es el que permite el uso de la metodología del campo artístico, para tratar de darle una función específica a cada uno de los elementos que lo componen, dentro del concepto de Arte.

## 2.4 José de Páez y sus coetáneos: José de Alzibar y Francisco Antonio

### Vallejo

En este apartado me interesa analizar la relación que guarda la obra de José de Páez con los herederos del círculo artístico más estudiado por la historiografía novohispana, durante la segunda mitad del siglo XVIII: los pintores de la Cofradía de la Virgen del Socorro. Entre los artífices involucrados, encontramos a José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruíz (1713-1772), Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), José de Alzibar (¿?-1803), Manuel Carcanio (1706-h.1783), entre otros.<sup>105</sup>

Para estudiar a José de Páez dentro de su campo artístico, resulta pertinente la comparación de sus prácticas artísticas con aquellas de dos de sus coetáneos: Francisco Antonio Vallejo y José de Alzibar, reconocidos y formados dentro de la elite de la pintura del siglo XVIII. El primero fue alumno de José de Ibarra y el segundo de Miguel Cabrera. Esto significa dos cosas: primero, que ambos gozaron de gran actividad dentro del mercado artístico; segundo, que se involucraron en actividades que le dieron a la pintura el carácter de Arte.

Páez, al igual que sus contemporáneos, empleaba las tendencias plásticas introducidas anteriormente por Ibarra y Cabrera, durante la

---

<sup>105</sup> El estudio sobre la Cofradía del Socorro puede leerse en la tesis de doctorado, Vid. Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra...*, op. cit., pp. 176-180.

primera mitad del siglo. Sin embargo, cada uno asumió sus fortalezas y tuvo mercado propio.

La obra de José de Páez cubrió las necesidades del consumo y la circulación de pintura en la Nueva España, España y otros virreinos, especialmente al sur del continente. El tipo de composiciones representadas, así como la diversidad de formatos utilizados (principalmente lámina de cobre de 30 x 40 cm ), revelan la importancia de la facilidad de transportación y de la resistencia del material sustentante.

Mientras que José de Alzibar trabajaba con cofradías y corporaciones al norte del virreinato, Vallejo realizó series pictóricas de gran formato que se llevaron igualmente al norte de la Nueva España. José de Alzibar, en palabras de Couto, fue un “pintor amable, dotado de facultades y de cierto buen gusto en el uso de tonos plateados para sus fondos [...] fue casi absorbido por el acaramelamiento y facilidad de su época”.<sup>106</sup> Para Couto, Alzibar llegó a ser mejor que su maestro.

Considero que la capacidad plástica de Alzibar trasciende los adjetivos de “amable” o “acaramelado”, pues la influencia de los modelos franceses e italianos en su obra, reflejada en una gran corrección anatómica, lo llevaron a dotar de mayor naturalismo a cada uno de sus

---

<sup>106</sup> Couto, *op. cit.*, p. 101.

personajes. Era capaz de realizar historias de pincel de gran tamaño y trasladarlas a diversas latitudes del Virreinato. Esto lo demuestra la *Adoración de los reyes*, que se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Marcos, en la ciudad de Aguascalientes.

Esta obra marca la cúspide de la producción de Alzibar: la paleta de color sale de la clasificación apastelada, al utilizar colores puros y mayores contrastes lumínicos; incluye una gran cantidad de personajes para lograr una escena compleja. Al igual que Cabrera, concentraba figuras en el mismo plano y lograba una profundidad de campo superponiendo rostros, tanto en las zonas de luz como en las de oscuridad. Para los planos más alejados usaba colores claros e iba intercalando sujetos con secciones sombreadas e iluminadas conforme se acercaba a los primeros planos para diferenciar uno de otro. [Img. 5]

Aunque Páez y Alzibar comparten algunas características, resulta difícil hacer un contraste estilístico contundente, debido a que ambos artistas se abocaron a temáticas pictóricas divergentes. Alzibar (al menos la obra que se conoce) realizaba pinturas con discursos narrativos más complejos,<sup>107</sup> mientras que Páez consagró gran parte de su producción a

---

<sup>107</sup> La producción pictórica que permanece de José de Alzibar es menor a la de Páez. Se conservan varias series de retratos y patrocinios, como los de la Congregación de San Felipe Neri, que se encuentran en la pinacoteca de la Profesa, en la Ciudad de México. A primera vista destacan las delgadas capas pictóricas en las obras de Alzibar. Esto provocó su fragilidad frente al movimiento del soporte textil, por los cambios bruscos de humedad y



temáticas devocionales con una paleta apastelada, bordes difuminados y pinceladas suaves.



Imagen 5. José de Alzibar, *Adoración de los reyes*, 1775, Sacristía de la Iglesia de San Marcos, Aguascalientes, México.

---

temperatura o ante condiciones de humectación directa. Esto lo constatamos al dictaminar el *Patrocinio de San José con autoridades y cartela*, que resguarda el recinto ya mencionado, durante la intervención que efectuó el el STRPC-ENCryM en octubre de 2015. Quizá esta condicionante ocasionó la dificultad de conservación y la pérdida de su obra. Esta idea abre una línea de investigación a estudiar, mediante la caracterización de su técnica pictórica. Se destaca que el STRPC-ENCryM, lleva a cabo un estudio de la pintura de José de Alzibar, que se ubica en la Iglesia de San Marcos, en Aguascalientes. Al ser una pieza excepcional, es difícil hablar de aspectos generales, sin embargo, ésta podría dar luz en relación a las técnicas que utilizaba el artista.

En Alzibar, se percibe un mayor dominio del dibujo naturalista, sus figuras presentan cuerpos más robustos son aspecto sencillo. Páez, por el contrario, prefirió figuras idealizadas y delicadas. Entre sus figuras femeninas, proliferan los personajes rubios, con caras afinadas y miradas perdidas en el horizonte, que ostentan adornos elaborados para marcar su jerarquía. Éstas brindan consuelo y confianza a todo aquel que las aprecia, conservando la calidez y la belleza idealizada del canon de la época. [Img.6] En cambio, Alzibar dota a sus personajes femeninos de mayor fuerza y naturalismo. Los cuerpos de las Vírgenes son más sólidos y suele ubicarlas en medio de escenas que muestran una mayor acción. [Img.7]

Imagen 6. José de Páez, *Virgen del Carmen*, 1776, detalle de la cara de la Virgen con corona de oro y pedrería. Monasterio de Santa Teresa la Nueva, Ciudad de México.



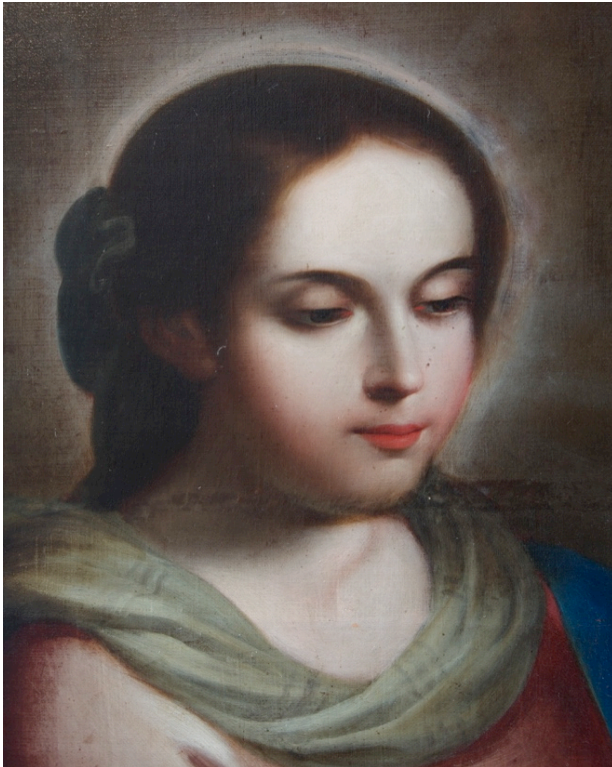


Imagen 7. José de Alzibar, *Adoración de los pastores*, 1775, detalle de la cara de la Virgen con peinado sencillo sin adornos. Sacristía de la Iglesia de San Marcos, Aguascalientes, México.

La historiadora Karina Flores, recientemente condujo una investigación en torno al quehacer social del artista.<sup>108</sup> En la historiografía del arte novohispano, mencionan su papel como fundador de la Academia (1753) y su labor como Teniente de dibujo en la Real Academia de San Carlos (1783-1785). Se destaca su buen trabajo en la ejecución del dibujo y se mencionan sus mejores obras. Gracias a que se cuenta con el testamento del artista, se ha podido saber que era originario de Texcoco y

---

<sup>108</sup> Karina, Flores, *op. cit.*

participaba como Hermano de la cofradía de los pintores, bajo la protección de Nuestra Señora del Socorro.<sup>109</sup>

Sobre Francisco Antonio Vallejo, ni Couto ni Romero de Terreros arrojan datos relevantes. El primero hace mención de la gran calidad plástica y compositiva del artista, mientras que al segundo le basta decir que fue discípulo de Cabrera. Ahora se sabe que en realidad fue discípulo de José de Ibarra. Sobre su estilo, sobresale el comentario que hace Toussaint en una de las notas del libro de Couto, dónde enfatiza el colorido “monótono”, “dulzón” e “intolerable” que usaba el artífice, como resultado del estilo de su época.<sup>110</sup>

Francisco Antonio Vallejo se caracterizó por pintar lienzos monumentales, ajustados a las nuevas necesidades arquitectónicas y artísticas.<sup>111</sup> Entre sus obras más importantes está la serie pictórica de la vida de San Elías y santa Teresa, actualmente en la sacristía y en el coro de la Iglesia del Carmen, en San Luis Potosí. Se encuentra también la composición mural titulada: *La Glorificación de la Inmaculada*, realizada para la Real Pontificia Universidad de México [Img.8]. En la tesis de licenciatura de Hadya Rivera Hernández, dedicada a Vallejo, lo cataloga

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>110</sup> Nota al pie de Toussaint en Couto, *op. cit.*, p. 97.

<sup>111</sup> Hadya, Rivera Hernández, *Revisión histórica y artística de los elementos clasicistas en la pintura de Francisco Antonio Vallejo: Glorificación de la Inmaculada*, Tesis para optar por el grado de licenciado en historia, México D.F.: FFYL-UNAM, inédito, 2013, p. 23.

como barroco, pero con la introducción de elementos clasistas. A pesar de incluir información en torno al dinamismo artístico del siglo XVIII, le resulta relevante mantenerlo dentro de la clasificación de barroco, posiblemente para destacar fácilmente los rasgos que lo asemejan a los artistas que le anteceden.

Disiento de estas interpretaciones debido a que Vallejo fue uno de los artífices más arriesgados en su época. Incorporaba en sus composiciones figuras tomadas de grabados franceses e italianos, de forma lógica y coherente para la transmisión de su mensaje narrativo. Es sobresaliente la armonía que logra tanto las figuras, como los colores para darle mayor efectividad al discurso de las imágenes, es decir, mayor dramatismo.





Imagen 8. Francisco Antonio Vallejo, *Serie de la vida de San Elías*, s. XVIII, Sacristía de la Iglesia del Carmen en san Luis Potosí, México.

Me sumo con las apreciaciones sobre las series de la *Vida de San Elías* y de *Santa Teresa*, como sus obras culminantes. En éstas se aprecian el empleo de herramientas plásticas cercanas al “rubenismo” y al rococó, como el uso del color, así como la representación de pasajes de contenido alegórico. Éstas se entrelazan con escenas de la vida de Santa Teresa y de la vida conventual femenina.

Tanto Alzibar como Vallejo se encontraban en el círculo cercano de Ibarra y de Cabrera. Con relación al primero, se destacan las declaraciones que hace el mismo Alzibar sobre las bondades y cualidades de su maestro como el héroe de su tiempo. Unos de los principales hitos artísticos que se dieron en el siglo XVIII, fue el encargo que le hacen a Cabrera, en 1751. Se le pidió inspeccionar el ayate guadalupano, encomienda que realiza con el apoyo de los principales artistas de la época.<sup>112</sup> Entre se encuentran su discípulo José de Alzibar, que contaba al menos con 20 años de edad. La conclusión de tal trabajo se publicó en 1756, bajo el nombre de *Maravilla Americana*.

Alzibar y Vallejo estuvieron relacionados con la cofradía de los pintores dedicada a la Virgen del Socorro. Ibarra y Cabrera alcanzaron el grado de mayordomo hacia 1733 y 1755 respectivamente. Alzibar y Vallejo

---

<sup>112</sup> *Víd.* Jaime Cuadriello. “Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?, en: *Los discursos sobre el arte*, México: UNAM/IIIE, (XV Coloquio de Historia del Arte), pp. 231-277.

fueron secretarios de 1755 a 1757, bajo la prefectura de José de Ibarra y Miguel Cabrera.

[...] las cofradías permitieron el intercambio espiritual y material de la sociedad novohispana, también podemos referirnos a éstas como ámbitos de sociabilidad, ya que los miembros establecían relaciones personales o laborales de acuerdo a sus intereses; fueron centros financieros y económicos, pues administraban sus propios bienes; así como centros de apoyo por las diversas obras de caridad a enfermos y pobres.<sup>113</sup>

La misma Flores considera a las cofradías como promotoras del desarrollo artístico de la época por la vinculación que se lograba entre artistas y artesanos, quienes al cumplir las demandas encontraban un “espacio público” donde mostrar su quehacer.

Como se mencionó en la introducción, de acuerdo con Tovar y de Teresa el posible maestro de José de Páez podría haber sido Nicolás Enríquez (1704-h.1790), sin embargo la documentación encontrada recientemente del matrimonio de Páez, se pudo constatar que estaba relacionado con el maestro pintor Ignacio Rodríguez, quién aparece como testigo. Se destaca que en la declaración que hace Rodríguez menciona que “desde pequeño conoce a Joseph de Páez, manejándole continuamente hasta el presente”.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Flores, *op. cit.*, p.126.

<sup>114</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Matrimonios, Caja 4864, exp. 4. Año 1743, f. 6. En la foja 5v lo reitera: “manejándole diariamente hasta el presente”.



Dicho dato nos permite establecer gran cercanía entre ambos y la posibilidad que Páez fuera su aprendiz, de ahí la declaración de conocerlo desde la infancia hasta el momento de su matrimonio y sobre todo al decir que lo manejaba, refiriéndose seguramente al taller.

Ninguno de los tres aparece entre los pintores participantes de la Cofradía de pintores. Por lo que es posible que no estuviesen ligados o que no tuvieran interés en participar activamente en la vida corporativa. Sin embargo es indispensable ampliar la búsqueda hacia otras congregaciones.

Respecto al vínculo entre el círculo cercano de Páez y las academias, se sabe que Nicolás Enríquez firmó tanto la petición para la primera academia de 1722, como el poder otorgado a Clemente del Campo para formar parte de los profesores del arte de la pintura en 1728. En ninguno de los dos documentos aparece José de Páez como firmante, por la edad que tenía pero tampoco se menciona a Ignacio Rodríguez.

Estos datos dejan de manifiesto que Páez se involucra en los asuntos de la academia hasta alcanzar la edad adecuada para hacerlo. Esta información nos permite ubicarlo inicialmente en otros sectores. Parece que se encontraba fuera del círculo cercano de José de Ibarra y Miguel Cabrera, sin embargo, hay que continuar la búsqueda documental para situar la relación de Ignacio Rodríguez (maestro, pintor y testigo en el

matrimonio de Páez) con Carlos de Villalpando (bachiller en la boda de Ignacio Rodríguez),<sup>115</sup> pero también algún rastro de su producción pictórica, para contrastarla con la de Páez.

Regresando a José de Alzibar y Francisco Antonio Vallejo, es relevante la actitud participativa que tuvieron los alumnos de José de Ibarra y de Miguel Cabrera en la defensa de la liberalidad de la pintura. Se incorporan a las primeras academias de forma práctica y firman las diversas solicitudes dirigidas al Rey, para la formación de una academia avalada por la Corona. Tanto Vallejo como Alzibar aparecen como firmantes en la solicitud de 1754 y en los estatutos o constituciones.<sup>116</sup>

Los tres artífices se consideraban Profesores del Nobilísimo Arte de la pintura, sólo que Alzibar lo hace explícito en la revisión de la obra de Don Manuel Loreto de Salazar y Velasco,<sup>117</sup> mientras que Vallejo y Páez lo manifiestan dentro de la petición que se hace al rey, en 1768, para la conformación de una Academia de pintura y escultura.<sup>118</sup> Comparten esta empresa con otros pintores y escultores destacados de la época como Manuel Carcanio, Francisco Antonio Vallejo, Juan Patricio Morlete Ruiz, Pedro de Quintana, Carlos Clemente López y Bentura, José de Guiol;

---

<sup>115</sup> Se sabe que Carlos de Villalpando (1680-?) (hijo de Cristóbal de Villalpando (h. 1646-1714)), casó a otro pintor de la época, a José de Ibarra, en segundas nupcias, en: Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: pintor...*, op. cit., p. 36.

<sup>116</sup> Couto, op. cit., p. 50.

<sup>117</sup> *Ídem*.

<sup>118</sup> Mues, *La libertad...* op. cit., p. 22.

otorgándole poder a Don Luis Bertucat para hacer llegar la petición a la corte Real.

Mues destaca que la empresa no pudo completarse debido a que los problemas familiares de Don Luis Bertucat, le obligaron a posponer su viaje a España. A pesar de no haber trascendido, Páez trató de incluirse en el grupo de artistas que tenían la intención de adquirir una mayor jerarquía dentro de la escala social, disociándose de las categorías gremiales para consolidarse en un cuerpo académico y adjudicarse el título de profesor.

Me parece fundamental que Páez decida firmar una carta en donde se reafirma su condición como Profesor del Noble Arte de la Pintura. No obstante, surge la duda de por qué lo hace hasta 1768, y no en 1754. Quizá sea porque antes no había logrado el reconocimiento suficiente para considerarse artista, aún si firmaba su obra desde 1751 o sea coincidente con el fallecimiento de Miguel Cabrera en 1768. Surge la posibilidad que Páez tome el "espacio simbólico" que dejó Cabrera. En ese mismo documento, Francisco Antonio Vallejo aparece como firmante pero Alzibar no; Flores lo explica diciendo que debió tener alguna ocupación en ese momento para no hacerlo, ya que en todas las solicitudes anteriores aparecía como firmante.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Véanse las transcripciones de las solicitudes desde 1722 a 1768 en Mues, *La libertad del pincel...*, op. cit., pp. 397-416.

Sobre la relación entre Alzibar y Vallejo, Karina Flores menciona a Cabrera como un posible intermediario. En 1778, ambos revisaron “una imagen de *Nuestra Señora de los Ángeles*, pintada al óleo, en una pared de adobe, localizada en el Santuario homónimo, en el barrio de Tlatelolco. En ese mismo año, los dos pintores fueron solicitados para trabajar en el templo de Nuestra Señora del Pilar. Alzibar realizó doce lienzos sobre la vida de José y María, mientras Vallejo ejecutó una serie de la pasión de Cristo, entre otras obras.<sup>120</sup>

La década de 1770 coincide con producción plástica más prolífica de José de Páez. Hallamos obra de formato mediano para autoridades civiles y religiosas<sup>121</sup> e iluminaciones para libros de monjas. Destaco la tenacidad de Páez para posicionarse dentro de la escena social y ganar adeptos. Tovar y de Teresa describe el estilo de Páez como refinado, para explicar la gran fortuna que tuvo su obra. Es justo en 1773, que los Oratorianos de San Felipe Neri, contratan a Páez y a Alzibar para la inspección y valoración de las pinturas que albergaba el Hospital de San Andrés. Ambos tendrán otros encargos de los filipenses, en la Iglesia de la Profesa<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>121</sup> Concepción García Sáiz comenta sobre la gran producción plástica del artista en esa década, al hacer una revisión de la obra firmada. La apreciación se confirma después de analizar la obra partiendo de datos que se incluye en anexos.

<sup>122</sup> El tema se retoma en el capítulo tres. Se puede consultar también el documento: AGN, Hospitales, vol. 30, exp. 4, en el Anexo documental, p. 246.

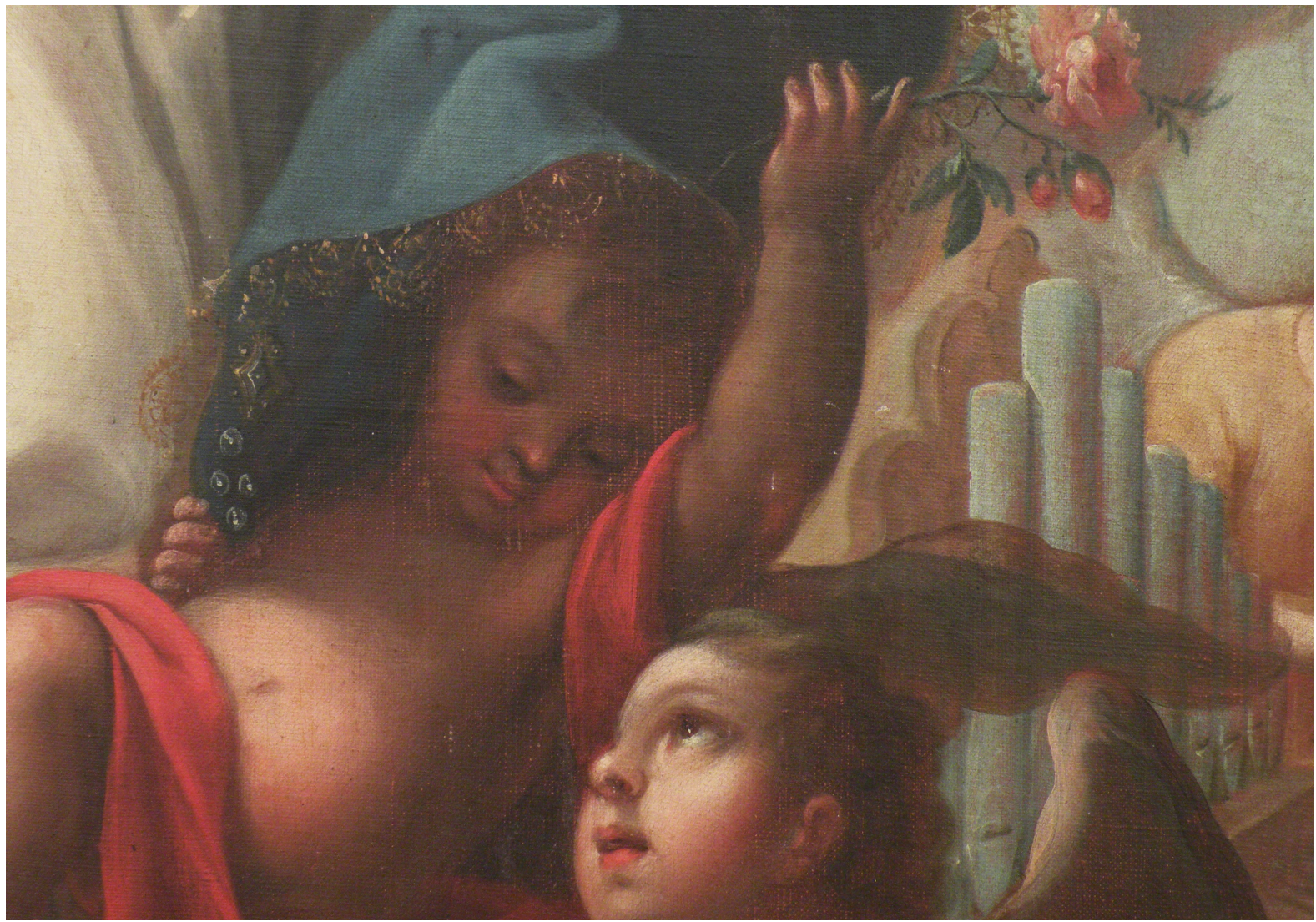
De los tres, Alzibar y Vallejo encontraron un puesto en la naciente Academia de San Carlos, bajo la dirección de Jerónimo A. Gil, como correctores de dibujo, hasta su muerte. Posiblemente, Páez tuvo una suerte distinta, debido a que fallece hacia 1790.

Este breve recuento del círculo artístico-social en el que se encontraba José de Páez permite situarlo dentro de los artífices con gran reconocimiento en la época. Estuvo a la par de las grandes personalidades del arte, lo que le permitió vincularse con las nuevas ideas profesionalizantes de la época. Alzibar, Vallejo y Páez aportaron características personales al desarrollo de la pintura del XVIII. Recuperaron las nociones básicas de la tradición artística local e ilustraron las nuevas ideas del “buen gusto”. Se posicionaron en espacios que facilitaron las oportunidades de trabajo, destacando del resto de sus coetáneos.

Son fieles representantes del estilo pictórico de la capital del Virreinato de la Nueva España, en cuanto a la representación del cuerpo humano y el empleo de gamas armónicas de color. Aún si Páez y Alzibar prefirieron el color, la influencia del maestro (Cabrera) es más notoria en el último (se tendría que hacer un estudio puntual de su pintura antes y después de su participación en la Academia de San Carlos). De Vallejo, por otro lado, se conservan obras con mayor armonía, innovación y equilibrio entre color y línea.

Los tres dieron un paso adelante al considerarse profesores en el arte de la pintura, para desligarse de las artes mecánicas y elevar su oficio hacia las liberales. Logrando que su producción pictórica incluyera todos los géneros pictóricos bajo el encargo por diversos patrocinadores.

Dicho lo anterior, considero que Alzibar, Vallejo y Páez merecen posicionarse en un escalafón más alto dentro de la Historia del Arte novohispano.



.

## CAPÍTULO 3

La impronta del artista:  
historias de pincel

Portada: José de Páez, *Coronación de la Virgen*,  
detalle, Museo de Bellas Artes de la Habana, Cuba.



Las imágenes, pinturas, estampas, libros, esculturas, en general todos los integrantes de la cultura material contienen una carga simbólica innegable debido a que “comparten experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado”.<sup>123</sup>

El hecho de que las pinturas de caballete hayan sido utilizadas como objetos de devoción, persuasión o placer, da pie para desentrañar, en palabras de Burke, el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas.<sup>124</sup> Resulta así pertinente el estudio de las imágenes por lo que representan, a la par del estudio de la materia que las soporta, pues permanecen como vestigios de las sociedades que las consumieron, pero también la sensibilidad de los artífices que les dieron vida.

### **3.1 Corpus pictórico**

Hasta el momento he registrado un *corpus* de obra de ochenta pinturas, sobre tela y lámina, de las cuales setenta y ocho se encuentran firmadas, veinte de ellas fechadas y veintiocho con una inscripción junto a la firma que señala *fecit en Mexico*. Para el presente análisis, se clasificó la obra en tres rubros correspondientes al género pictórico, a saber: retrato civil, pintura devocional

---

<sup>123</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España: crítica letras de humanidad, 2001. p. 16.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, p.17.

y alegoría, y pintura con carga narrativa. En cada una de las categorías se abordarán diversos problemas pictóricos, pues al enfrentarse a distintas problemáticas, buscó soluciones plásticas adecuadas a sus fines, lo que nos permite identificar y entender una amplia gama de herramientas plásticas usadas por Páez. Para cada uno rubro se seleccionaron obras emblemáticas que permiten dialogar a manera de cotejo o contraste con el resto de la producción pictórica del artista a manera de ejemplos. Los parámetros de selección fueron: que la obra estuviera firmada y que estuviera fechada en el periodo de 1750 a 1780.

A lo largo de su producción pictórica, José de Páez firmaba de dos distintas maneras: en sus trabajos tempranos, pone su nombre completo, ya sea con la leyenda de hecho en México o no, mientras que para 1770, su nombre aparece abreviado Jph. A continuación, se presenta un listado de algunas firmas e imágenes, acomodadas cronológicamente para que se observe el desarrollo de su escritura.<sup>125</sup>

- 1750. Joseph de Paez f.† *Portada del Libro de oraciones al desagravio de Cristo de la Orden de las Bernardas*. Colección particular, México.
- 1751. Joseph de Paez fecit. *Exvoto*. Xaltocán, Xochimilco, México.

---

<sup>125</sup> No fue posible colocar imagen en cada uno de los años debido a que las fotografías localizadas no tenían la suficiente resolución.

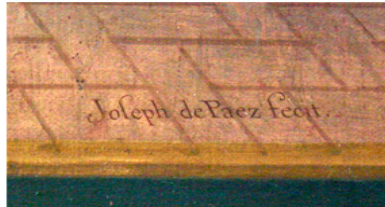
- 1756. Joseph de Paez fecit a 1756. *Santa Gertrudis la Magna*. Museo de las Intervenciones, México.
- 1756. Joseph de Paez fecit en México, año de 1756. *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, con san Juan Evangelista y santa Ana*. Casa de Colón. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas Gran Canaria, España.
- 1758. Joseph de Paez fecit en Mex.<sup>co</sup> a 1758. *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*. Acción Católica, San Luis Potosí, México.
- 1765. Joseph de Paez fecit 1765. *Dolorosa*. Colección particular, España.
- 1768. Joseph de Paez fecit 1768. *Angel con filacteria de Gloria, Serie de retratos de Padres Betlemitas*. Cajamarca, Perú. (Se trata de un solo lienzo de 1,20 m de alto por 6 m de ancho, la firma se encuentra en la primera escena.)
- 1769. Joseph de Paez fecit año de 1769. *Retrato de Fray Pedro de Betancourt*. Colección del Banco de México, México.
- 1769. Joseph de Paez fecit en México en 1769. *Inmaculada Concepción*, parte de los cinco episodios que se conservan de la *Serie de la Vida de la Virgen*, Caixa de Ourense, Ourense, España.

A continuación se presentan tres pinturas que comparten la misma leyenda en la firma, pero no tienen escrito el año, es posible que hayan sido pintadas en las mismas dos décadas.

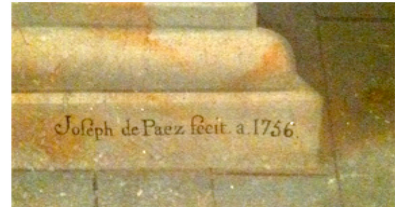
- s/f, Joseph de Paez pinxit. *Muerte de Santa Rosalía*. Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México.
- s/f, Joseph de Paez fecit en Mexico. *Anunciación*. Colección Pérez Simón, México.<sup>126</sup>
- s/f, Joseph de Paez fecit, *Encarnación de la Virgen*. Colección Pérez Simón, México.



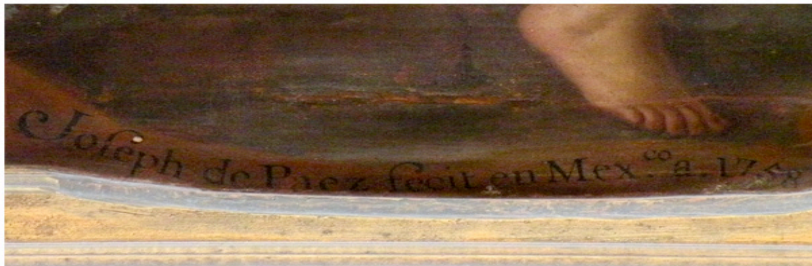
1750



1751



1756



1758



1765



*santa Rosalía*, Museo Regional de Guadalajara



*Encarnación del Espíritu Santo*, Col. Perez Simón



*Anunciación*, Col. Pérez Simón.

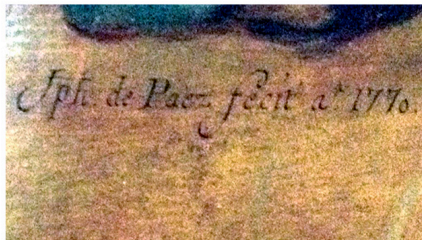
<sup>126</sup> Aunque parte de la firma se encuentra repintada, la grafía del nombre de pila y la primera P es original. Además los roleos de la S concuerdan con las firmas anteriores.

Para la década de 1770, se observa un cambio en la firma del artista, buena parte de su producción la tiene, por lo que el siguiente listado es un extracto solo para ejemplificar. Sin embargo, con este dato será posible vincular las firmas con las obras de fechas tempranas.

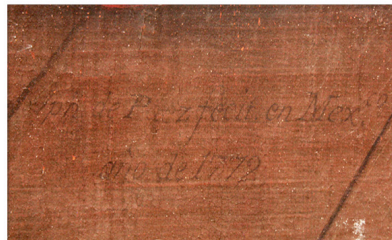
- 1770. Jph de Paez fecit 1770. *La Virgen niña con San José y Santa Ana*. Colección Pérez Simón, México.
- 1771. Jph de Paez fecit año de 1771. *San José con el Niño*. Colección Pérez Simón, México.
- 1772. Jph de Paez fecit en Mex.<sup>co</sup>, año de 1772. *Virgen Imaculada. Serie de la vida de la Virgen*. Santuario de Guadalupe, Chihuahua, Chihuahua.
- 1772. Jph de Paez fecit, en Mexico. *Virgen Inmaculada con santos jesuitas*. Museo de Guadalupe, Zacatecas, México.
- 1775. Jph. de Paez fecit, año de 1775. *Monte Pío*. Colección del Monte de Piedad, Ciudad de México, México.
- 1776. Jph. de Paez fecit, año de 1776. *Virgen del Carmen*, Monasterio de Santa Teresa la Nueva. Ciudad de México, México.
- s/f, Jph de Paez fecit en Mexico. *Coronación de la Virgen*. Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba.



- s/f, Jph de Paez fecit. *Convserción de San Telmo*. Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México, México.
- s/f, Jph de Paez fecit en México. *San Juan Nepomuceno*. Museo Amparo, Puebla.



1770



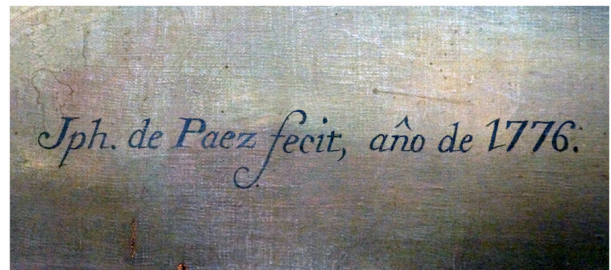
1772. *Virgen Inmaculada, Serie de la vida de la Virgen*



1772. *Virgen Inmaculada con santos jesuitas.*



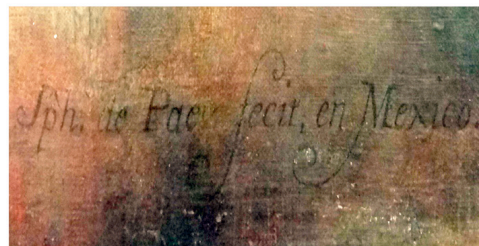
1775



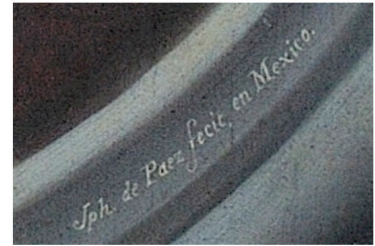
1776



*San Telmo*



*Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*



*San Juan Nepomuceno*

Durante la investigación documental, se encontró una referencia en el Archivo de Notarías, sobre un maestro pintor llamado Juan de Páez que también firma con ese mismo apellido.<sup>127</sup> No se tienen más datos, salvo que podría tratarse de un pintor activo en esa misma época. Es posible que se relacione con una pintura de la *Santísima Trinidad* que se localiza en la colección permanente del Museo Religioso de Santa Mónica en la Ciudad de Puebla. En ese caso, la firma que aparece en la obra es distinta a la encontrada en las pinturas de José de Páez, está hecha con un acabado grueso y distinta grafía. [Img. 9 y 10]



Imagen 9. Páez, *Santísima Trinidad antropomorfa*, s.XVIII, Museo de Santa Mónica en Puebla.



Imagen 10. Páez, *Santísima Trinidad antropomorfa*, s.XVIII, Museo de Santa Mónica en Puebla. Detalle de la firma.

<sup>127</sup> Archivo General de Notarías, Notaría 269, Notario Manuel Antonio Groso, vol. 1725, fojas 157-163.

### 3.1.1 Reconocimiento de la secuencia técnico pictórica

Sin duda, el proceso creativo en una serie de obras se relaciona con el bagaje cultural del pintor que las construye, las necesidades de quienes solicitan la confección de las composiciones, y el marco sociocultural y económico en el que el artista desarrolla su trabajo. En este contexto, la materia prima obtenida a base de procesos naturales, era empleada para componer otra realidad, en la cual la materia misma se recreaba. Lo que iniciaba como mineral en polvo se transformaba en imagen y concepto.

Por ello, estudiar los materiales presentes en una obra y cómo se entrelazan entre sí para devenir en una imagen, da cuenta de su momento, muestra el conocimiento del artista y su ámbito laboral, tanto en el dominio de técnicas como en la comprensión sobre el comportamiento de materiales.

Las pinturas quedan como evidencia del proceso técnico, por lo que desglosar cada uno de sus componentes es prioritario para entender su funcionamiento. A este conjunto de capas que conforman una pintura de caballete: soporte (bastidor, lienzo o panel de madera), bases de preparación, capas pictóricas (técnicas magras o grasas) y barnices, se le denomina *sistema pictórico*. “Las capas aportan al sistema una función mecánica y visual [...] Es una unidad compleja con diversidad en sí misma,



que transita de la continuidad a la ruptura de estructuras, aspectos y significados, a lo largo de su historia de vida".<sup>128</sup>

Esta unidad y en especial los estratos pictóricos deben estudiarse con mayor detalle, por lo que considero pertinente introducir a la historia del arte un término acuñado en la disciplina de la Restauración: la *secuencia técnico pictórica*,<sup>129</sup> que durante los últimos quince años ha sido empleado para describir la interacción física y óptica que tienen los componentes que inciden en la representación plástica de una pintura de caballete. En primera instancia refiere a todos los pasos que debió seguir el artista para la creación de los efectos ópticos que vemos en las obras, como la profundidad de campo, el volumen, la textura y el detalle. Es decir, a partir de la superposición de capas por la que logra dar colores, matizarlos o darles más brillo.

Este entendimiento secuencial de las obras nos permite entender la capacidad que tenía el artista para retomar las cuestiones prácticas de la tradición pictórica, pero también reconocer aquellos aspectos que surgen como innovaciones tecnológicas o inclusive identificar arcaísmos de acuerdo a la época.

---

<sup>128</sup> Este concepto es una propuesta de la Lic. Yolanda Madrid Alanís, como parte de los textos presentados en la exposición *Creación y Restauración: lo singular y lo complejo en el Arte*, a cargo del STRPC, Museo Amparo, Puebla, 2015.

<sup>129</sup> Este concepto se acuña en el área de la restauración, se utiliza especialmente en el Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Encrym, a cargo de la Lic. Yolanda Madrid Alanís. También Vid. Mariana Flores. *Sinfonías pictóricas tocadas por el tiempo. Propuesta metodológica para el reconocimiento de elementos estéticos, artísticos y plásticos en el análisis de representaciones pictóricas novohispanas y decimonónicas en formato de caballete y su incidencia en el desarrollo y ejecución de su intervención*, Tesis para optar por el título de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, [documento inédito], México D.F., Encrym, 2013, p. 49.

Esta forma de aproximación a la representación pictórica requiere inicialmente de la observación directa de la pintura, haciendo especial hincapié en las transiciones y en los detalles. Sin embargo, también tendría que ser complementada por medio de análisis científicos puntuales sobre la materia de la imagen.<sup>130</sup>

Este mayor nivel de conocimiento se adquiere mediante el trabajo de un grupo multidisciplinario que mire a la obra desde todas sus aristas. No basta con entender la técnica de manufactura de las pinturas, ya que solo nos quedaríamos en la parte técnica, sino tratar de dilucidar el dialogo que se forma entre la materia y la intención creativa.

El presente análisis se ocupa de las relaciones cromáticas logradas mediante la interacción entre la luz y el sustrato de color, así como en el reconocimiento de la forma de las pinceladas y de los valores plásticos que ocupa para dar volumen y textura, tanto a las encarnaciones como a los ropajes, es decir, aquellas características plásticas particulares de José de Páez, que dieron vida a la impronta del artista. Como ejemplo, se utilizará la pintura *Los Siete Sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*, debido a que

---

<sup>130</sup> Entre los estudios que se pueden aplicar encontramos: fotografías con luces especiales, rasante, transmitida, ultravioleta, así como la reflectografía o fotografía infrarroja, esta última permite obtener ciertos indicios sobre la presencia de dibujo preparatorio. También se utilizan otros análisis, como el estudio radiográfico, que aporta datos sobre la reutilización de los lienzos o la superposición de capas pictóricas. En cuanto a estudios científicos para caracterizar los materiales, se utiliza la fluorescencia de rayos X (FRX), así como la toma de muestras estratigráficas para entender la construcción del artista a partir del acomodo de las capas.

se trata de una pintura temprana del artista, lo que da pie para entender la forma en que entendía la plástica desde sus inicios.

La pintura se encuentra hoy en el auditorio de la sede de Acción Católica en la Ciudad de San Luis Potosí, está firmada por José de Páez en 1758, siendo unas de las pinturas de su etapa temprana y se considera de las pocas pinturas de gran formato pintadas por el artista, junto con la serie de pinturas de San Francisco Solano que se localizan actualmente en la Catedral de Guadalajara, procedentes de San Fernando de México; la serie de la vida de San Francisco que se localizan en el coro de San Fernando también podrían pertenecer a su autoría y ser uno de los más importantes ciclos pictóricos del artista.<sup>131</sup>

Esta pieza se destaca por su colorido y arreglo compositivo, considerándose un ejemplo de pintura narrativa de gran complejidad. La escena central representa a Jesús crucificado rodeado de personajes eclesiásticos con quienes comparte su sangre, sin duda haciendo alusión al momento de la Eucaristía. Se encuentra rodeado por siete escenas enmarcadas por rocallas dorados, cada una presentando un breve pasaje relacionado con alguno de los sacramentos, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, encontramos: La orden sacerdotal, la comunión, la confirmación, el bautismo, la confesión o penitencia, la unción de los enfermos

---

<sup>131</sup> La investigación en torno a las pinturas pertenecientes a San Fernando de México la realiza la Dr. Patricia Díaz Cayeros del IIE-UNAM.

y el matrimonio. En cuatro de ellas el personaje principal es Pedro, como representante de la Iglesia Romana. [Img. 11] Se trata sin duda de una imagen diseñada para representar al clero secular, por lo que debió haber sido encargada para alguna sede episcopal, posiblemente la Catedral de San Luis Potosí.

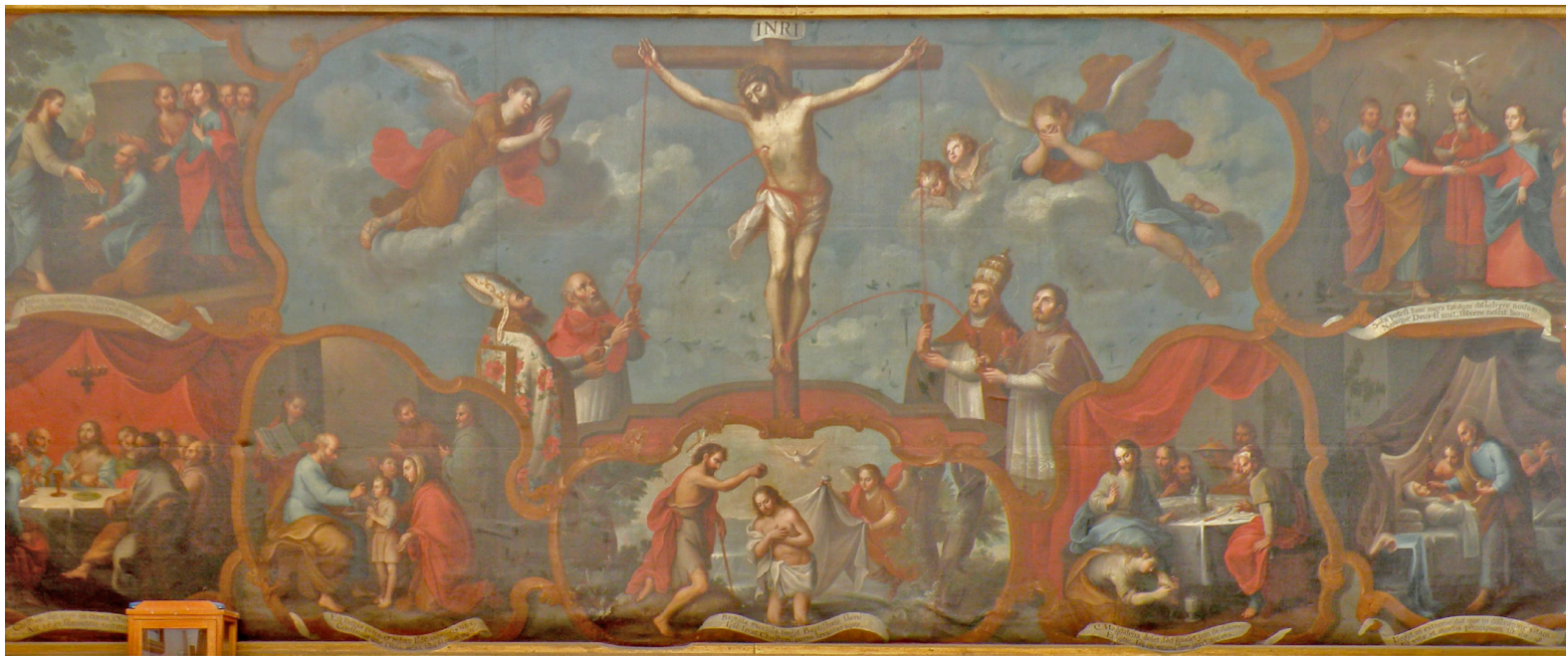


Imagen 11. José de Páez. *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*, Acción Católica, San Luis Potosí, México.

En este primer acercamiento a la imagen nos enfocaremos en las ideas de sistema pictórico y de secuencia técnico pictórica, antes mencionadas, para hablar sobre la creación de atmósferas coloridas y de intencionalidades plásticas.

El tema del color (que se percibe ópticamente), en especial la paleta (los pigmentos o colorantes que conforman el color), era un tema ampliamente

discutido entre los círculos de pintores hispanos, como Francisco Pacheco (1564-1644) y Antonio Palomino (1655-1726). En ellos se explicaba la naturaleza de las distintas técnicas pictóricas y se describía cómo aplicar los colores de acuerdo a lo que se estuviera representando. Por ejemplo, Palomino, en su sección para principiantes, menciona que las encarnaciones se iniciaban con el color bermellón, posteriormente se aplicaban capas de blanco para hacer los tonos bases tal como se lee a continuación:

Habiendo pues de ponerse á pintar el principiante, habrá de poner primero su paleta de colores, las cuales es menester que sepa con qué orden se han de colocar, y será en esta forma: por encima del anillo de la paleta comenzará el bermellón, después el blanco, luego el gñuli, después el ocre claro, luego el obscuro, después la tierra roxa, luego la sombra de Italia, después el carmín, la ancorca, el verdacho, ó tierra verde, el negro de hueso, negro de humo ú de carbón, añil o esmalte.<sup>132</sup>

Este dato habla de tradición pictórica, tal como se mencionó en el capítulo uno. Para la Nueva España se tiene la evidencia de ideas locales, tal como se demuestra en la traducción novohispana del tratado italiano de Francesco Lana, *Arte maestra* [c. 1740]. En un párrafo del texto, se menciona a los pintores locales que, a juicio del traductor, dejaron atrás la timidez de la ideas previas, “introduciendo las mezclas de los colores de los pinceles al lienzo”.<sup>133</sup>

Esta afirmación, a primera vista, parece referirse al uso de mezclar la

---

<sup>132</sup> Palomino, Tomo II, *op. cit.*, p. 57.

<sup>133</sup> Ver el manuscrito novohispano de *El Arte Maestra en, El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en Torno al Arte 1), 2006. p. 102 , § 37.

pintura directamente en el lienzo,<sup>134</sup> sin embargo, considero que se trata en la mayoría de los casos de mezclas en paleta y en algunos otros para la intensidad o tonalidades específicas se ayudaba de la mezcla de colores yuxtapuestos uno sobre otro, para obtener un determinado color por medio de la superposición de veladuras.

Tomando en cuenta lo anterior, y luego de una observación detallada, pero también desde mi experiencia en el campo de la restauración, quiero proponer la manera en la que, entiendo, el pintor realizó la obra de *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*.<sup>135</sup>

Primero, se debió preocupar por la preparación del bastidor y el montaje del lienzo, así como por la aplicación de las bases de preparación o aparejos. Estas capas son de tonos bermellón o rojos óxidos sobre las cuales construyó, con tonos medios, sombras y luces en la imagen.

Para distribuir las figuras, Páez debió colocar un dibujo preparatorio, posiblemente realizado con algún tipo de material rojizo, y a partir de allí, realizar las encarnaciones de los distintos planos. Probablemente, iría pintando a la par algunos manchones del fondo (cielo azul), seguramente para aprovechar las mezclas de colores que iba preparando. Aplicó, en todas

---

<sup>134</sup> Mues, "Animo heroico..." en *Ibíd.*, p.

<sup>135</sup> Debo mencionar que la pintura se encuentra intervenida. A consecuencia de roturas y deterioros puntuales, la pintura presenta, a manera de reparación, pinceladas burdas de colores imprecisos para cubrir faltantes. Son notorias y deberían quitarse, sin embargo no impiden la apreciación de la imagen.

aquellas áreas que requerían, colores más planos para ir haciendo los fondos de cada escena.

Posteriormente, el artista fue realizando escena por escena, abocándose a detallar los personajes, trabajando primero los medios tonos y sombras de los ropajes y por último, las luces. Claro que este no fue un proceso expedito, iba pasando de una sección a otra para dejar secar entre capas y poder regresar a colocar los detalles sin arrastrar pintura. Finalmente, tuvo que aplicar varias capas de veladuras para dar volumetría, sombras, texturas y brillo, además de colocar golpes de luz mediante empastes, para enfatizar la profundidad de campo al destacar una figura de otra.

En este caso, los planos los fue creando mediante la diferencia de iluminación: mientras en los primeros planos observamos colores cubrientes con mayor contenido de blanco en la mezcla o la aplicación de colores puros, hacia los últimos vemos el manejo de una gama más cercana a los pardos, azules y verdes, aplicados con pintura más delgada, que dejara vibrar mucho más el tono bermellón de la base de preparación. [Img. 12]

Es interesante destacar que, intencionalmente, el pintor no aplicó color en los contornos de las figuras, dejando un área rojiza que perfila las formas y se integra sin problema a la gama cálida que predomina en la pintura. La transición de las zonas coloreadas a estas otras que permiten ver el color de la base de preparación es muy suave y difusa, al igual que las zonas de transición



entre dos colores o bien entre dos tonos del mismo color. Para conseguirlo, probablemente aplicó el color o los colores y, todavía húmedos, los mezcló en el lienzo con un pincel ancho cargado de aceite hasta fundirlos, para lograr los efectos de suavidad que tanto lo caracterizaban. [Img. 13]

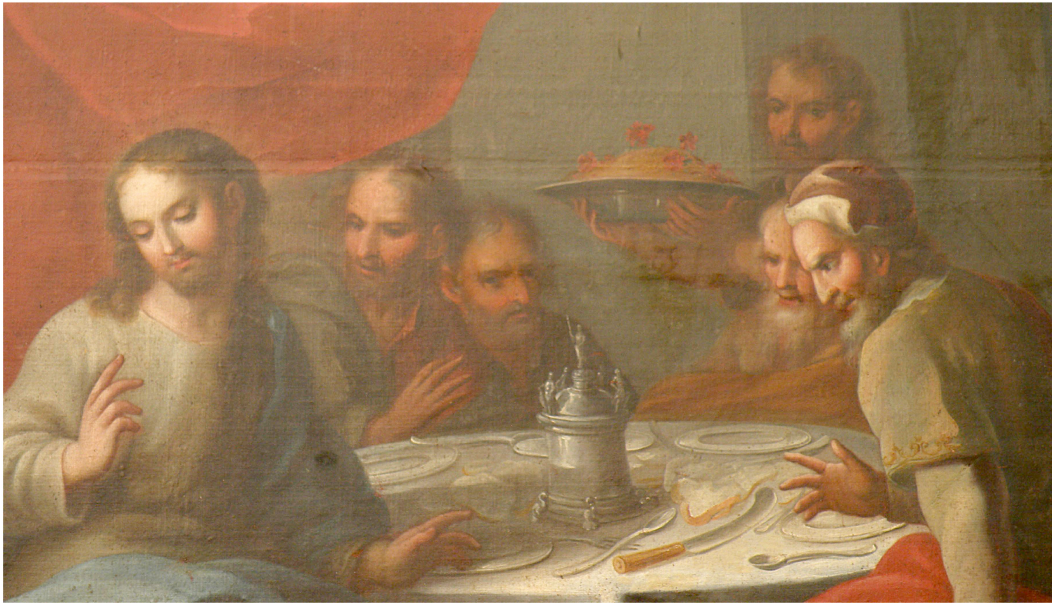


imagen 12. Detalle de la escena de la Confesión, diferencia de planos.

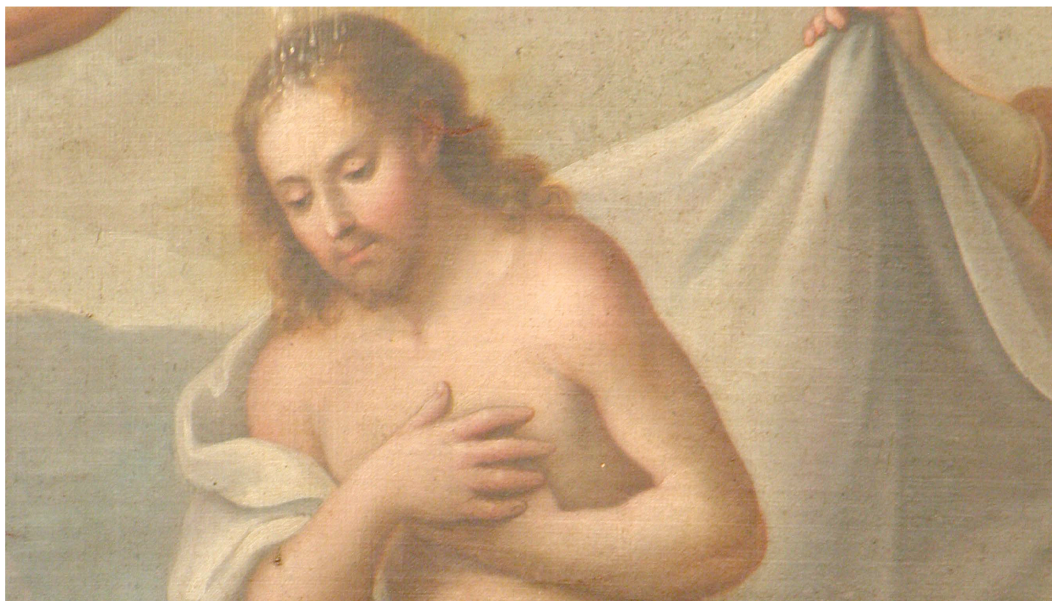


imagen 13. Detalle de Jesús en el Bautismo, base de preparación roja para destacar el límite de la figura



Para la construcción de los tonos grisáceos, es notoria una integración profunda de varios colores que logran una temperatura de color particular contrapuesta al rojo. Es posible que la realizara por medio de una intencional contaminación de colores distintos, esta última derivada del uso del mismo pincel o quizá, de la mezcla de diferentes colores sobre el lienzo. [Img. 14]

La calidad de las pinceladas que el artista empleó en esta obra es diversa, acorde con los efectos específicos que intentaba lograr en los diferentes planos. En el fondo, usó pinceladas rápidas para extender el color de forma homogénea, seguramente empleando un pincel ancho o una brocha pequeña. En las encarnaciones, la pincelada es delgada, sigue formas y volúmenes, es ligera, pero aporta color y crea volúmenes al aplicarse como veladura. En los cabellos de los personajes el trazo es muy suave y difuminado, logrado por medio de movimientos circulares para dar un efecto vaporoso. [Img. 15] Los ropajes tienen una pincelada más densa y gruesa, pero también siguen sus formas y pliegues

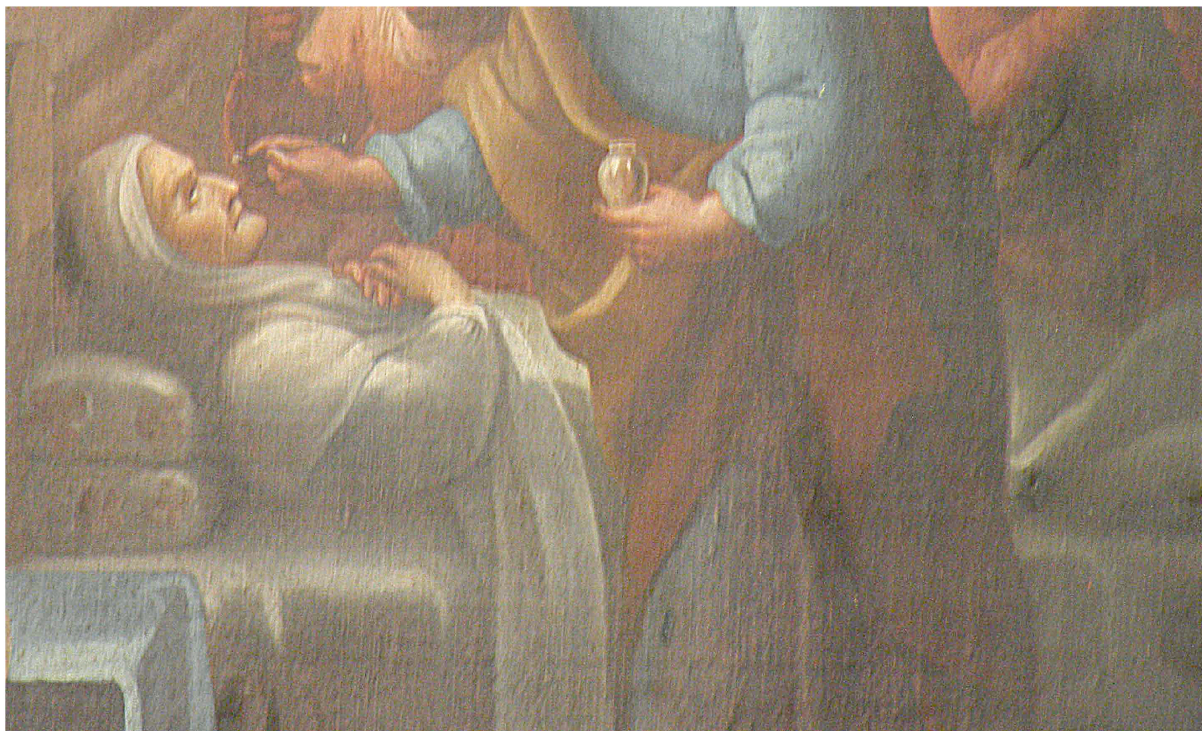


Imagen 14. Detalle de las pinceladas de luz y tonos grisáceos

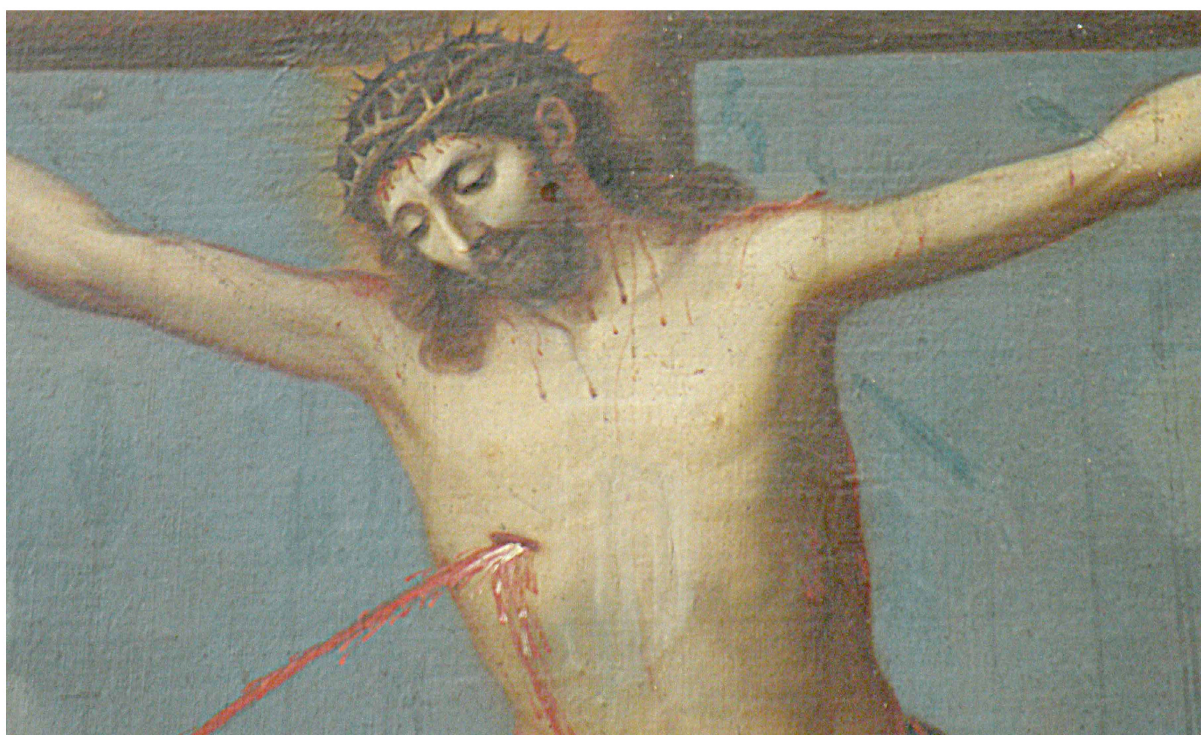


Imagen 15. Detalle de la Encarnación de Jesucristo.

pesar de que el impacto visual que genera la obra viene dado por el color y la distribución de las formas, también se destaca los delicados detalles que utiliza el artista para ambientar cada una de las escenas, ya sean los pequeños brotes de plantas que vemos al pie del Jesús en su Bautismo o el centro de mesa que adorna la cena de Jesús y sus discípulos en la Última Cena, o las flores que engalanan el plato de comida que está por servirse en la escena de la Penitencia. Páez introduce elementos que aumentan el nivel de costumbrismo y que le brindan coherencia a cada uno de los episodios. Los detalles fueron ejecutados con un pincel fino con el que depositó pequeños empastes de color para dotarlos de belleza.

Este mismo comportamiento se verá en toda la producción pictórica de José de Páez, y si bien podía variar de acuerdo a la temática, en todos los casos se observa que planeaba intencionalmente cada efecto que quería lograr. Es notorio que desde fechas tempranas tenía control de las herramientas plásticas y de lo que quería transmitir con ellas. *La pintura de los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia* es una pintura temprana que refleja el conocimiento de la tradición plástica de la época que tenía el artista.

Algunos acabados fueron cambiando, los colores fueron siendo más apastelados conforme avanza el siglo y, para la década de 1770, el efecto difuminado en las encarnaciones aumenta, logra mayor recreación en los

detalles y se acerca poco a poco al naturalismo, tal como lo demuestran sus retratos

A continuación se hará una revisión general de la obra del artista desde los diversos géneros de pintura que produjo, para conformar su personalidad artística y discutir las cuestiones de gusto.

## 2.2 Pintura Religiosa

Para el siglo XVIII, la religión cristiana significaba el modelo de vida que consolidaba y aglutinaba a la sociedad novohispana, tal como lo menciona Luisa Elena Alcalá, “la religión impregnaba y organizaba la vida social a todos los niveles en Europa y en la América hispana”.

<sup>136</sup> Sin embargo resultaría ambiguo englobar todas las representaciones religiosas dentro de una misma clasificación, ya que muchas estaban destinadas a cumplir diversas funciones dentro de la doctrina, el culto, la vida eclesiástica y normativa de la Iglesia,

Por esta razón, Alcalá propone la siguiente clasificación:

- La imagen devocional, aquella que promueve la oración y genera en el espectador o feligrés una vinculación emocional. “Son por lo general cuadros no narrativos de tamaño pequeño o mediano y en los que aparece solo una figura”.<sup>137</sup>
- La imagen didáctica, corresponde a expresiones pictóricas de mayor complejidad y narrativa, que tienen por misión la descripción de la vida de Cristo, de los Santos y de la Virgen María, muchas veces con alto contenido alegórico, simbólico y moral.

---

<sup>136</sup>Alcalá, *op. cit.*, “La pintura en los virreinos...”, p. 41.

<sup>137</sup> *Idem.*



- Por último, “la imagen icónica o milagrosa” que tiene ver con la representación de verdaderos retratos de aquellas obras milagrosas o de creación milagrosa que “suelen desempeñar un papel en el desarrollo de las identidades locales en toda América hispana”.<sup>138</sup>

Es importante recordar que sus funciones no están estrictamente determinadas por distintos formatos compositivos o iconografías, sino que en una misma obra pueden combinarse algunas o todas esas categorías y funciones.

...los pintores en Hispanoamérica eran conscientes de la importancia de la iconografía religiosa y eran sensibles a los distintos efectos que sus clientes podrían esperar de un cuadro devocional frente a uno didáctico o narrativo. En otras palabras, establecer categorías más matizadas para las imágenes religiosas y tener presentes sus diversas funciones nos ayuda a conocer los intercambios que se producían entre los pintores y sus clientes y sobre la manera de trabajar de los primeros.<sup>139</sup>

La mayoría de la producción plástica de José de Páez se encuentra dentro de este gran género matizado, incluye desde la ejecución de obras de carácter propagandístico e icónico hasta obras de gran riqueza simbólica, sin dejar de mencionar las muchas las advocaciones, los santos y religiosos representados por su pincel.

Por la forma en que resolvió sus representaciones, el estilo de José de Páez ha sido descrito de muchas maneras, utilizando términos como

---

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 42.

“sentimental”, “agradable”, “dulzón”, “delicado”, “sofisticado”, “suave”, “sutil”, y “refinado”. A mi parecer, la mayoría de ellos refieren al difumado que logra en cada pincelada, lo que hace que su pintura adquiriera un aspecto esfumado sin bordes remarcados; esto, aunado a la gama tonal que utiliza, crea una atmósfera afable.

### **2.2.1 Pintura narrativa: composición y decoro**

De acuerdo con Alberti, para contar una historia se requiere de la composición (*compositio*), parte de la elocuencia (lo que nos lleva a la *elocuentia*, convirtiendo el juego visual en retórica), de la disposición (*dispositio*) y de la invención. Todo lo anterior se conjuga para lograr el acomodo de las figuras, los cuerpos y los objetos de tal manera que se pueda contar la historia de forma persuasiva.<sup>140</sup>

De acuerdo con el modelo retórico/poético, la disposición pictórica se convierte en una actividad mental que antecede la composición de las superficies, miembros y cuerpos; decidiendo sobre la distribución de todo en la pintura debe preceder el proceso actual de construir figuras e historia y determinar el camino o el modo en el cual la historia se compone.<sup>141</sup>

Este tipo de obras generalmente tenían una función didáctica o inclusive rememorativa, con grandes alcances simbólicos. El artista debía

---

<sup>140</sup> Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, Singapore: Yale University Press, 2000, p. 63.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 64.

tener claro el tema y las necesidades del cliente, para proponer las soluciones plásticas y compositivas más adecuadas.

De José de Páez se conocen algunas pinturas correspondientes a este género, entre ellas se encuentran: el *Exvoto de Xaltocan* que se ubica en Xochimilco, la pintura de *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia* (de la cual se habló en la sección anterior), la serie sobre la *Vida de San Francisco Solano* que Ruiz Gomar reporta, dos series de la *Vida de la Virgen*, ubicadas en Chihuahua, y las obras de *Conversión* que forman parte del acervo de la pinacoteca de la Profesa, aunque no todas se encuentren ahí. Además, hay otras dos obras atribuidas al artista con una gran carga narrativa, *La Alegoría de la Fe* ubicada en el Museo de las Intervenciones y *El Martirio de San Sabá*, actualmente en la colección permanente del Museo Nacional de Historia.

En todos los casos se observa una composición escenográfica, la cual brinda elocuencia discursiva por medio del acomodo de las figuras y de la vinculación que se genera entre líneas, manos y caras. Es notorio que el artista incorpora modelos de representación vigentes para la época como la *Virgen de Guadalupe* o la *Santísima Trinidad Antropomorfa*, pero generalmente los incluía dentro de otras iconografías.

En cuanto al uso intuitivo de la perspectiva lineal con un punto de fuga, se percibe de forma clara en el *Exvoto a Nuestra Señora de los Dolores de*



Xaltocán (1751). Se destaca que se trata de la pintura hasta ahora registrada más temprana. La distribución de las figuras que aparecen en la escena, parte de la cabeza del fraile con hábito blanco, en el centro de la obra. El acomodo por planos escalonados permite que cada una de las figuras desempeñe su función simbólica y, al mismo tiempo, se perciban claramente los detalles y las texturas. [Img.16]<sup>142</sup>



Imagen.16 José de Páez. Exvoto a Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán, 1751, Sacristía de la iglesia de Xaltocan, Xochimilco, México.

<sup>142</sup> La imagen sin líneas se ubica en la página 25.

En la cartela se observa una modificación de época. A simple vista se percibe la existencia de un texto más amplio que cubre toda el área, aspecto que deberá ser posteriormente investigado; la firma del artista se encuentra arriba de la cartela, por lo que no fue modificada.

En otra de sus pinturas tempranas, *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia* (1753), se observa el uso de grabados franceses como modelos de composición. Esta obra de gran complejidad, incluye dibujos de los sacramentos de Nicolas Poussin (1594?-1665), para darle vida a cada una de las escenas que describen los siete sacramentos.<sup>143</sup> La traducción que hace Páez de las formas no es idéntica, ya que no copia fielmente las perspectivas del francés, sino que las adapta al formato y posiblemente al campo de visión que tendrían sus espectadores. Las dotó de un escenario distinto, haciendo estancias más acogedoras por la reducción de las dimensiones, centrando la atención del espectador al limitar cada una de las situaciones por medio de roleos para favorecer la intimidad de los personajes principales y en sus relaciones espaciales. [Img.17]

Los roleos también le dan orden al discurso y los teatraliza por medio de la adición de cortinajes. Estos ambientes íntimos se refuerzan por medio del color rojo de los mantos y las telas que cuelgan.

---

<sup>143</sup> Esta comparación complejiza el panorama estilístico utilizado por Páez, debido a que Poussin se considera el modelo contrario a Rubens, Poussin sería clásico (neoclásico) y Rubens barroco (rococó). En Páez es posible que el ordenamiento clásico tenga eco pero sin duda la explosión de color y detalle que domina su obra la toma del gusto rococó.

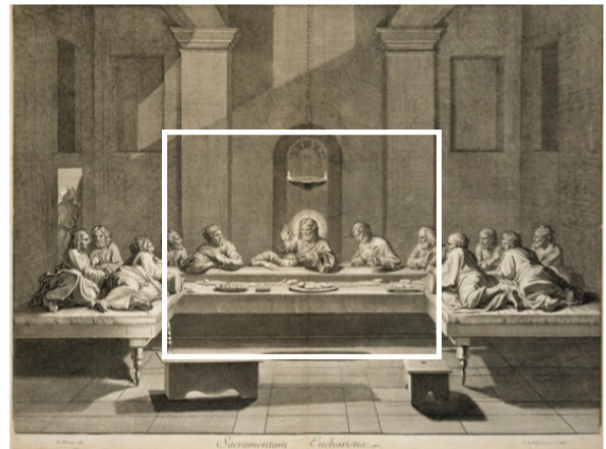


Imagen.17. Cuadro comparativo entre las escenas :penitencia, confirmación y comunión de la pintura de José de Páez y las pinturas de Nicolas Poussin sobre los sacramentos. Se presenta la serie de grabados hecha por Louis de Châtillon en 1771, (grabados de las pinturas de Nicolas Poussain). Se presenta esta serie para ejemplificar pero seguramente debieron haber anteriores.



Estas dos obras permiten afirmar que Páez entendía los principios básicos de la composición desde etapas tempranas de su producción artística, sabía distribuir cada personaje, sin importar el formato utilizado, logrando gran eficacia en espacios reducidos y proveyendo a cada pintura de orden escenográfico.

Para profundizar en el tema de la composición y la eficacia narrativa de Páez, se analizará a continuación un conjunto de tres pinturas que alberga la pinacoteca de la Iglesia de la Profesa, aunque originalmente la serie fuera de más obras; dos corresponden al artista en cuestión y, para compararlas, se utilizará una obra del pintor Miguel Cabrera. Las tres piezas tratan el tema de conversiones de santos, específicamente, la *Conversión de San Francisco de Borja* de Miguel Cabrera y, de José de Páez, la *Conversión de Pedro González*, también llamado *San Telmo* y la *Conversión de San Bruno*. [Img. 18]

Es probable que se trate de una colección con obras de la misma temática, las tres pinturas a las que haremos referencia tienen las mismas dimensiones 2.98 x 1.67 cm. Además en el inventario realizado por Lorenza Audrey Maza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Perez Lizaur para su tesis de maestría, las autoras mencionan la existencia de otras tres pinturas de conversiones (sin dar su localización específica), también atribuidas a José de Páez.



(a)

(b)

(c)

Imagen 18. (a) Miguel Cabrera, *La Conversión de San Francisco de Borja*, antes de 1767, (b) José de Páez, *La Conversión de Pedro González*, también llamado *San Telmo*, s. XVIII y (c) José de Páez, *La Conversión de San Bruno*, s.XVIII. Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México, México.

De esas tres, solo se ha podido localizar una, *La Conversión de San Francisco de Sena*, en la Iglesia de San Miguel en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Este espacio alberga algunas obras pertenecientes al acervo pictórico de la Pinacoteca de la Profesa; desafortunadamente, su estado de conservación es lamentable, y aunque con roturas y suciedad en superficie, todavía conserva el vestigio de la firma de José de Páez, igual a las otras, *Jph Páez fecit*, lo que la ubicaría en la década de 1770, al igual que las anteriores, y en la imagen se observa la misma estructura compositiva.

[Img. 19] Es de hacer notar que en las tres pinturas firmadas por Páez, el personaje principal, es decir el Santo converso, se localiza a un costado del centro de la imagen, ya sea hacia abajo o hacia la izquierda, mientras que en la imagen firmada por Cabrera, lo ubica justo al centro de la composición.



Sobre las otras dos, no ha sido posible verlas ni corroborar que se trate del mismo estilo, las obras son: *Conversión del Rey David* y *Conversión de San Juan Gualberto*.<sup>144</sup>

Imagen 19. José de Páez, la *Conversión de San Francisco de Sena*, s. XVIII, Iglesia de San Miguel, Centro Histórico, Ciudad de México.

En la exposición *Arte y mística del barroco*, presentada en el Colegio de San Ildefonso en 1994, se restauraron y se expusieron las tres obras. En su texto para el catálogo sobre *La*

---

<sup>144</sup> Lorenza Audrey Maza, et al. *La Profesa, en tiempo de los Jesuitas. Estudio histórico y artístico*, Tesis para optar por el grado de maestría en Historia del Arte, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1973, p. 490. En una comunicación personal con el Lic. Alejandro Hernández, investigador del acervo de la pinacoteca, me comentó que el resto de las pinturas de conversión que se tenían en bodega fueron trasladadas por el padre Ávila Blancas a la casa de Tepoztlán, sin embargo ese hecho no ha podido verificarse.

*Conversión...*, Ruiz Gomar publicó las tres pinturas bajo la autoría de José de Páez, a pesar de haber localizado en la tarja inferior la firma de Cabrera. La explicación que ofrece Ruiz Gomar es que la firma se localiza en una “sección independiente de la imagen”, hecho que le deja más preguntas que respuestas, entre ellas, la relación que existía entre Cabrera y Páez.<sup>145</sup>

[Img. 20]

A primera vista, se observa que la *Conservación de San Francisco de Borja*, está compuesta por dos secciones, la primera incluye la imagen y la segunda contiene las tarjas con los datos de la historia del Santo. A pesar de localizarse en dos partes independientes, la imagen tiene coherencia y continúa una sobre la otra, por lo que no sería extraño que el cambio de formato haya sido contemporáneo a Cabrera. Se tiene la hipótesis que el mismo Páez colocó este anexo para respetar la autoría de Cabrera, lo que explicaría que la la firma no sea tan parecida a otras del mismo artista.

Esta premisa sirve para establecer la relación clientelar que tenía Páez con los oratorianos, el hecho de completar la serie de conversiones a la muerte de Cabrera y modificar las pinturas antiguas que estos tenían en su acervo. Sobre esto se presentarán más evidencias adelante.

Por otro lado, al hacer una observación minuciosa de las resoluciones plásticas entre las tres obras, la pintura difiere en cuanto al manejo espacial

---

<sup>145</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “La Conversión” en *Arte y mística del barroco*, México D.F.: CONACULTA, 1994, pp.157-182.



de la escena y al colorido, lo que indica que la pintura no es de la autoría de Páez sino de Cabrera.

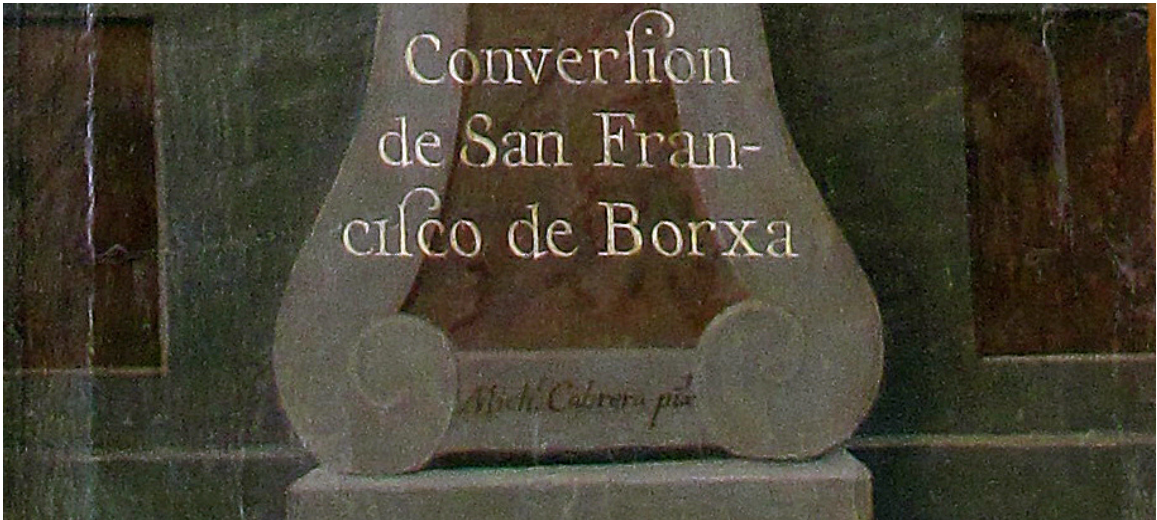


Imagen 20. Detalle de la firma. Miguel Cabrera, *La Conversión de San Francisco de Borja*, s. XVIII. Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México, Méx.

Por su temática, la colección de pinturas debió haber formado parte de la Casa de Ejercicios Espirituales, probablemente encargada desde que los jesuitas estaban a cargo, antes de su expulsión en 1767 y completada por Páez, bajo la Congregación de San Felipe Neri. Audrey Maza propone que Páez debió ejecutar las pinturas en ocasión de la remodelación que hizo el Padre Gómez de Escondría en 1774 de la Casa de Ejercicios,<sup>146</sup> ya que los oratorianos continuaron la práctica de los Ejercicios Espirituales y, por lo tanto,

---

<sup>146</sup> *Ibidem.*



entendían la necesidad de crear ejemplos modélicos de vida que reforzaran el discurso de los Ejercicios.

Para apoyar esta tesis se localizó un expediente sobre el traspaso de los bienes del Colegio de San Andrés (antes jesuita) a los filipenses, mediante el capítulo 36 de la Real Cédula del 12 de marzo de 1769.<sup>147</sup> Además se destacan dos documentos, en el primero de 1773, los filipenses solicitan el avalúo de las pinturas pertenecientes al recinto para la venta y reparto en las iglesias de la capital y en el segundo consta el dictamen que hacen los maestros pintores José de Páez y José de Alzibar en octubre de 1774.<sup>148</sup>

Este documento permite ligar socialmente a Páez con los padres de San Felipe Neri y con Alzibar, por lo que no resultaría extraña la hipótesis de Audrey Maza sobre la fecha de factura de los cuadros de *Conversiones* de José de Páez. Otro documento que nos permite situar temporalmente las obras, es el inventario que se hizo de los bienes de la Casa Profesa en 1771, posterior a la expulsión de los jesuitas, y en el que no se registra la presencia de las pinturas de Páez.<sup>149</sup>

José de Páez ha sido criticado por la falta de originalidad en sus resoluciones plásticas y por producir pintura con fines netamente

---

<sup>147</sup> AGN, *Hospitales*, vol. 30, exp. 4.

<sup>148</sup> *Ibidem*, fs., 21-23, 26. Al presentar el listado de obras, los maestros pintores usaron como criterio de clasificación el de obras "vendibles" e "invendibles", aludiendo seguramente a los valores tanto simbólicos, artístico-históricos y de antigüedad, y posiblemente también al estado de conservación. Consultar anexo documental pp. 250-255.

<sup>149</sup> AGN, *Real Hacienda, Temporalidades, 1768-1791*, vol. 147.

“mercantilistas”. Sin embargo, considero que el diseño y la ejecución de las obras están ligados de forma indisoluble con el contenido simbólico de las imágenes y su carga narrativa, así como con la cultura visual del artista y del público al que estarían dirigidas, por lo que en lugar de tildarlo de esa forma, considero que Páez comprendió las necesidades de su público y les dio forma de una manera cuidadosa y adecuada.

El tema de la Conversión, como bien ha apuntado Ruiz Gomar en su texto, refiere a “la mudanza de una mala vida a otra mejor o el abandono del vicio por la aceptación de la virtud”.<sup>150</sup> Esta noción se definió en el Concilio de Trento:

...conversión como el tránsito de aquel estado en que el hombre es enemigo de Dios e hijo de la ira, al de la gracia y adopción como hijo de Dios. ‘No sólo se le perdonan los pecados, sino que es, además, santificado y renovado interiormente por la admisión voluntaria de la gracia y dones que la acompañan’.<sup>151</sup>

La Iglesia católica se encuentra llena de personajes que deciden dejar atrás sus vidas mundanas para convertirse a la verdadera fe cristiana. En la idealización de este tipo de personajes, la Iglesia ha estructurado una serie de modelos de representación que se convierten en representaciones figurativas de una alegoría en términos retóricos.<sup>152</sup> Por ello se construyen los modelos de representación de forma institucional, con la presencia de

---

<sup>150</sup> Ruiz Gomar, *op.cit.* p. 157.

<sup>151</sup> El Concilio de Trento, sesión VI, caps. 4, 6 y 7, se cita en *Idem*.

<sup>152</sup> Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid: Akal Ediciones, 2002, p. 29.

símbolos específicos que muevan la espiritualidad de los feligreses y permitan diferenciar a cada uno de los personajes.

La construcción de dichos andamiajes míticos se hace por medio de patrones arquetípicos, es decir, formas en que se expresan las acciones del héroe o heroína, las cuales no solo van a ser descritas sino valoradas. De esta forma, se busca transmitir cualidades morales o conceptualizaciones abstractas.<sup>153</sup> Dichos pasajes confrontarán cualquier autoridad con su némesis, es decir, un comportamiento idílico tiene que contrastarse con la idea de vicio o pecado, “de ahí viene la conocida función propagandística del modo; de allí su función satírica conservadora; de ahí su función didáctica”.<sup>154</sup>

Es en este sentido que las imágenes resultan pertinentes bajo el contexto de los Ejercicios Espirituales jesuitas (continuados por los oratorianos), cuyo principal objetivo habría sido el de aleccionar en los valores cristianos (aunque no sea como tal una idea privativa de la compañía) y brindar al practicante figuras que invitarán a la reflexión de cada una de las Órdenes. Los Ejercicios representaban la posibilidad para el alumbramiento de una nueva memoria con un espacio coherente para cada situación.

---

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> *Ibíd.* p. 27.

El tema de las conversiones o de algún otro pasaje que remita a un comportamiento modélico, se retrata como una fábula con una moraleja al final; el asunto principal es la virtud y la pureza. Se percibe como una alegoría narrativa o dramática del enfrentamiento entre las virtudes y los vicios. Para la configuración de un sitio, de una "composición de lugar" adecuada para la contemplación evangélica, se debe entender el término como una estructura en donde se relaciona la memoria como práctica y la imaginación como instrumento.<sup>155</sup>

El lugar como *locus*, refiere a un sitio, pero también a un intervalo y a un fragmento. El lugar como sitio se instaura en dos fases, la oscura y la luminosa, las hace jugar una contra la otra, sobrecargado de sentido y de afecto.<sup>156</sup> Esta característica se logra mediante los contrastes de luz y de color, aunados al juego de perspectivas. El artista brinda un espacio contenido en donde se desarrollan las escenas, pero al mismo tiempo, debe dejarlo abierto para que, al observarlo, el practicante logre la contemplación. Las estrategias reflexivas que retomaron los jesuitas se traducen posteriormente, por parte de los artistas, en imagen, aunque debe mencionarse que la forma de percibir el espacio, la distribución y la coherencia de las figuras, así como sus gestos representados en un tema (uso de la imaginación), no son exclusivas

---

<sup>155</sup> Pierre-Antoine Fabré. *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2013, p.17.

<sup>156</sup> *Idem.*

de los jesuitas, sino que vienen descritas ya desde el *Tratado de pintura* de Alberti, relacionándolo con el concepto de decoro.<sup>157</sup>

Estas premisas se analizarán en las obras de conversiones, la de Miguel Cabrera y posteriormente las dos pinturas de Páez. Pero antes se presentará una breve semblanza de la vida de los santos, haciendo énfasis en el momento de su conversión, con el objeto de poner de manifiesto los elementos simbólicos que acompañan al personaje en la imagen para hacer unívoca su identificación, y el reconocimiento del “mensaje” moral asociado a él, por parte del espectador o el devoto. Ese es uno de los fines de la iconografía, como el de “hacer recordar”.

#### *Conversión de San Francisco de Borja*

La historia de la conversión de San Francisco de Borja tiene los mismos elementos narrativos de las escenas anteriores, con un trasfondo moral que busca hacer hincapié en lo efímero de la vida mundana. Francisco de Borja nace en 1510 en Gandía, reino de Aragón, España. Fue hijo del tercer conde de Gandía con una hija natural de rey Fernando V de Aragón. A los 19 años entra a la corte y se casa, de su matrimonio tiene 8 hijos. Un año después de sus desposorios, lo nombran marqués de Lombay y a sus 29 años el emperador Carlos V lo hace virrey de Cataluña.

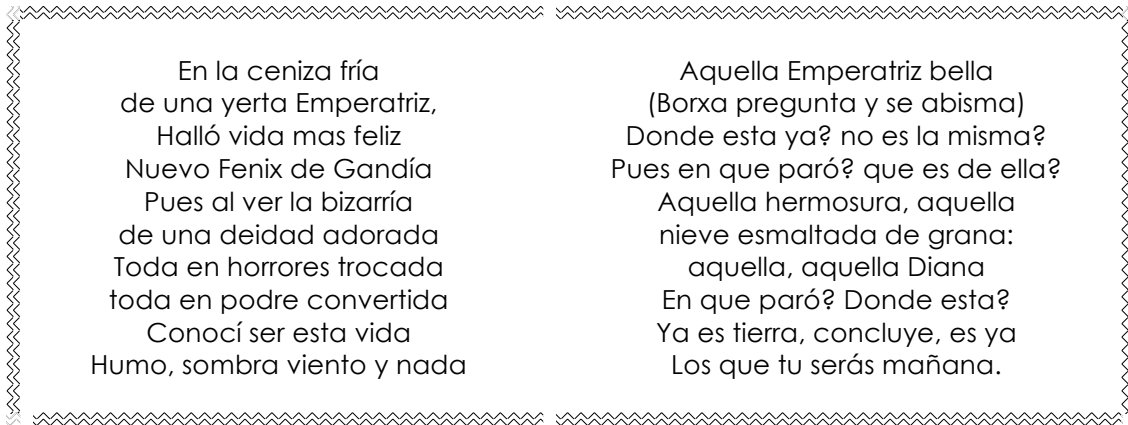
---

<sup>157</sup> Premisa expuesta por la Dra. Paula Mues en su curso de “Pintura del siglo XVIII” en la maestría de Historia del Arte de la FFYL-UNAM. 18 de mayo de 2015.

En 1543 muere su padre y hereda el título de conde de Gandía, por lo que renuncia al virreinato. El momento que se narra en su conversión se da durante el primer año como virrey, cuando le encargan el traslado del cuerpo sin vida de la emperatriz Isabel I de Portugal, esposa de Carlos V, a su sepulcro real de Granada. Una vez llegado al destino final con los restos mortales de la emperatriz, Francisco hace el reconocimiento del cuerpo y se da cuenta que se encuentra en estado de descomposición, hecho que lo desconcertó, debido a que la emperatriz había sido una de las criaturas más hermosas y estimadas del reino y que, además de ser la esposa difunta de Carlos V, era una mujer de alta cuna. La degradación de los restos mortales de Isabel I provocó en Francisco una gran tristeza debido a que se dio cuenta de la banalidad y lo efímero de la vida. A pesar de no haber tomado los hábitos en ese momento, sino hasta después de la muerte de su esposa en 1550, fue un suceso fundamental para el cambio que se dio en su vida.<sup>158</sup> Fue canonizado en 1671. [Cuadro 1]

---

<sup>158</sup> Historia tomada de Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum, libro de los santos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1616, pp. 514-515.



Cuadro 1. Transcripción de la tarja y la transcripción de la cartela. Miguel Cabrera, *Conversión de San Francisco de Borja*, s. XVIII, Pinacoteca de la Profesa, México.

### *Conversión de Pedro González, también llamado San Telmo*

Pedro González, hijo de una familia cristiana de abolengo, nació alrededor de 1190, recibió una educación acorde a su estatus familiar y ya desde niño había sido destinado al estado clerical. Se trasladó a Palencia para formarse en la Universidad y en el Cabildo bajo la tutela de su tío Don Tello Téllez de Meneses, obispo de la ciudad.

Su tío lo adscribe a su Iglesia y le confiere una capellanía y al notar el talento de su sobrino lo promueve a canónigo. En la moraleja, Dios se vale de un caballo para propiciar su cambio, el día que entra a la ciudad a tomar posesión de su nueva responsabilidad, el caballo resbala en el lodazal provocando la caída del canónigo y con ellos las risas de los presentes. Es en ese instante que se da cuenta de su propia vanidad, por lo que decide

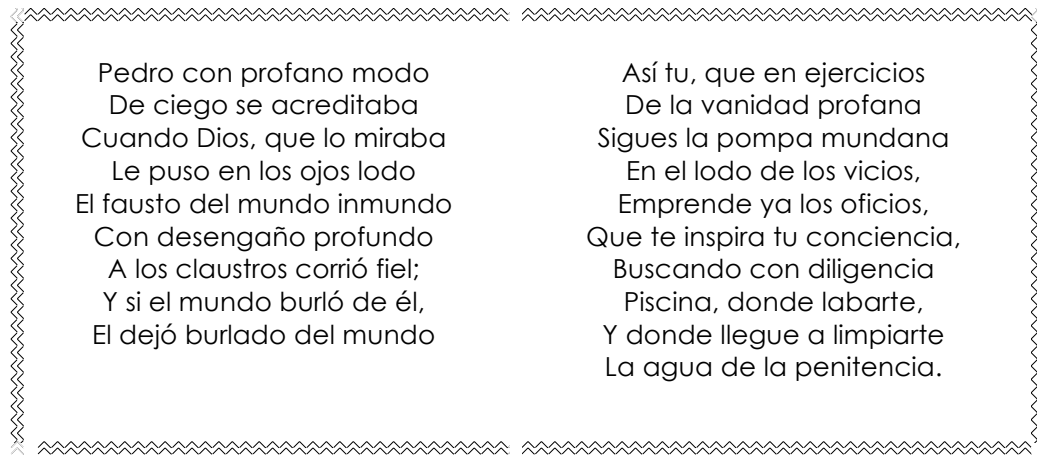
cambiar de vida, retirándose a un convento de la Orden de Predicadores.<sup>159</sup> Fue canonizado en 1741.

De la historia de Pedro González se destaca el concepto de vanidad, como bien lo describe el texto de la tarja. La vanidad como alegoría moral que se contrapone a la virtud cristiana. El personaje de San Telmo se convierte durante la historia de su conversión en la abstracción de lo superfluo, por lo que se le representa con vestimentas elegantes, con un caballo blanco engalanado con listones azules en la crin y en la cola, situándolo dentro del escenario de una ciudad próspera. La vergonzosa caída en la historia de San Telmo se acrecienta por que la burla proviene de personajes de su mismo estatus social, —aunque pocos— los testigos se encuentran ataviados con ropas elegantes; Páez mantiene una composición abierta que permite que los espectadores se involucren en ella. [Cuadro. 2]

---

<sup>159</sup> Pedro Galmes, *El bienaventurado Fray Pedro González O.P., San Telmo: (estudio histórico-hagiográfico de su vida y obra)*, Salamanca: San Esteban, 1991, pp. 25-38.





Cuadro 2. Transcripción de la tarja y transcripción de la cartela. José de Páez, *Conversión de Francisco González, llamado San Telmo*, s. XVIII, Pinacoteca de la Profesa, México.

### *Conversión de San Bruno*

San Bruno, por su parte, es el gran patriarca y fundador de la Orden de los Cartujos.<sup>160</sup> Nació en Colonia, Alemania, en 1061, fue enviado por sus padres a la Universidad de París a estudiar filosofía y teología. Se convirtió en un maestro afamado y canónigo de la ciudad de Reims. San Bruno se volvió amigo de los maestros más renombrados de la Universidad. Por aquellos días murió Raimundo Diocres, un afamado académico de la Universidad, a cuyo entierro acudió mucha gente.

Durante la misa de difuntos mientras se cantaba la canción de Job, el cuerpo del difunto levantó la cabeza y con voz espantosa, dijo: “Por juicio

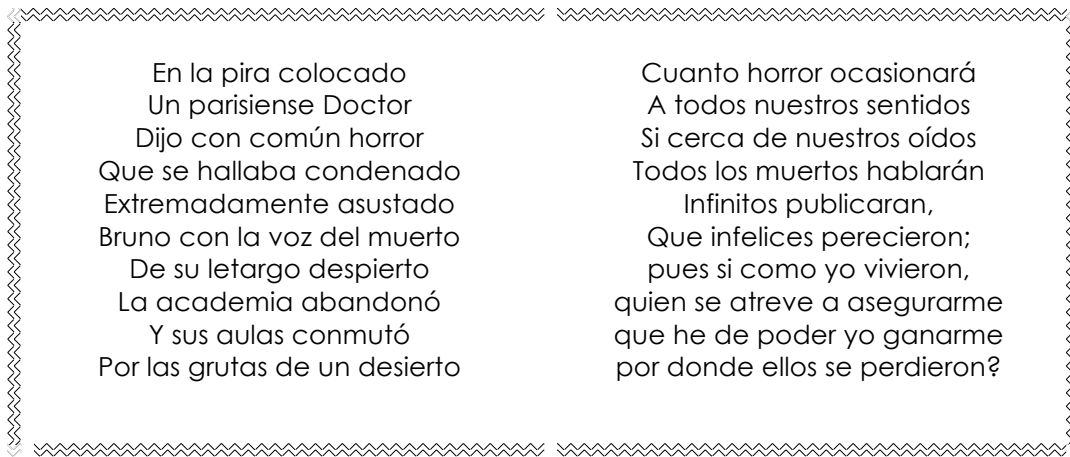
---

<sup>160</sup> Historia tomada de: Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, pp. 672-673.

justo de Dios soy acusado”, al terminar volvió a su sitio. Ante la sorpresa de todos se decidió no enterrarlo hasta el siguiente día para ver qué pasaba. Al día siguiente, mientras se realizaba el oficio, nuevamente se repitió la escena del día previo, diciendo: “Por justo juicio de Dios soy juzgado”. Al tercer día, la escena se repitió, solo que sus palabras fueron: “Por justo juicio de Dios soy condenado”. Finalmente, el cuerpo fue enterrado, pero no es suelo santo, ya que él mismo había confesado estar condenado.

Fue grande la sorpresa, ya que el letrado parecía de buenas costumbres; ante dichos sucesos, Bruno decidió morir en vida para no morir eternamente, y junto con seis de sus amigos, decidieron dejar París y entregarse a la piedad y a la penitencia. El obispo Hugo Grenoble les ofreció el desierto de la Cartuja para que formaran su nueva comunidad en el año de 1084. Fue canonizado en 1514. [Cuadro 3]

Dentro de la escena se destaca el uso de la frase “Por justo juicio de Dios, soi condenado”, como parte de un elemento textual junto a la figura de Dioces. Sin duda, se trata de un diálogo que acompaña a la figura del cuerpo reanimado del obispo para reforzar el discurso, por lo que el artista lo coloca junto a su boca y le da una dirección curva, haciendo un símil con la cadencia que tendría el símbolo de la vírgula de la palabra.



Cuadro 3. Transcripción de la tarja y la transcripción de la cartela. José de Páez, *Conversión de San Bruno*, s. XVIII, Pinacoteca de la Profesa, México.

De acuerdo con las historias establecidas institucionalmente, San Francisco de Borja, San Telmo y San Bruno se vuelven agentes alegóricos que, tras el encuentro con Dios, se liberan de los males mundanos y brindan un mensaje moralista para todos aquellos que lo observen. Para la correcta transmisión de la idea, Páez y Cabrera se ayudan de elementos rememorativos que ubican a Francisco de Borja, Pedro González y a San Bruno en un espacio y tiempo determinados, un sitio que acoge a las figuras representadas, pero invita a la imaginación del espectador para completar la narrativa.

La serie tiene un formato rectangular, alargado en sentido vertical, seguramente en correspondencia con el lugar donde habrían de colocarse, pues existía una relación arquitectura/pintura que actualmente se ha perdido. Este forma del lienzo no da mucho espacio a lo ancho, por lo que ambos artistas prefirieron ubicar a sus personajes en la zona central de la

obra. Cabrera encierra a un gran número de figuras en el mismo plano, mientras que Páez establece un orden ascendente para que cada situación se desarrolle en un acomodo coherente y le da a cada personaje su lugar específico.

En el caso de *La Conversión de San Telmo*, Páez maneja una perspectiva con un punto de fuga, logrando que la escena tenga profundidad de campo, indicando la dirección de la Iglesia hacia donde cabalgaba San Telmo. Al introducir en primer plano la figura del sombrero en un área con poca luz, crea mayor expectativa en el segundo plano, espacio de mayor luminosidad que presenta el cuerpo yacente de San Telmo en el lodo. Este contraste hace que la mirada se centre en las particularidades que envuelven su rostro y las manos del Santo, así como en los detalles que agrega el artista.



Imagen 21. Detalle del San Telmo yacente cubierto de lodo

La presencia del lodo como vestigio del pecado es utilizado para darle mayor dramatismo a la escena; no basta con ser testigos de la caída, es necesario ver las manchas pardas sobre la cara, los brazos y la cabeza del personaje principal para establecer la coherencia entre la imagen, el mito del santo y el texto de las tarjas. Se destaca la delicadeza con que Páez maneja los pequeños detalles, tanto de la basura del piso, los restos de cestería, las piedras, las hojas y el lodo; se encuentra ante la búsqueda de la mayor verosimilitud posible. [Img.21] Esta fineza en los detalles y la gestualidad de los rostros también se observa en la escena de la *Conversión de San Bruno*, sin embargo, en la pintura de Cabrera se le da mayor peso a la fuerza de su pincelada. [Img. 22]



(1)

(2)

Imagen 22. (1) José de Páez. Detalle de la expresión de horros en ambos casos. En el primero se trata de un personaje secundario, mientras que en la segunda es la cara del santo. *La Conservación de San Telmo*, s. XVIII. (2) Miguel Cabrera. Detalle de la reina. *La Conversión de San Francisco de Borja*.

En el caso de *La Conversión de San Bruno*, la composición de la imagen es escalonada, por la que Páez lleva al espectador de abajo hacia arriba, utilizando las líneas que forman el catafalco. En cada uno de los niveles se localizan elementos que entretujan aspectos relevantes dentro de la historia de San Bruno, como pueden ser el juego de las manos y las miradas, los detalles de las telas, las sillas caídas junto con el escorzo del infante asombrado como testigo en movimiento de la reanimación del cuerpo.

Así como lo menciona Ruiz Gomar, Páez creó un escenario casi teatral en el que se desarrolla la historia, las sillas del primer plano crean un preámbulo visual antes de llegar al rostro asustado de Dioces y obligan al espectador<sup>161</sup> a recorrer las caras asustadas de los personajes presentes, antes de llegar al rostro del obispo y verlo decir “Por justo juicio de Dios, soi

<sup>161</sup> En este caso por espectador no me refiero específicamente al receptor ideal avisado del hecho artístico, sino a cualquier persona que fuera practicante. El mensaje de las imágenes se transmite por la escena pero también por el texto de las tarjetas, por lo que se trata de una recepción más directa, para aquellos que sabían leer, por eso el poder gestual de la imagen.

condenado".<sup>162</sup> Las emociones se refuerzan con la gestualidad en cada uno de los niveles compositivos.

En todos los casos, las décimas que narran la fábula y moraleja del santo juegan un papel imprescindible en el desarrollo de la escena, ya que el practicante de Ejercicios Espirituales podrá acceder mediante la actividad mental y la sensible a la narrativa de la historia, así como a la recreación imaginativa de la composición de lugar durante los preámbulos.

Otro de los aspectos que completan el decoro y brindan una connotación simbólica son los afectos reflejados en los rostros, además de que el gesto de las manos guía hacia la figura del santo. Tal como lo menciona Ruiz Gomar, para el caso de San Telmo, Páez podría haberse inspirado en la *Conversión de San Pablo* de Rubens para representar la caída,<sup>163</sup> sin embargo, Páez —a diferencia de la pintura de Rubens— modifica la postura del cuerpo para ponerla en contacto con el piso. Viendo ambas imágenes no me cabe duda de que el artífice pudo haber visto algún grabado de esta escena, pero el diseño del contexto difiere, a pesar de que ambas caídas están al aire libre, la de San Pablo se desarrolla en un entorno rural, mientras la San Pedro González se da en un ambiente urbano, por lo que considero poco probable que haya sido una fuente de inspiración directa.

---

<sup>162</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "La Conversión..." *op. cit.*, p.181.

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 182.



Por otro lado, el estilo arquitectónico de la obra de san Telmo, (representación de una calle con varias edificaciones de dos niveles, con personas asomadas en los balcones), también puede apreciarse en una pintura anónima en la Iglesia de San Fernando de la Ciudad de México; no tienen la misma construcción espacial, pero al menos guardan el estilo y refuerzan la idea de acto público. [Img. 23]<sup>164</sup> Esto nos permitiría regresar a cuestiones de gusto en la pintura, quizá esta forma con predominancia hacia espacios cotidianos (aunque no se pueda precisar que se trata de edificaciones locales, sino más bien de edificaciones provenientes de alguna estampa) que buscan modernizar estos pasajes de las vidas de los Santos con elementos tomados de otros modelos o temas.

Se inició una búsqueda documental para ubicar los grabados de las imágenes, pero hasta el momento no han podido localizarse como escena global. Sin embargo, al analizar cada una de la figuras, en especial la escena de san Telmo, fue posible observar la similitud que existe en la posición del caballo con los estudios de caballos en la guerra dibujados por Charles Le Brun, en los que destaca la actitud del animal que no remite a una caída abrupta, sino a una posición casi sedante que simboliza la derrota. [Img. 24]

---

<sup>164</sup> Se considera que gran parte del acervo pictórico que alberga San Fernando sería de la autoría de Páez, quizá de ahí podría venir la similitud compositiva. En este trabajo no se abordará tal cuestión.



Imagen 23. Anónimo, *Regreso de San Francisco del Monte Alverna*, s. XVIII, Iglesia de San Fernando, México D.F, México



Imagen 24. (a)Detalle de la posición del caballo en José de Páez, *La Conversión de San Telmo* en comparación con un (b) grabado de la serie *Études de Chevaux de bataille blessés*, 1600, Jan van Huchtenburgh grabador, Charles Le Brun dibujante, Dutch Print Collection

La pintura de Cabrera se ubica, tal como lo menciona Ruiz Gomar, en un espacio indefinido con una composición efectista que centra la atención en la cara de horror del duque de Gandía al ver el rostro descompuesto de la emperatriz Isabel.<sup>165</sup> Sin embargo, la planeación del espacio hace que la escena se vea atiborrada, pues prácticamente todos los personajes se encuentran distribuidos en el mismo plano, aspecto que reduce la profundidad de campo. La perspectiva de la arquitectura del fondo no concuerda con el acomodo que tiene el ataúd, por lo que también provoca que el espacio de la habitación se reduzca, haciendo que el resto de los personajes de la comitiva no tengan un lugar bien definido en el composición.

Incluso el cuerpo de la emperatriz tendría que estar alineado ligeramente en diagonal, sin embargo, el extremo inferior no sigue la línea de fuga, sino que está de perfil; la mortaja roja que la cubre tiene una caída incorrecta, el fruncido a la altura de los pies cambia el ángulo en el que debería presentarse. Parecería que la imagen no guarda un orden, sino que se presenta caótica, quizá de aquí venga el adjetivo de “efectista” dado por Gomar, ya que aumenta el sentimiento de temor y/o sorpresa.

Aunque la expresividad de los rostros cumple con el decoro de la escena e invita al espectador a compartir el horror de Borja a través de todos

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, pp. 179-180.

los sentidos, en especial la vista y el olfato, cuando se compara la construcción del espacio con las pinturas bajo el pincel de Páez, se perciben las diferencias formales. Cabrera introduce un mayor número de personajes en la escena, lo que, dado el formato vertical, complica su correcta distribución. Mientras, Páez prefiere reducir los sujetos, pero dotarlos con mayor personalidad para lograr así la eficacia afectiva. A diferencia de Páez, Cabrera encierra a cada uno de los personajes en sí mismos, reduciendo la vinculación directa con el practicante.

En la imagen de san Telmo y san Bruno, Páez coloca el montaje arquitectónico del fondo en tonalidades claras altamente iluminadas, aumentando la percepción de profundidad y altura, mientras que Cabrera emplea tonalidades más lúgubres que encierran los límites de la imagen.

Recupero la opinión vertida por Rogelio Ruiz Gomar, en la que destaca el aspecto agradable de la pintura de Páez y explica que, a su juicio, la principal diferencia entre Miguel Cabrera y José de Páez radica en que el segundo emplea un tono más delicado y sutil.<sup>166</sup> Con relación a este último aspecto, el concepto de tono refiere al modo particular de resolver sus composiciones y al acabado de las figuras.

La paleta cromática de Páez es más amplia, incluye tonalidades en amarillo y azul que no están presentes en la escena de san Francisco de

---

<sup>166</sup> Ruiz Gomar, Rogelio, "Unique expressions..." *op. cit.*, p. 73.

Borja. Considero que no están presentes por dos motivos, en primer lugar, por la naturaleza del tema, pero también como respuesta al uso de un estilo más cortesano por parte de José de Páez, tal como lo demuestra el tipo y color de las vestimentas.

Queda claro que la intención de Páez al continuar la serie tras la muerte de Cabrera era darle continuidad al estilo gestual con el que había iniciado cada pasaje. Sin embargo, Páez dota a sus *Conversiones* de personalidad propia mediante el uso de composiciones más ordenadas, espacios abiertos y mayor armonía tonal, haciendo así sus escenas más coloridas y de "buen gusto", este último, según la definición planteada en el capítulo 1, entendido en esta doble polaridad entre la búsqueda del naturalismo y la capacidad de presentar escenas bellas con impacto narrativo, pero también con gracia.

Por tanto, la originalidad de José de Páez estará dada por la adaptación que hizo de un modelo (quizá dado previamente) para un espacio poco convencional, que restringe la distribución de las formas en sentido horizontal e invita a generar profundidad de campo hacia arriba, es decir, mantiene la sensación de altura mediante la construcción de espacios que nos hacen recorrer calles o que nos trasladan a grandes catedrales con techos que se elevan hacia el cielo. Al mismo tiempo, logra mantener la unidad de la serie por medio de detalles con gran contenido simbólico y

carga narrativa, al igual que la obra de Cabrera, logrando evocar la persuasión de este tipo de temáticas.

Las composiciones de Paéz privilegian una distribución ordenada de las figuras, incorporándolas en los planos compositivos de forma escalonada, sin que esto implique la jerarquización de las figuras. Mantiene la escala y la proporción de los personajes, sólo los acomoda de bajo hacia arriba para lograr la profundidad de campo, lo hace tanto en composiciones en donde el espectador mira de bajo hacia arriba como en aquellas en donde el punto de visión del espectador de arriba hacia abajo. Con esto logra que se aprecien cada una de las figuras en su totalidad así como en la percepción de los detalles.

### **2.2.2 Pintura devocional: supremacía del color**

José de Páez se caracterizó por la realización de este tipo de pinturas, era consciente de los efectos sensibles que requerían los clientes, razón por la cual realizó pinturas bajo el sistema de encargo, pero también ejecutó pinturas con temáticas convencionales sin contar con un cliente en específico.

Esto último se infiere por el amplio número de obras que actualmente se encuentran en el mercado (la mayoría fuera de México, como ejemplo se

presenta la lámina *Cristo en el calabozo de Caifás*, perteneciente a la galería de Rodrigo Rivero Lake), la mayoría son pinturas sobre lámina de pequeño formato, aproximadamente de 20 x 30 cm. Entre los datos que se ofrecen en las páginas web se menciona que se encuentran firmadas y, las que publican su fecha de factura, marcan que se pintaron entre las décadas de 1750 a 1770.

El uso de este tipo de formato permite interpretar que, en sus inicios, Páez dedicó buena parte de su tiempo a generar imágenes que pudieran transportarse y manipularse fácilmente. Por el tamaño era posible llevarlas en viajes largos, los soportes sustentantes de las obras son tanto la lámina de cobre como los lienzos sobre bastidor, aunque los primeros son más frecuentes.

Sin embargo, no toda su producción estuvo encaminada a este tipo de comercio, también trabajó por encargo para órdenes religiosas con formatos de mediano tamaño, como lo veremos a continuación. Entre los ejemplos de pintura devocional encontramos un repertorio de obras que se caracterizan por la presentación de una sola figura en primer plano con algunos elementos simbólicos que permiten la identificación del personaje.

Para la representación de imágenes de santos, por lo general coloca la figura principal al centro de la composición, creando un escenario en espacios interiores; la profundidad de la imagen se enriquece con la presencia de una vista exterior en alguno de los extremos o con un elemento

arquitectónico. En el caso de iconografías como la de san José, Páez lo pinta tanto en espacios abiertos como cerrados, aunque su versión con fondo arbolado sea más agradable a la vista.

Mediante estos recursos logra recrear intimidad y al mismo tiempo envuelve al santo en un ambiente cercano a la naturaleza. Recurre a elementos arquitectónicos clásicos que bien podría haber observado en grabados de la época, y los utiliza para delimitar y distribuir de forma correcta cada una de las figuras; ningún elemento compite con otro, sino que forman una agradable armonía, a pesar de no ser una imagen dinámica.

Inclusive podría considerarse que adapta el modelo de representación utilizado para el retrato, pero lo complementa con elementos que aluden a la divinidad como son la presencia de nubes y la compañía de querubines, o como en el caso de la obra de *San Juan Nepomuceno* del Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, incluye la escena más importante de la hagiografía del santo para reforzar la narrativa del martirio.

En el tratamiento anatómico de los personajes, mantiene proporciones idealizadas de la figura humana, sin embargo, en sus primeras obras (al menos las que se tienen firmadas de esta época) es evidente una cierta desproporción, el cuerpo suele ser ligeramente alargado. [Img. 25 y 26]





Imagen 25. José de Páez. San Juan Nepomuceno, s.XVIII, Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chich.



Imagen 26. José de Páez. San Luis Obispo, s.XVIII, Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chich

En todos los casos se trata de personajes rebosantes de juventud con una belleza sutil y delicada, tanto en la postura como en los rostros, que se plasma tanto en el personaje principal como en los ángeles o querubines que los acompañan; solo en algunos casos les confiere algún gesto, pero no llega a representarlos sufrientes o con actitudes de dolor corporal.

Al igual que el resto de su producción pictórica, al acercarse a la década de 1770, incluye mayor detalle en el trabajo de las telas y los accesorios que acompañan a la imagen.

Es interesante notar que al igual que los pintores de la época, tiene una predilección por el empleo de tonalidades azules cuando pinta paisajes y

naturaleza que utiliza en parte para dar la sensación de profundidad y lejanía, pero también para que la transición entre el cielo y la tierra sea delicada. Para generar la sensación de profundidad, la naturaleza está construida mediante la superposición de tonos de color de campo, es decir, trabaja los follajes más lejanos en tonos azules aludiendo a sensaciones etéreas. Queda claro que la idea del artista no es lograr verosimilitud en la representación de la naturaleza, sino jugar con ella y hacerla parte de su intención plástica y narrativa. En estos espacios también se conjuga la presencia etérea de las nubes con ambientaciones terrenales, por eso es común observar nubes que atraviesan flotan a espaldas de los santos. [Img.27 y 28]

Como ejemplo de sus primeras obras, podemos mostrar la pintura de *Santa Gertrudis la Magna* que se conserva en las bodegas del Museo Nacional de las Intervenciones, firmada y fechada en 1756. Se trata de una de las devociones más arraigadas en la Nueva España,<sup>167</sup> al parecer reproducida en varias ocasiones por parte del artista; al menos fue posible encontrar otro ejemplo en una página de subastas en España. En ambos casos repite la misma escenificación, pero sin duda se nota un tratamiento distinto en el cuerpo —más correcto en sus proporciones— por lo que nos permite inferir que se trata de obras más tardías del artista. [Img.29 y 30]

---

<sup>167</sup>Antonio Rubial García, A. Bienko de Petalta, D. "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Norteamérica, 25, ago. 2012. Disponible en: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2152>>. Fecha de acceso: 13 abr. 2015.





Imagen 27. José de Páez, *San Antonio de Padua*, s.XVIII, Misión de san Antonio de Padua, Jolón, California.



Imagen 28. José de Páez, *San Luis Gonzaga*, s. XVIII, Colección particular, España.



Imagen 29. José de Páez, *Santa Gertrudis la Magna*, 1756. Museo Nacional de las Intervenciones. México.



Imagen 30. José de Páez, *Santa Gertrudis la Magna*, s.XVIII. Colección privada en Extremadura, España.

Como parte de la secuencia técnico pictórica, las pinturas arrancan sobre una base de preparación e imprimatura roja (al menos la pintura sobre tela). Esta capa le brinda a toda la composición una temperatura de color cálida que nutre la sensación amorosa que gobierna la relación entre el personaje principal y el espectador. Por lo general, son rostros en actitud contemplativa, que pocas veces dirigen su mirada directamente al espectador, sin embargo, logran transmitir paz, quietud y ternura. Dentro de este tipo de representaciones se destaca la pintura sobre lámina de *San Román mártir bautizando a San Lorenzo en la cárcel*, se



Imagen 31. José de Páez, *San Román mártir bautizando a san Lorenzo en la cárcel*, s.XVIII, Colección particular, España.

*Román mártir bautizando a San Lorenzo en la cárcel*, se trata de una escenificación más compleja; mantiene los elementos escenográficos de las imágenes anteriores, pero se percibe un manejo del cuerpo y de los escorzos más adecuado, modifica la escala para diferenciar entre un plano y otro e introducir en un segundo contexto otra parte de la narrativa. [Img. 31]

Otro de los elementos que le dan eficacia a la imagen, es el uso de una paleta apastelada con predominancia de los grises, con la que genera atmósferas neutras que contrastan con las encarnaciones claras con rubores en las mejillas, los colores blancos y tonalidades rojas de los cortinajes, manteles, listones o casullas. Los tonos que equilibran la escena son los azules del cielo y el follaje.

Este tipo de imágenes recuerdan el gusto por la gracia que para mitad del siglo XVIII en la Nueva España era cotidiano. Lo podemos ver desde las últimas obras de los hermanos Rodríguez Juárez de las primeras décadas del siglo, pasando por la producción pictórica tanto de José de Ibarra, Miguel Cabrera, Nicolás Enriquez y sus coetáneos Francisco Antonio Vallejo y José de Alzibar. Se trataba de la búsqueda de un estilo esfumado que provocara ternura, tal como se observa en la pintura española contemplativa como la de Esteban Murillo.

Un tema doloroso frecuente en su obra fue la *Mater dolorosa*, en donde contrasta una expresión de esperanza contenida del rostro juvenil de la Virgen con un escenario en tonos oscuros con una gran vibración de la base de preparación roja del lienzo. Se presentan dos pinturas, una ubicada en la Ciudad de Compostela en Nayarit y la otra en una colección particular en España. [Img. 32 y 33] La composición en ambos es similar, solo agrega elementos simbólicos en el caso de la de Nayarit que para darle dramatismo adiciona los siete puñales y la cruz al fondo, aunque coloca querubines a





Imagen 34. Miguel Cabrera, *Mater dolorosa*, s. XVIII, Colección privada.

ambos lados de la Virgen para proporcionarle compañía. Las pinturas recuerdan obras muy parecidas de José de Ibarra y de Miguel Cabrera, que a su vez parecen tomadas de modelos italianos de la segunda mitad del siglo XVII, como las Vírgenes dolorosas de Guido Reni (1575-1642) y sus seguidores, entre ellos Giovanni Battista Salvi el "Sassoferrato" (1609-1685) y Carlo Maratta (1625-1713). [img. 34]

En las obras de Reni, destaca la mirada profunda de la Virgen que implora consuelo del cielo, haciendo que el rostro adquiera protagonismo, mientras que la imagen de Salvi evoca mayor introspección al cubrir un poco más el rostro con el manto y darle a la mirada una sensación de dolor contenido. Las obras novohispanas con este mismo modelo parecieran una mezcla entre la intimidad de Sassoferrato y la expresividad de Reni. [img.35 y 36] Al menos Páez lo conjuga dándole a la escena su toque personal en la dulzura y delicadeza del rostro, además de agregar elementos que enfatizan el tópico del dolor profundo de la escena mediante la adición de querubines con los ojos cubiertos con sus alas.



Imagen 32. José de Páez, *Mater dolorosa*, s.XVIII, Nayarit.



Imagen 33. José de Páez., *Mater dolorosa*, s.XVIII, Colección particular, España.



Imagen 35. Guido Reni, *Mater dolorosa*, s.XVII.



Imagen 36. Giovanni Battista Salvi de Sassoferrato, *Mater dolorosa*, s. XVII.

Mediante el uso de este tipo de modelos, Páez recupera la belleza de la Virgen “murillista”, pero con rasgos dolientes al estilo italiano, ya que mantiene la expresividad en los rostros, pero utiliza una paleta con una armonía entre luces y sombras más homogénea, es decir, aunque maneja contrastes lumínicos, la imagen se mantiene en colores más apastelados.

Como se mencionó en la introducción, Reni repetía sus composiciones más gustadas y de la misma manera, el rasgo que suelen presentar la mayoría de las protagonistas femeninas con la mirada hacia el cielo, José de Páez lo repetirá en un tipo de soluciones similares en algunas otras obras, tal como se verá más adelante en la pintura del Monte de Piedad.

### **Alegoría: las dos pinturas del Real y Sacro Monte de Piedad de Ánimas**

Dos piezas relevantes en el estudio de la pintura de José de Páez por ser prácticamente idénticas, se encuentran en el edificio del Nacional Monte de Piedad, situado a un costado de la Catedral metropolitana. Se trata de las pinturas sobre tela de *Nuestra Señora de la Piedad*, firmadas y fechadas en 1775. La principal diferencia entre una y otra es el tamaño: una mide 4 x 3 m y la otra 3 x 2 m; las medidas debieron corresponder al espacio donde se



colocarían.<sup>168</sup> [Img.37 y 38] José de Páez ejecutó las obras con motivo de la inauguración del Sacro Monte de Piedad, cuya temática responde completamente al contexto, es decir, un lugar para salvar a las almas, un lugar para apoyar a los afligidos.



Imagen 37.. José de Páez, Virgen de La Piedad, 1775. 4 x 3 m.  
Nacional Monte de Piedad, Ciudad de México.



Imagen 38. José de Páez, Virgen de La Piedad, 1775,  
3 x 2 m. Nacional Monte de Piedad, Ciudad de México.  
Segunda versión.

El Real y Sacro Monte de Piedad de Ánimas, institución de beneficencia, se funda en el año de 1775 en la Ciudad de México, gracias a

<sup>168</sup>Las obras se localizan en lo que ahora es la Capilla del Santo Monte de Piedad del Edificio del Nacional Monte de Piedad del Centro Histórico de la Ciudad de México. Se ubican una obra frente a la otra.

la aportación voluntaria de 3,000 pesos por parte de Don Pedro Romero de Terreros, conde de Regla. El objetivo que perseguía era tratar de ayudar a las clases empobrecidas por la vía de préstamo, es decir, se ejecutaba el intercambio de objetos a cambio de dinero en efectivo. Inicialmente se ubicaba en lo que fuera el Colegio de San Pedro y San Pablo en la Ciudad de México.<sup>169</sup>

Romero de Terreros y Don Miguel Páez de la Cadena, redactaron los estatutos de la institución, enfatizando en todo momento que la misión era ayudar a los desvalidos por medio de préstamos sin cobrar intereses, solo subsistían por aportaciones voluntarias, al menos así fue hasta la muerte de Don Pedro en 1782.

Las pinturas fueron encargadas para decorar el inmueble sede, con el objetivo de reforzar el mensaje piadoso de la Institución en cada persona que fuera a empeñar sus cosas materiales: una de ellas fue colocada en la capilla y la otra en la oficina. De esta manera, las dos pinturas enmarcan la misión corporativa<sup>170</sup> que tenía la Institución, no por el simple hecho de presentar la imagen de la Virgen sosteniendo el cuerpo muerto de Cristo, sino por la atmósfera de conmiseración que transmite el artista.

En primera instancia, se proyecta la idea de espacio de asistencia, al reforzar la imagen del Monte Calvario (o Monte de Piedad) por la presencia

---

<sup>169</sup> Manuel Romero de Terreros. *El Conde de Regla*, México, Ediciones Xochitl, 1943, p.19.

<sup>170</sup> En este caso me refiero a la misión que tenía el Sacro Monte de Piedad, de ayuda a los más necesitados.

de las tres cruces, y en segundo lugar, por medio del uso de una paleta de colores tenues con contornos difuminados.<sup>171</sup> Finalmente, el artífice culmina el discurso al incluir una filacteria con la leyenda: *TU FONS UNDE MONS PIETATIS* (Tú eres la fuente del monte de piedad), sin duda haciendo alusión a Cristo, pero también a la institución en sí misma.

El artífice logra crear una atmósfera escenográfica por la disposición general de la escena, acomoda las figuras por niveles para generar la profundidad de campo, siendo el cuerpo yacente de Cristo el punto focal de la imagen, tanto por la posición central como por el color, pero al mismo tiempo, genera un ambiente de misericordia por medio de la gestualidad que logra proyectar en cada uno de los personajes que participan de la escena. Se destaca la inclusión en primer plano de una roca, que permite generar una delimitación espacial hacia el frente y posibilita que la escena se desarrolle hacia atrás.<sup>172</sup>

Es importante destacar que el rostro de la Virgen es distinto a los rostros de las vírgenes que José de Páez pintaba comúnmente, como por ejemplo en las escenas de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad antropomorfa*. En ellas el rostro de la Virgen responde a un modelo de representación establecido, mientras que en este caso, buscó formas

---

<sup>171</sup> Además, permite la vibración de las capas rojizas desde la base de preparación para darle a la pintura una sensación de calidez.

<sup>172</sup> Esta misma solución plástica para generar profundidad de campo la utilizará en muchas de sus composiciones, ver el apartado sobre *Conversiones*.

innovadoras, probablemente tomadas de grabados italianos, para darle mayor eficacia a la expresión al pintarla más al natural.

Recuerda obras de *madonnas* italianas, especialmente las de Guido Reni y Carlo Maratta, la llegada de grabados o copias de los italianos puede verificarse en el tratamiento que dieron a la Virgen los artistas novohispanos, así como la proliferación de este tipo de representaciones, José de Ibarra usa el modelo de la Virgen orando de Guido Reni para varias composiciones, por la similitud de las formas es probable que Páez haya visto obras de artistas locales o algunas imágenes similares. [Img. 39, 40 y 41]



Imagen 39. Guido Reni, *Virgen orando*, 1627.

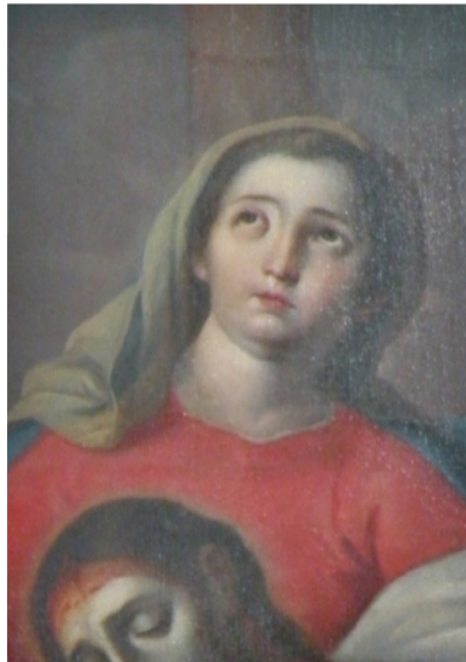


Imagen 40. José de Páez, *Nuestra Señora de la Piedad con ánimas*, 1775, Nacional Monte de Piedad, México.



Imagen 41. Carlo Maratta, *Inmaculada Concepción*, 1660.



A pesar de que el objetivo del presente estudio dista de la búsqueda de las fuentes grabadas que dieron pie a estas obras, quisiera sugerir que la composición de las obras de *Nuestra Señora de la Piedad*, están basadas en los grabados de la *Letanía Lauretana* de Joseph Sebastian Klauber y de Johann Baptist Klauber de 1768. Al contrastarlos, se desprende un correcto manejo de las fuentes grabadas que dieron pie para la elaboración de la composición, sin que el artista se hubiera propuesto realizar una copia idéntica, y en cambio brindar una interpretación del episodio religioso por medio de un lenguaje efectivo y con potencia. [Img. 42]



Imagen 42. Nuestra Señora de la Piedad con ánimas. J.J. Klauber, S.XVIII. Impresión sobre papel.

Como se muestra en las imágenes, José de Páez interpreta la imagen grabada con un resultado anatómico diferente, lo obtiene de la misma pesadez y soltura en el cuerpo de Cristo, haciendo que el descanso del cuerpo sobre la roca sea poco naturalista y se perciba como un cuerpo rígido, aspecto que no sucede con la figura de la Virgen.

Además, la pintura tiene, desde mi punto de vista, dos rasgos que alteran el modelo inicial: uno es la inclusión de la escena del Purgatorio, al tratarse de un tema de intercesión ante los pecadores, pues busca tener un impacto efectista ante cualquier tipo de espectador; el otro es la acción de los arcángeles como mensajeros entre un lugar y el otro. Menos claro es el significado de los niños que traen en las manos, que por un lado, podrían ser la representación de las almas arrepentidas que buscan su estado inicial (como infantes sin pecado) al redimirse y acercarse a Cristo, o solo enfatizar mediante las figuras celestiales el vínculo entre las almas atormentadas y Cristo.

La escena de las almas en el purgatorio la repite en diferentes advocaciones, como en *La Virgen del Carmen* y *Cristo doloroso con Santos*. [Img. 43 y 44] Este mismo tipo de ángeles adolescentes se observan en otras obras de José de Páez, como *Los siete sacramentos y doctores de la Iglesia*, *Acción Católica*, San Luis Potosí, México, y en *La Anunciación* de la Colección Pérez Simón en México. Ambas obras corresponden a una primera etapa del artista. [Img. 45y 46]



Imagen 43. José de Páez, *Virgen de Guadalupe con Jesús Nazareno y ánimas del purgatorio*, s. XVIII, Aguascalientes.



Imagen 44. José de Páez, *Virgen del Carmen*, s. XVIII, Colección particular.



Imagen 45. José de Páez, *Los siete sacramentos y los doctores de la Iglesia (detalle)*, 1758, Acción católica, San Luis Potosí México.



Imagen 46. José de Páez, *Anunciación*, s. XVIII, Colección Pérez Simón, México.



## Devociones universales: el gusto de la época

Uno de los modelos con gran arraigo en Hispanoamérica es la Trinidad y la Trinidad antropomorfa. Jaime Cuadriello explica que la introducción de los cultos trinitarios en América se dio gracias al jesuita Juan Antonio de Oviedo y en general de toda la compañía de Jesús.<sup>173</sup> Son temas muy favorecidos debido a que cada corporación puede generar discursos ideológicos o simbólicos a partir de ellos.

El desarrollo pictórico del tema de la *Santísima Trinidad* en la isla de Cuba resulta un caso muy interesante, debido a que existen un amplio número de imágenes que responden a esta advocación, la gran mayoría realizadas por el artífice José de Páez y ubicadas en San Cristóbal de La Habana.<sup>174</sup> Se trata de escenas de la Trinidad antropomorfa con atavíos en tres tonos, cada color responde a una parte de la divinidad. De Páez se conservan al menos tres variantes del tema de la Trinidad: *Coronación de la Virgen con la Trinidad antropomorfa*, *la Santísima Trinidad* y *la Asunción de la Virgen con la Santísima Trinidad antropomorfa con San Miguel y San Rafael*.<sup>175</sup>

[Img. 47, 48 y 50]

---

<sup>173</sup> Jaime Cuadriello, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 2, México: Azabache, 1994, p. 267.

<sup>174</sup> Olga Rodríguez Bolufé, "El arte de México en Cuba: la colección de arte novohispano del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana" Documento inédito. Agradezco a la autora el compartir conmigo este texto.

<sup>175</sup> Durante el *Coloquio de Estudios en Arte* del 2013, que se llevó a cabo entre los Departamento de Arte de la Universidad de La Habana y la Universidad Iberoamericana del



Imagén 47. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa con san Miguel y san Rafael*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba.



Imagén 48. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa con san Miguel y san Rafael*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba.



Imagén 49. Anónimo, *Santísima Trinidad*, dibujo alemán, s.XVI, MET, Nueva York.



Imagén 50. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba.

25 al 28 de mayo de 2013, tuve la oportunidad de visitar las pinturas de José de Páez que alberga el Museo Nacional de Bellas Artes de esa ciudad. Fue gracias a la gestión de la Mtra. Yanet Berto, curadora de la colección virreinal, que tuve acceso para fotografiar las pinturas a detalle y observarlas bajo luz ultravioleta. La Mtra. Berto me comentó que no se sabe con precisión el contexto originario de las obras y que a lo largo de varias décadas han pasado por una serie de restauraciones para eliminar mugre y barnices amarillentos.

La representación trinitaria antropomorfa, como lo explica Consuelo Maquivar,<sup>176</sup> responde a un pasaje del Antiguo Testamento llamado “Teofanía de Mambré”, referente al episodio en el que Yahvé se le aparece a Abraham en forma de tres personajes masculinos de igual edad. Tuvo un gran auge en Europa durante el siglo XV, después fue prohibida por el papa Benedicto XIV y volvió a tener amplio arraigo en América hacia finales del siglo XVIII.

Al referirse a Juan Antonio de Oviedo, Cuadriello comenta que la devoción se extendió por medio de las enseñanzas contenidas en el libro *El devoto de la Santísima Trinidad*, publicado en 1736 en la Nueva España, donde viene un grabado con la imagen típica de la Trinidad antropomorfa<sup>177</sup> y se incluye un dibujo alemán muy parecido a las representaciones novohispanas. [Img. 49]

La iconografía de la Trinidad debió resultar adecuada para las colonias españolas porque guardaba la idea de la identidad –tan difícil de explicar a los neófitos– de las figuras trinitarias, mientras que evitaba la idolatría que se podía conectar con la imagen de la paloma y humanizar la figura del Dios abstracto. Las órdenes de franciscanos, betlemitas y jesuitas comprometidas con la catequesis, optaron por una solución iconográfica que era fácil de reconocer e interpretar por individuos de diferentes estratos culturales.

---

<sup>176</sup> Consuelo Maquivar, *op. cit.*, p. 183.

<sup>177</sup> Cuadriello, “La propagación de las devociones...” *op. cit.*, p. 296.

Resulta muy interesante ver cómo se va dando la evolución de la escena, cambian los colores de la vestimenta de los personajes, de tres colores a blanco, pero manteniendo los atributos distintivos de cada uno. Quizá varíen los elementos complementarios como: posición de los querubines, se aumenta o se disminuye la cantidad de los personajes presentes en la escena y se le da mayor soltura a sus mantos. Lo cierto es que se trata de una representación que se adapta a otros modelos para potenciar o complementar otros discursos. Para Cuadriello, el tema de la Santísima Trinidad queda asociado de modo decisivo a "la creación del alma" para escenas de la Virgen de Guadalupe y para momentos como la Coronación de la Virgen en asunción gloriosa.<sup>178</sup> Eran sin duda escenas en donde se exaltaba la imagen de la Virgen en sus distintas advocaciones, sobre todo a la Inmaculada.

Otros ejemplos del tema de la Santísima Trinidad se localizan en las medallas de pecho de las monjas pintadas acompañando a la Anunciación y en imágenes de San Miguel Arcángel. Es interesante notar que los rostros son sumamente delicados y aunque barbados, conservan su aspecto joven con rasgos muy parecidos entre uno y otro. [Img. 51 y 52]

---

<sup>178</sup> *Ídem.*



Imagen 51. José de Páez, *Medalla de pecho*, The Hispanic society of America, Nueva York, EUA.



Imagen 52. José de Páez, *Gloria de Dios en el cielo*, 1770, Misión de san Carlos Borromeo, Camel, California.

Al igual que en La Habana, existen obras trinitarias de Páez en las Islas Canarias, principalmente en su configuración antropomorfa; sin embargo también pintó la Santísima Trinidad en la modalidad de anciano, joven y paloma, tal como la describe Francisco Pacheco en *El Arte de la pintura*.<sup>179</sup> Este tema fue sumamente solicitado, la mayoría de los artífices novohispanos lo representaron en todas sus vertientes desde finales del siglo XVII. [Img. 53, 54 y 55]

<sup>179</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 562-566. [1649]





Imagen 53. José de Páez, *La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, con san Juan Evangelista y Santa Ana*, 1756, Casa Colón. Las Palmas Gran Canaria.



Imagen 54. José de Páez, *Santísima Trinidad*, 1774, Museo de América, Madrid, España.



Imagen 55. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, Museo de América, Madrid España.

En general son escenas que irradian calidez, por la hermosura de sus personajes, pero también por el color que Páez empleaba para la base de preparación y la imprimatura, rojo almagre. De esta forma establece desde el inicio la temperatura del color y la complementaba con el extenso uso de azul y blanco, ya fuera para dotar a la escena de decoro o bien para armonizarla. Esta característica le permite perfilar y distinguir a los personajes del fondo por medio de pequeños resquicios que deja sin pintar entre figura y figura, así deja vibrar la imprimatura roja, ubicando el plano correspondiente a sus personajes. [Img. 56]

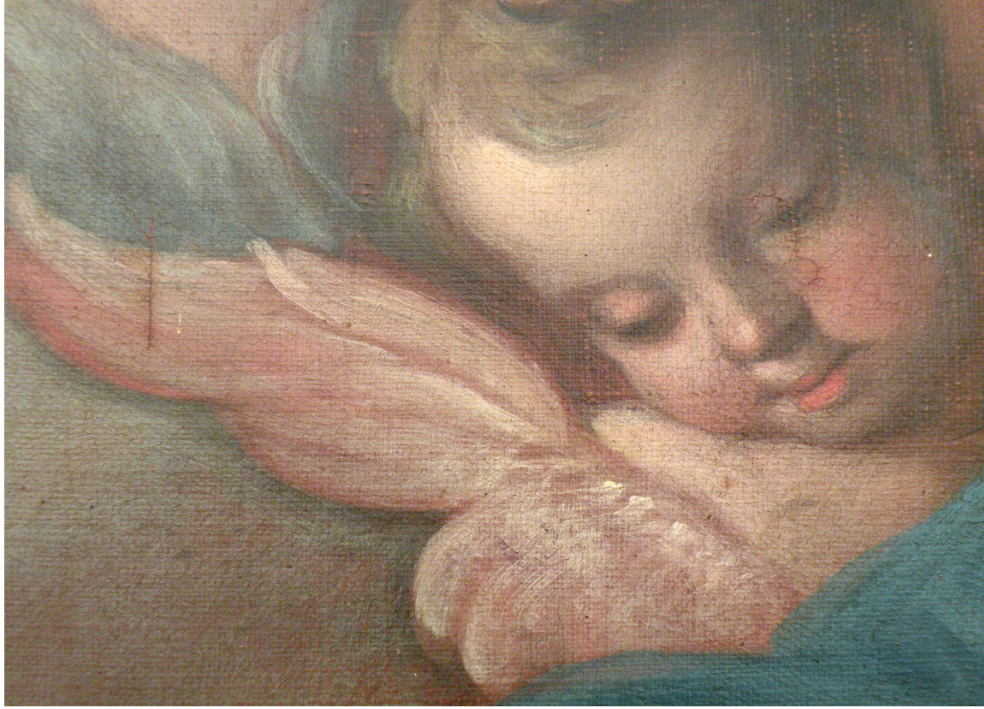


Imagen 56. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, detalle, Museo de Bellas Artes de la Habana.

Se trata sin duda de obras en donde la supremacía del color cobra relevancia. Son en este tipo de escenas donde localizamos la huella del “rubenismo”, ya sea en representaciones sencillas o cargadas de elementos, el color siempre se encuentra por encima de la línea, como se dijo en el capítulo uno, son representaciones en las que el sentimiento y el valor del dogma van mucho más allá de la razón. Sin embargo es relevante recalcar que el dibujo ordena y dispone las composiciones, mientras el color aporta la carga emocional.

Mas se debe hacer notar que no se trata de un color puro, sino matizado, son escenas celestes en donde no hay cabida para los verdes o los



amarillos; la presencia de estos tonos será secundaria, ya sea en elementos decorativos o encima de tonalidades menos llamativas como ocre. La fuerza de la imagen también recae en la gracia de las encarnaciones, tanto de la Virgen como de los ángeles y querubines que la acompañan.

Al mismo tiempo que se destaca el color, también se percibe la impronta del llamado “murillismo”, especialmente en las representaciones de la Asunción o Coronación de la Virgen. Se destacan por ser escenas de gran delicadeza y suavidad, la gracia y la belleza de la Virgen le confieren una sensación de pureza, mientras que establece el juego con los querubines que la acompañan, al pintarlos escondidos bajos los ropajes, tocando instrumentos musicales, dando piruetas y caravanas, en posiciones lúdicas que le brindan la intimidad necesaria para generar empatía con el espectador.

Al tratarse de escenas celestes, Páez decide la creación de atmósferas difuminadas para dar sensaciones etéreas que transporten a los creyentes fuera del mundo real. En cuanto al naturalismo de los personajes o modelos de belleza cotidianos, Páez, a diferencia de Murillo, se mantiene en el ámbito de la belleza ideal, salvo excepciones como la Virgen de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, que se encuentra en el Museo de Arte de La Habana, en donde plasma un modelo de mujer más naturalista, aunque no llegue a tener la misma soltura que una Virgen de Murillo. [Img. 57, 58, 69 y 60]



Imagen 57. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, detalle, s. XVIII, Museo de Arte de la Habana, La Habana, Cuba.



Imagen 58. Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables*, detalle, 1678, Museo Nacional de Prado.

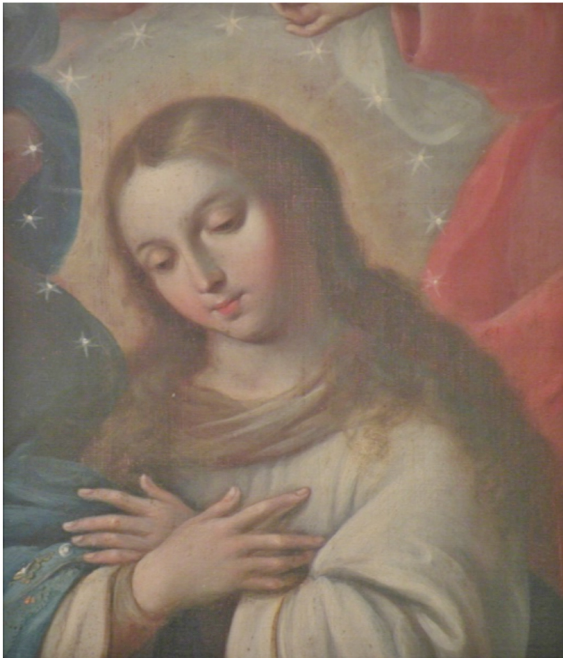


Imagen 59. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, detalle, s. XVIII, Museo de Arte de la Habana, La Habana, Cuba.



Imagen 60. Bartolomé Esteban Murillo, *Anunciación*, detalle, s.XVII, Museo Nacional de Prado.

Al final, para Páez es indistinto el empleo del “rubenismo” o del “murillismo”, utiliza las herramientas plásticas que le permitan asentar su propio estilo, pues sin duda intentaba mantenerse dentro del mercado artístico de la época, utilizando los modelos tradicionales o de gran gusto en su tiempo, aderezándolos con pequeños rasgos particulares como la delicadeza de los detalles en los encajes, las flores, los elementos complementarios y el sutil acabado de los ojos y de las comisuras de los labios.

El modelo de la Santísima Trinidad antropomorfa, se considera la imagen representativa de José de Páez, ya que circulan muchas pinturas que la incluyen bajo su autoría.

La maestría que logra José de Páez en este tipo de escenas se explica como consecuencia de la secularización de la mayoría de las iglesias y doctrinas que se encontraban en poder de las órdenes mendicantes<sup>180</sup>. Se abrió un espacio para la proliferación de imágenes con temáticas o dogmas universales que pudieran adaptarse a cualquier espacio, especialmente aquellos que respondían a las necesidades del clero secular.

José de Páez sin duda estuvo inserto en la mayoría de los ámbitos de patrocinio del momento, al trabajar tanto para el clero regular como para los seculares, sin duda se observa el trabajo de un artista versátil que puede

---

<sup>180</sup> A partir de 1749 hasta 1770. se dio el gran periodo de secularización por parte de la Corona Española a cargo de los arzobispos, entre los que destacan Manuel Rubio y Salinas y Francisco Antonio Lorenzana. María Teresa, Álvarez Icaza Longoria, “La secularización de doctrinas de indios en la ciudad de México”, en Castro Gutiérrez, Felipe (coord.), Los indios y las ciudades de Nueva España, UNAM, IIH, 2010, p. 309-315.

tránsitar dentro de muchas esferas, manteniendo en la mayoría de los casos la gracia y belleza de la pintura de la época. Hacia la década de 1770 se observa el aumento de la producción de obras con temáticas seculares, van desde las series de la vida de la Virgen, como las que se localizan en la Ciudad de Chihuahua, una de ellas firmada en 1772, así como las representaciones de la Divina Pastora que hace para varias Iglesias como la de Amecameca, Ozumba y Acolman, todas ellas firmadas como Jph Paez.

### **2.2.3 Pintura devocional icónica: Veras efigies**

Finalmente José de Páez también ejecutó imágenes arquero-poyéticas, ciertamente el impacto de las imágenes estará relacionado con la composición del tema y la disposición de las figuras. En el caso de devociones que refieren a los episodios dolorosos de la vida de Cristo, como el *Divino Rostro*, *verdadero retrato*, *manto de la Verónica*. Páez deja de lado la paleta con tintes apastelados para centrarla en tonalidades pardas con tendencia al verde con el fin de generar grandes contrastes con los fondos blancos, la pálida tez del rostro y la mirada penetrante de la figura de Cristo. Dos hermosos ejemplos de este tipo de imágenes sobre lámina se localizan, una en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la otra en la Colección Perez Simón en la Ciudad de México.<sup>181</sup> [Img. 61 y 62]

---

<sup>181</sup> La pintura de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana conserva varios barnices muy amarillos que impiden ver a cabalidad la imagen, mientras que la obra

A mi parecer, el cuadro del *manto de la Verónica* recuerda al pintado por fray Alonso López de Herrera, mismo que fue representado por otros artífices como Miguel Cabrera y muchos otros anónimos. Se observa una figura inmóvil de Cristo que transmite dolor y sufrimiento con la expresión de la mirada, especialmente es muy llamativa la coloración rojiza de sus ojos, aún más que las pequeñas gotas de sangre que le resbalan por el entrecejo. [Img. 63 y 64]

También se localizan pinturas de la Virgen de Guadalupe; virgenes del Refugio y del Cristo de Ixmiquilpan, la última forma parte de la *Colección de pintura novohispana* del Museo Lacma de los Ángeles, California, EUA. En esta obra conserva el modelo de representación establecido, aunque dulcificado.



Imagen 61. José de Páez, *Divino Rostro*, s.XVIII, Museo de la Habana, Cuba.



Imagen 62. José de Páez, *Divino Rostro*, s.XVIII, Colección Pérez Simón, México.

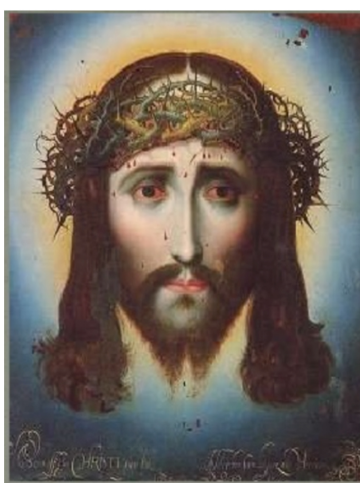


Imagen 63. Fray Alonso de Herrera, *Divino Rostro*, s.XVII.



Imagen 64. Anónimo, *Divino Rostro*, s. XVIII, Iglesia de Xaltocán, Xochimilco, México.

---

de la Colección Pérez Simón fue restaurada en años recientes. A pesar de ello, considero que las tonalidades en ambas obras serán muy similares.

### 2.3 El retrato: virtud y memoria

“Consciente de su condición mortal, de lo efímero de la vida y de lo frágil de la memoria, el hombre novohispano compartió el íntimo recuerdo de perpetuar su recuerdo y preservar su efigie para la posteridad”<sup>182</sup>

El retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto por un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos, así como los accesorios u objetos representados junto a ellos, siguen un esquema cargado de significados simbólicos. Existen diversos tipos de retrato, religioso, individual y colectivo y civil: político, militar y familiar. El retrato tiene la finalidad de presentar al sujeto de una forma determinada, generalmente favorable. Los accesorios representados “junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-presentación, y son considerados propiedades”.<sup>183</sup> Algunos objetos simbólicos hacen referencia a papeles sociales específicos.

De forma general se observan dos grandes ámbitos de representación dentro del género del retrato, los públicos y los privados. Aquellos que se encuentran restringidos al disfrute interno se consideran privados o familiares y pueden ser individuales o de grupo. Mientras que

---

<sup>182</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaria de Cultura Puebla, 2000, p. 9.

<sup>183</sup> Burke, Peter, *op .cit.*, pp. 30-32.



aquellos retratos que se encuentran a la vista de un mayor número de personas estarían decorando espacios públicos como galerías o templos, haciendo alusión a corporaciones políticas o religiosas.

De acuerdo con Iván Escamilla, el retrato novohispano en el siglo XVIII tenía la función de presentar "individuos reales o supuestamente existentes, los valores esenciales de la sociedad estamental; era la forma más recomendable de transmitir ejemplos de conducta y reafirmar una colectividad"<sup>184</sup>. En este sentido el pintor no requería realismo, sino empleaba sus recursos para recrear una imagen reflejo (lo más parecido posible al sujeto) de las cualidades morales de los retratados.<sup>185</sup>

Bajo esta premisa, los artistas novohispanos debían utilizar herramientas plásticas, en algunas ocasiones cercanas a la verosimilitud fisionómica de las personas y en otra mantener características y rasgos idealizados en aras de la correcta transmisión de contenidos simbólicos religiosos o de jerarquía política y social. Fue una práctica que inmortalizó a los miembros de los altos círculos de la sociedad novohispana tanto en cuestiones políticas como académicas e intelectuales; "[...] era la exaltación del individuo como del sector o de la comunidad a la que pertenecía".<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup>Iván Escamilla González, "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII" en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaría de Cultura Puebla, 2000, p.46.

<sup>185</sup>*Ibidem*.

<sup>186</sup> Ruiz Gomar, "la pintura del retrato...", *op.cit.*, p.20.



Existen distintas categorías del retrato, de acuerdo con la forma y función de las imágenes. Ruiz Gomar destaca tres: oficial, social y monacal. Dentro del oficial encontramos pinturas de altos representantes de poder como los virreyes y los arzobispos, militantes de corporaciones civiles y religiosas, así como el retrato de gobernadores y militares; en el social o cortesano se incluyen las pinturas de personajes de la corte novohispana; mientras que en los monacales se alude al retrato devocional y a las pinturas femeninas de monjas. Sin embargo

Con relación al retrato de personalidades notables Escamilla menciona que con la elaboración de dichas colecciones se cumplía con el papel de honrar a los fundadores y proponer constantemente ejemplos de santidad, nobleza, sabiduría y cumplimiento del deber. En el modelo del retrato monárquico, se utilizan referencias simbólicas del poder político al servicio de la religión católica.<sup>187</sup>

En caso del retrato social, era utilizado para establecer una identidad nobiliaria.<sup>188</sup> Esta definición de la nueva nobleza se gesta en España desde el siglo XVII, en ese momento el concepto de retratabilidad de la persona no estuvo determinado por el linaje nobiliario, sino por las

---

<sup>187</sup> Escamilla, *op.cit.*, p. 48.

<sup>188</sup> *Ibíd.* p.49-50.

cualidades adquiridas de la virtud y la educación.<sup>189</sup> En el caso novohispano sucedió lo mismo.

Volviendo a España, la viveza y la variedad de la fisonomía de la persona se debía reflejar en su expresión gestual, especialmente en la sección de los ojos y la frente del retratado, y en representar las características de unicidad de los individuos.<sup>190</sup>

En opinión de Elisa Vargas Lugo, en la Nueva España no se representa como tal la psique del retratado en sus rasgos faciales, se mantiene un rostro impávido y una postura hierática.<sup>191</sup> Sin embargo sí encuentro al menos una búsqueda intuitiva por parte de los artistas de tratar de plasmar características faciales particulares de los sujetos, además de dotarlas de cierta intención expresiva, como valentía, abnegación, orgullo e identidad, como bien lo recalca Escamilla, “dio una tangible credibilidad a los símbolos que la sociedad novohispana requería para la afirmación de su propia identidad cultural, de la patria ‘criolla’ que ya nacía”.<sup>192</sup>

Como ejemplo podemos mencionar a dos de los personajes que aparecen en la pintura de *Los siete sacramentos y doctores de la Iglesia*, ubicada en la ciudad de San Luis Potosí, allí Páez dota a al clérigo y al

---

<sup>189</sup> Susan Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, p.83.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p.95.

<sup>191</sup> Elisa Vargas Lugo, “En torno a la pintura...” *op. cit.*, p. 45.

<sup>192</sup> Escamilla, *op. cit.*, p. 47.

Papa de identidades cual si fueran retratos, por lo que es posible que haya utilizado las fisonomías de algunos encargados eclesiásticos reales.

[Img.65]



Imagen 65. José de Páez, *Los siete sacramentos y cuatro doctores de la Iglesia*, Acción Católica, San Luis Potosí México.

El retrato cortesano también trajo consigo la inclusión de nuevos cánones de vestimenta y comportamiento, Jaime Moreno Villareal menciona: “En el siglo XVIII, con algún atraso, la corte novohispana se

pone al corriente de la imagen cortesana. Entre el siglo XVII y el XVIII [...] El traje se enriquece, el cortesano se engalana".<sup>193</sup>

Moreno refiere a una fábula de Tomas de Iriarte (1750-1791), "El retrato de golilla" de 1782,<sup>194</sup> para enfatizar el actual gusto de la sociedad para vestir y de lo importante que era sentirse a la moda. Sin embargo para Ruiz Gomar, a pesar de las modas, los artistas y los modelos preservaron una apariencia ficticia en las posturas y la escenografía, derivada de una pose oficial, no pasó lo mismo en los atuendos.<sup>195</sup>

Para Mues, a principios del siglo XVIII comenzaron a cambiar ciertas condiciones de los patrocinios artísticos, que permitieron una apertura en la temática: se realizaron cada vez más retratos individuales y grupales y se pintaron más escenas de la vida cotidiana.<sup>196</sup>

Sobre Páez, Ruiz Gomar menciona que "fue uno de los artistas que utilizó el género del retrato como una faceta válida y provechosa de su actividad y vio en ella una forma de cimentar su fama, consolidar su clientela y alcanzar reconocimiento".<sup>197</sup>

José de Páez retrató a personalidades correspondientes a casi todos los ámbitos de la sociedad novohispana. Dentro del género de retrato corporativo se conservan las pinturas del Arzobispo y virrey don

---

<sup>193</sup> Jaime Moreno Villareal, "Elogio del calor y el abanico" en "La pintura de retrato en la Nueva España" en *El retrato novohispano... op. cit.*, p. 26.

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> Ruiz Gomar, "La pintura del retrato...", *op.cit.*, p.20.

<sup>196</sup> Mues Orts, *El pintor José de Ibarra...*, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>197</sup> Ruiz Gomar, "La pintura del retrato...", *op. cit.*, p. 18.

Antonio de Nuñez de Haro y Peralta, alrededor de 1787,<sup>198</sup> uno en la colección particular de Wadsworth Atheneum, Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection y otro en la Congregación de Guadalupe de la Ciudad de Querétaro, así como dos series de retratos de los fundadores de la orden betlemita, una para la sede de la Antigua Guatemala y otra para Cajamarca en Perú, finalmente se encuentran los retratos de los tres jueces de la Acordada: Don José y Don Miguel Velázquez de Lorea y Don Jacinto Martínez de la Concha que se conservan en el Museo Nacional del Virreinato.

En cuanto al retrato colectivo familiar se conserva el cuadro que hizo de Don Francisco Antonio Larrea y Vitorica, gobernador de Oaxaca con sus hijos Don Pedro Nolasco José Larrea y Don Miguel José Joaquín de Larrea y Salcedo, de 1774, actualmente en la colección del Museo de América en Madrid, España. Otro de las obras de tipo familiar se tiene la documentación sobre el retrato de Manuel Mateos, hijo del fiscal de Guadalajara Juan Aparicio del Manzano en 1766, el de Gregorio López de la parroquia de Santa Fe de Tacubaya, de 1771 y los retratos de pareja de Doña Mariana Ruiz de la Rabia y su marido Don Bruno Ángel Pastor Morales de 1788.

---

<sup>198</sup> Al final de la cartela en los dos casos se lee "...últimamente Virrey de México y Caballero Gran Cruz" Haro y Peralta fue virrey durante tres meses en 1787, por el acierto en su labor recibió la gran cruz de Carlos III, en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España 2, op. cit. p. 242.*

En todos los casos, colocó el nombre de los representados y una cartela o tarja con la biografía de cada uno, para la plena identificación del individuo, que se conseguía no sólo por la imagen “sino por la palabra, en los elogios adjuntos o en la placa con el nombre colocada bajo el retratado”.<sup>199</sup>

Rococó: los retratos de Doña Mariana Ruiz de la Rabia y *Don Bruno Ángel José Pastor Morales*

La memoria, la trascendencia, el amor, son algunos de los motivos que llevan a un matrimonio a perpetuar su relación por medio de un retrato, incluso después de la muerte. Esta idea sencilla busca iniciar el diálogo sobre una pareja de retratos realizada por José de Páez hacia 1788. Las obras en cuestión representan al matrimonio de María Ruiz de la Rabia con el capitán de comercio Bruno Ángel José Pastor Morales, la identidad de ambos personajes se conoce debido a la información que se proporciona en las cartelas.

En primera instancia las obras ofrecen un ejemplo de la búsqueda del naturalismo, debido a que la proporción anatómica trata de acercarse a la verosimilitud. José de Páez procura representar en gran detalle aquellos aspectos del personaje que lo particularizan, es decir que marcan sus diferencias con el resto de los individuos, como serían las características faciales y la expresión del rostro; al mismo tiempo refuerza la idea de

---

<sup>199</sup> Susan Waldmann, *op. cit.*, p. 83.



semejanza o “verdad” del sujeto en una etapa específica de su vida y con la moda del momento. De alguna manera cumple con las dos características del retrato mencionadas anteriormente, la variedad y la verdad.

A pesar de utilizar un modelo de representación convencional de retrato, con una sola figura en primer plano dentro de una escenografía simple, solo les acompaña una cortina, en el caso de Doña Mariana, el cortinaje verde se acomoda de derecha a izquierda mientras que en la pintura de Don Bruno Ángel Pastor se abre hacia la derecha. Este sencillo detalle define el espacio en el que van a presentarse ambas figuras, formando en conjunto un rombo, sin duda fueron diseñados para ser vistos uno junto a otro. [Img. 66 y 67]



Imagen 66. José de Páez. *Retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, 1788, Colección Garza Sada, Monterrey, México.



Imagen 67. José de Páez. *Retrato de Don Bruno Ángel José Pastor Morales*, 1788, Colección Garza Sada, Monterrey, México.



La historia de los personajes se narra en las cartelas al pie de las figuras, la que aparece en el retrato de Pastor Morales se encuentra prácticamente completa;<sup>200</sup> mientras que la cartela del retrato de Doña Mariana tiene importantes faltantes de texto, además que la resolución de la imagen no permite leerla correctamente.

De ambas cartelas se extracta la siguiente información: Don Bruno Ángel José Pastor Morales era Capitán del Regimiento del Comercio de México. Nació en la Villa de la Selva, Reino de Cataluña, el 6 de octubre de 1730. Sus padres fueron el Capitán de reales exercitos Gaspar Pastor Morales y Espada, y Doña Teresa Llaugeren.

En 1735 la familia se trasladó a la Ciudad de Santander, montañas de Burgos. Bruno Ángel Pastor, tuvo una Orden Real, para la nueva formación del Regimiento de Milicias, en Santander, y en las Universidades de Valladolid y Salamanca aprendió las primeras letras en Teología. El 13 de noviembre de 1750 llega a la corte de la Nueva España. Se casó el 10 de abril de 1771 con Doña Mariana hija legítima de Don Antonio Ruiz de Rabia y Doña Beatriz María Moreno de la Serda dueños de la hacienda (borroso), Provincia de Michoacán, dueños de dicha hacienda.

Al parecer enviudó en septiembre de 1788, por lo que recibió el sagrado Orden de Presbitero en 12 de marzo de 1780. Celebró su primera misa en el Altar mayor de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de

---

<sup>200</sup> En la fotografía que ha podido localizarse, la imagen se corta en los extremos laterales y en la última línea.

México, siendo Arzobispo el Ilustrísimo Señor Doctor Don Alonso Nuñez de Haro y Peralta. Las fechas parecen equivocadas, ya que marcan un error en el orden de los sucesos, como no se puede comprobar la autenticidad de la grafía por medio de un análisis con luz ultravioleta para saber si se trata de un agregado posterior o de una intervención de restauración, sólo queda tratar de comparar la información con los restos que permanecen legibles en la cartela de la otra obra.

Mariana Ruiz de la Rabia, además del nombre de sus padres, se sabe que se trata de un “retrato al vivo”<sup>201</sup> de Mariana Ruiz de Pastor, nacida en una Hacienda en la provincia de Michoacán en agosto de 1741.[Img.68]<sup>202</sup>



Imagen 68. Comparativo del *Retrato de María Ruiz de la Rabia*, antes y después de una restauración.

<sup>201</sup> Esa leyenda aparece en la cartel, es posible que esta referencia indique que se trata de un retrato póstumo y que al pintor se le indicó pintarla mediante algún dibujo o pintura previa a la muerte.

<sup>202</sup> En internet circulan dos imágenes del mismo retrato, al parecer una antes y otra después de una intervención de restauración, las diferencias entre ellas se observan en la brillantez de los colores y en la cartela. En la foto de antes se observa más completa que

Ambas pinturas funcionan en su conjunto, se establecen relaciones simbólicas que son perceptibles por medio del uso de distintas escalas en el acomodo de los personajes. Don Bruno Ángel José Pastor Morales se vuelve el personaje dominante al disminuir la escala y traerlo adelante en la composición. Al pintarlo de la cadera hacia arriba, logra que su cuerpo se observe más imponente y se distinga en primer plano en relación con su pareja.

De forma contraria la escala en la obra de Doña Mariana es menor, da la sensación que se encuentra un paso atrás de su marido por lo que el espectador puede observar su cuerpo hasta la mitad de los muslos, al encontrarse detrás de su marido se establece una relación jerárquica y en su caso de acompañamiento.

Ambos personajes presentan una vestimenta ricamente ataviada, representada con gran detalle por parte del artista para reproducir la textura de telas suntuosas, ricamente enojadas. Ella está ataviada con la moda afrancesada de mediados del siglo XVIII; se percibe cada una de las calidades textiles, por un lado se observan encajes bajo las mangas de un ropaje de telas pesadas decorado con flores y líneas de gran detalle.

---

en la de después. Para ver la imagen anterior: <http://www.artnet.com/artists/josé-de-paez/retrato-de-doña-mariana-luisa-ruiz-de-la-rabia-eagodXsPbao0wyXTQmEcQA2>, consultada el 05 de abril de 2015.

Además José de Páez complementa la composición al introducir la figura del reloj de mesa del lado izquierdo de la mujer, este símbolo representa estatus de grandeza, nobleza y riqueza, en el género de retrato se introducía para identificar lo efímero del tiempo.<sup>203</sup> La colocación del reloj también nos remite a la muerte, por lo que podría tratarse de un retrato póstumo de la mujer, quizá su esposo lo encarga para mantener "vivo" el recuerdo y la imagen de la dama.

En este sentido, los dos retratos se incluyen dentro del gusto rococó de la época, comentado en el primer capítulo, sobre todo por el decorado suntuoso de la vestimenta y por búsqueda de una imagen grácil, femenina que evocara dulzura. A pesar que las figuras se encuentran contenidas, sin llegar a la sensualidad con tintes eróticos, de acuerdo a la descripción que hace Roger de Piles sobre la influencia rubeniana en el arte francés del siglo XVIII,<sup>204</sup> los retratos de Páez ponen gran énfasis en el uso del color y de la pincelada, más que en el dibujo.

No debemos olvidar que durante ese siglo se crea un gusto especial por la obra de Rubens tanto en las academias francesas como en las inglesas,<sup>205</sup> por la dicotomía que se genera ante el color y el dibujo, lo sensual y lo elegante.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Marita Martínez del Río de Redo, "El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII" en *El retrato civil en la Nueva España*, México D.F.: Conaculta INBA, 1991, p. 34.

<sup>204</sup> Alpers, *op. cit.* p. 87.

<sup>205</sup> En Inglaterra el encargado de introducir el gusto por Rubens es Sir Joshua Reynolds, uno de los fundadores de la *Royal Academie of arts* y primer presidente en 1768. Junto con

Este nuevo gusto se traslada a España y a las colonias, como parte de los cambios políticos y sociales que se dieron desde los inicios del siglo, con la llegada de los Borbones al poder, lo que dio paso a la consolidación del género rococó.

Podemos encontrar un ejemplo de dicha moda y del gusto de la época, en el repertorio del pintor inglés Thomas Gainsborough, las obras: *El Sr. y la Sra. Andrews en la National Gallery en Londres* y *El retrato de la Señorita Sarah Innes*, en donde se observa el uso de modelos femeninos de alta cuna representados bajo la concepción del Buen gusto de la época, además de presentar vestidos semejantes al de Doña María Ruiz de la Rabía. [Img. 69, 70 y 71]

---

Thomas Gainsborough se encargaron de difundir un estilo de retrato de gran sutileza, de rostros dulces que transmiten ternura y sensualidad. A pesar que en sus composiciones procuran la idealización de las escenas, su manejo del cuerpo humano es naturalista.

<sup>206</sup> Alpers, *op. cit.* p. 87.





Imagen 69. Thomas Gainsborough. El Sr. y la Sra. Andrews, 1748.



Imagen 70. José de Páez, *Retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, 1788 en comparación con Thomas Gainsborough, *Retrato de la Señorita Sarah Innes*, 1757.



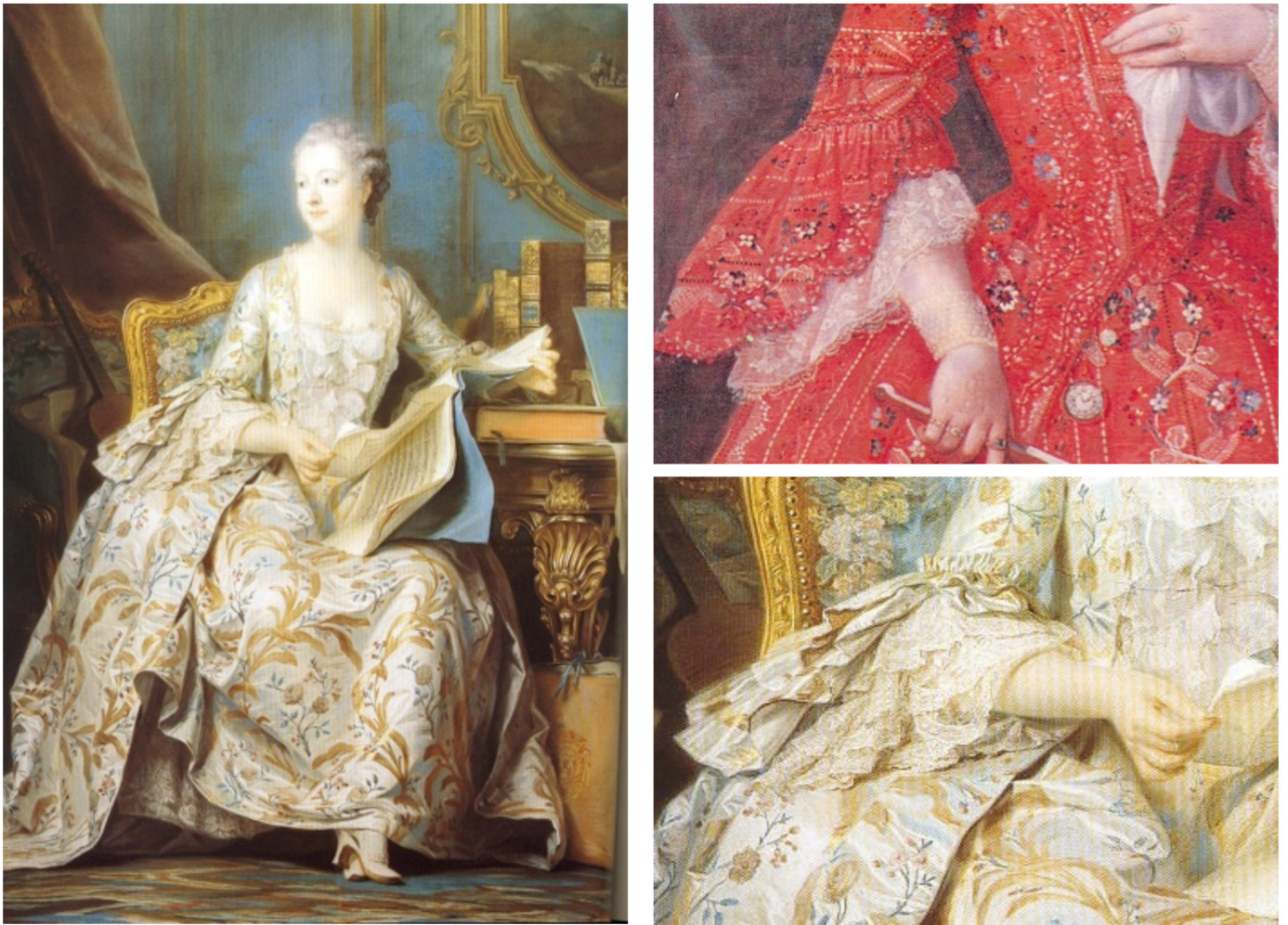


Imagen 71. Maurice Quentin La Tour, *Madame Pompadour*, 1755 y detalle de la manga izquierda del vestido en comparación con el *Retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, para destacar el detalle de las telas en ambos casos.

En el caso del retrato de Pastor Morales, su atuendo se asemeja al uniforme de gala de un capitán de navío de la marina del siglo XVIII. Páez lo inmortaliza en una vestimenta elegante, en una postura de autoridad, el acomodo del cuerpo y de las manos se deben a su jerarquía; pone gran cuidado en sus rasgos faciales, presenta a un hombre maduro con el semblante estricto pero de mirada afable. Es posible comparar este retrato con una pintura francesa anónima del siglo XVIII, el retrato del oficial de



marina André de Fautras d'Andreuil (1728-1814) y un dibujo del uniforme de gala naval francés de la época.<sup>207</sup> [Img. 72 y 73]



Imagen 72. Retrato de André de Fautras, s.XVIII.



Imagen 73.. Dibujo del uniforme de gala de un capitán de navío en 1764.

Ante el fallecimiento de la esposa del Capitán de Comercio, queda la cuestión de dilucidar quiénes podrían haber sido los clientes de las pinturas; me atrevo a proponer que los solicitantes debieron ser los familiares de Mariana Ruiz, ya que por las fechas escritas en las cartelas, su viudo ya se habría vuelto presbítero al momento de la ejecución de las mismas. Sin embargo existe la posibilidad de que Páez conociera a la retratada de

---

<sup>207</sup>Víd. <http://miniaturasmilitaresalfonscanovas.blogspot.mx/2012/01/oficiales-de-la-marina-francesa-en-en.html>, consultado el 05 de abril de 2015.

trabajos anteriores, o que tuviera acceso a una imagen anterior en la cual basarse, ya que la cartela enfatiza “retratada viva”.

No es el único caso en que Páez se encarga de efectuar retratos póstumos, para satisfacer el deseo de mantener en la memoria el recuerdo de un difunto. Se destaca el recibo de obra que extiende Páez por la factura de un retrato de Manuel Mateos, hijo del fiscal de Guadalajara Juan Aparicio del Manzano en 1766. En especial se destaca una frase:

“...por un retrato que saqué de cuerpo entero de dicho Don Manuel, según era en vida...” lo que da pie para pensar en el uso de algún retrato o dibujo previo del retratado, al momento de hacer la obra solicitada.<sup>208</sup>

En estos casos, el retrato, debía cumplir la función de hacer recordar, es decir, la intención del solicitante era perpetuar la imagen del retratado para las futuras generaciones. En el caso de la pareja del matrimonio Pastor Morales, no sólo se mantiene la imagen de cada individuo sino la relación sentimental que los unía, el recordatorio perenne del lazo entre dos personajes nobiliarios, que pretendían convertirse en un ejemplo o modelo de virtud para su descendencia, aunque no puedo asegurar que se trate de familia directa.

Con este breve análisis se presenta como José de Páez fue un gran representante del género del retrato, que lo llevó a trabajar en diversos

---

<sup>208</sup> AGN, Vínculos y, vol. 223, exp. 8.

ámbitos de la vida política, religiosa y cortesana. Logró dotar a cada una de sus obras de personalidad propia que cumplía la función remembranza pero también las dotaba de gran detalle, suntuosidad y belleza.

Su incursión dentro de este tipo de representaciones nos indica que tenía un buen manejo de la anatomía y que manejaba correctamente cuestiones de proporción y escala.

En cuanto a su personalidad artística queda de manifiesto que se trata de un artífice versátil que cubría los requerimientos plásticos que le venían dados como parte de la tradición pictórica de la época, pero que supo aderezarlos con cuestiones de moda e innovación. Encontró fórmulas de representación que seguramente le valieron fama y prestigio; lo llevaron a considerarse profesor del arte de la pintura, además de poseer un taller lo suficientemente acondicionado para solventar la factura de una elevada producción de obra, en todos los formatos y sobre la mayoría de los soportes: lienzo, lámina de cobre y papel.

## **2.4 Pintura de castas**

José de Páez fue un artífice que incurrió en el género de la pintura de castas. Hasta la fecha se conocen tres series de pinturas bajo su autoría, dos de ellas sobre tela y una sobre soporte metálico de cobre. Ilona

Katzew comenta que se tratarían de pinturas elaboradas entre 1770 y 1780.<sup>209</sup>

Las series sobre tela las publica Concepción García Sáinz en 1989, tienen como característica particular la presencia de enmarcaciones con rocallas garigoleadas, hecho que las vincula con el gusto rococó y por tanto se ha sugerido fecharlas hacia 1780.<sup>210</sup> [Img. 74] El uso de rocallas para enmarcar es común en Páez, baste recordar obras como *Los siete sacramentos de la Iglesia y cuatro doctores de la Iglesia* y *La Divina Pastora* y *El Divino pastor* del Museo de América. Estas dos series se encuentran firmadas con la leyenda *Jph de Páez fecit*, por lo que concuerda con la fecha establecida.

En estas obras, se observa la versatilidad del artista, por un lado transmite el mensaje identitario por medio de escenas abigarradas, llenas de detalles y de elementos que identifican a la pareja representada y les da sentido este efecto se acredita al incluir a los personajes de medio cuerpo o de tres cuartos, ya que el centro visual se reduce, pero aún así mantiene la elocuencia discursiva. [Img. 75]

---

<sup>209</sup> Ilona Katzew, *La Pintura de Castas... op. cit.*, p. 21-23.

<sup>210</sup> Estas series de castas se encuentran publicadas inicialmente por María Concepción García Sáinz, *Las Castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán: Olivetti, 1989, p. 197-202, 247-249, posteriormente se utilizan algunas escenas para el libro *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin América*, New York: Americas Society Art Gallery, 1996, pp. 25, 26 y 38. finalmente se publica la serie completa a color en el libro Carlos González Manterola (ed.) *Espejos Distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*, Nuevo León: Grupo Financiero BBVA Bancomer, 2009.



Imagen 74. José de Páez, s. XVIII, *Lo de lobo a India*, produce chino cambujo, Colección particular.



Imagen 75. José de Páez, s. XVIII, *de Indio y Mestizo*, produce Coyote, Colección particular.

Por el otro, en la serie sobre lámina genera un ambiente afable suele privilegiar un mayor ordenamiento de los espacios compositivos a pesar de la presencia de muchos personajes. Mantiene su tendencia rococó con la aplicación de finos detalles y de colores luminosos.

Este conjunto de pinturas rebozan de dulzura, contrastes lumínicos armoniosos, como bien menciona Ilona Katzew de un ambiente escenográfico en donde las castas juegan un papel dinámico dentro de la escena, es decir, al presentarlos de cuerpo completo y en sus contexto cotidiano.<sup>211</sup> Le permite al espectador relacionarlos con la acción que se desempeñan, pero no solo como recordatorio del oficio o del lugar que guardaban dentro de la sociedad, sino en un acción íntima de acompañamiento familiar, realza el núcleo de la familia. [Img.77]

<sup>211</sup> Ilona Katzew, *La Pintura de Castas... op. cit.*, p. 22.





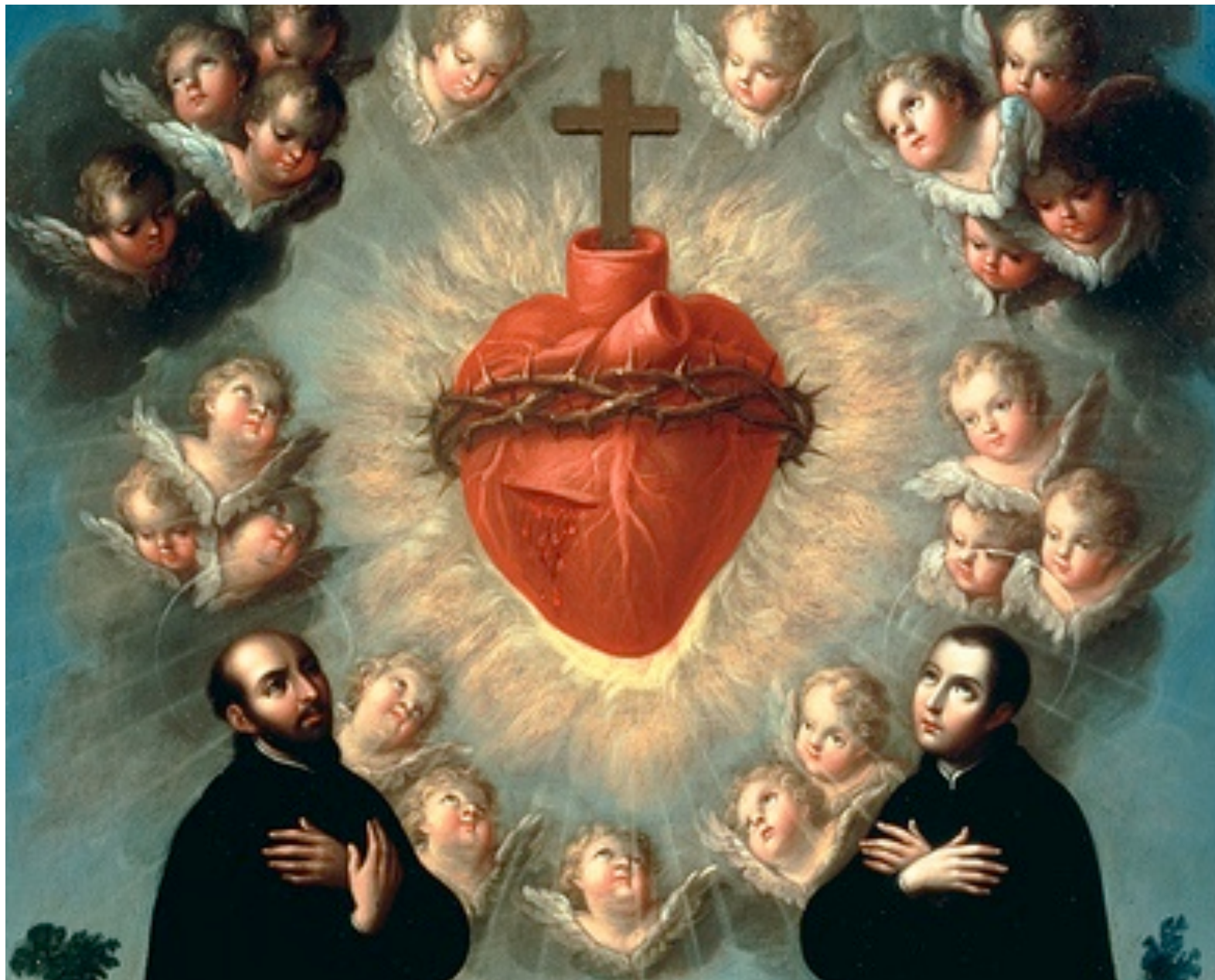
Imagen 76. José de Páez. *De español y Morisca, Alvina*, c.1770-1780, Colección particular

Este juego hace que los límites de la imagen queden desdibujados, el espacio en el que se desarrolla la pintura crece y trasciende las dimensiones de la propia lámina.

En las tres series se observan escenas de conductas afables entre los distintos núcleos familiares, Páez no pretende dar lecciones de moral, búsqueda se centra en el refinamiento y la belleza, por eso recupera modelos de representación anteriores.

La producción pictórica e José de Páez nos permite conocer a un personaje versátil, con amplias proyecciones de trabajo y gustos delicados.





## CAPÍTULO 4

El contexto social como elemento de significación para la construcción de la geografía artística de José de Páez.

Portada: José de Páez, *Sagrado Corazón de Jesús con jesuitas*, s. XVIII..

### **3.1 Consideraciones sobre la aplicación de la metodología de la Geografía del arte en el caso de la pintura de José de Páez**

Una de las principales inquietudes que se tiene sobre la producción artística ha sido la movilidad o irradiación de ideas y obras de uno a otro territorio, como parte de fenómenos sociales y culturales. Para dar explicación a estos fenómenos se han establecido metodologías de estudio que buscan establecer las redes entre distintos espacios geográficos, por medio del estudio de ideologías, redes de comercio o cuestiones políticas.

El objetivo de este capítulo es proponer un modelo de estudio que podría llevarse a cabo y que por ahora se ejemplificará sin ahondar en toda la producción. Para el estudio de la irradiación de pintura producida en la Nueva España es posible utilizar la metodología de la geografía del arte, propuesta por Thomas DaCosta Kaufmann,<sup>213</sup> debido a que permite establecer redes o rutas de movilidad. El abordaje al modelo será de forma teórica, es decir, se presentarán sus ventajas para el caso de la producción artística de la segunda mitad del siglo XVIII novohispano.

Sin embargo, se mencionarán los lugares en donde se localiza obra de Páez, dentro y fuera del Virreinato de la Nueva España para dar una visión general sobre el comportamiento de la circulación de su obra. Esto

---

<sup>213</sup> Thomas, DaCosta Kaufman. *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 54

también permitirá reforzar ideas en torno a su personalidad artística y trazar líneas posteriores de investigación sobre la presencia del Páez en espacios que otros pintores de la época no exploraron.

En la última década del siglo pasado, con el objetivo de establecer la relación que guardan los fenómenos de transmisión e irradiación de modelos, imágenes y pinturas se propuso para el estudio del desarrollo pictórico en España e Italia, el modelo de centro-periferia. Éste consiste en designar sitios geográficos como centros culturales que producen las novedades artísticas. Estos últimos se distinguen de la periferia, que reciben las influencias del centro, a un ritmo menos vertiginoso y que mantienen las ideas locales, como base de la producción local.<sup>214</sup> Juan José Martín González explica este fenómeno en España, como un proceso de centralización, generado durante el mandato de Felipe II, en 1561, a través de sucesos históricos importantes.<sup>215</sup>

En el caso de los estudios novohispanos, Nelly Sigaut introduce la metodología de centro-periferia para explicar el intercambio cultural, entre Sevilla y la Ciudad de México, especialmente visible en la obra de José Juárez. Para la autora, los espacios culturales centro/periferia no están cerrados sino permanecen interactuantes. Los movimientos centralizadores

---

<sup>214</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez... op. cit.*, p.37.

<sup>215</sup> Juan José Martín González. *El artista en la sociedad española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1993, p.280.

construyen la producción pero generan, al mismo tiempo, rupturas o “contrabandos”.<sup>216</sup>

Este método resulta pertinente para el estudio de la circulación de modelos, influencias y tendencias temáticas, por el tránsito de personas de un centro a otro, o del centro a la periferia. Es una metodología que se enfoca en la producción artística. Sin embargo, deja de lado la explicación en torno a la irradiación de obras pictóricas de un mismo artista en distintas zonas geográficas, suponiendo que se trate de un movimiento de obra, en la misma época de producción.

Sería insuficiente explicar la irradiación de pinturas del centro productor de la Ciudad de México hacia la periferia americana, por medio los fenómenos de implantación de nuevos modelos en los distintos espacios culturales. La propuesta sería abordar el éxito de los artistas desde la perspectiva de la geografía histórica: las rutas mercantiles, el desarrollo económico de las regiones, el desarrollo urbano y sus necesidades culturales, además de características orográficas y climáticas. Aspectos que requerirían de la búsqueda de documentos que sustenten la exportación de los bienes.

Thomas DaCosta Kaufmann menciona que tanto los conceptos de centro-periferia, como la geografía artística, refieren evidentemente a

---

<sup>216</sup> Sigaut, José Jáurez... *op. cit.* pp. 37-38.

cuestiones geográficas. Sin embargo, el primer modelo está relacionado con la recepción y transmisión de las ideas, además del tránsito de imágenes de los centros productores hacia las provincias.<sup>217</sup>

En el segundo caso, la geografía no se limita a la producción sino también al fenómeno de irradiación o transmisión de objetos culturales. En algunas ocasiones coincide con el desarrollo económico de las regiones aunque no es una regla (como el caso del desarrollo cultural en Minas Gerais, Brasil). El tránsito de objetos también refleja las necesidades de los consumidores y las funciones por las cuáles se encargaban los objetos.<sup>218</sup> Para llevar a cabo este estudio, se tendría que caracterizar el tipo de viajes de una región a otra, es decir, considerar si los viajes eran mercantiles, evangelizadores, de intereses personales, diplomáticos, etc.

En la Nueva España del siglo XVIII, José de Páez vivió el crecimiento y aumento de poder de las clases altas: “[este hecho] propició el aumento en la demanda de pinturas [...] eran comandatarios de pintura los órganos de gobierno, virreyes, universidad, cabildos civiles, colegios, consulados.<sup>219</sup> Por tanto, el tránsito de su obra se diversifica a espacios religiosos, políticos y civiles, tal como lo demuestra la incursión en distintos géneros de la pintura, la religiosa, la de retrato y la de castas.

---

<sup>217</sup> DaCosta Kaufman, *op. cit.* p. 54.

<sup>218</sup> *Ibíd.*, p.55.

<sup>219</sup> Jorge Alberto Manrique. “El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII” en *Pintura Novohispana*, México: Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 22.



Para entender la circulación de las obras, no sólo debe ser vista en el sentido del consumo, sino como respuesta a la incipiente legitimación artística de patronos o clientes. Estos se movían en términos de gusto por algún tipo de resolución pictórica y, por tanto, recomendaban o no los servicios de determinados artífices. Por ejemplo, las Ordenes mendicantes en la Nueva España tenían sus pintores favoritos y es posible localizar obras en los espacios que les pertenecieron.

Un ejemplo de este tipo de aproximación, se observa en el breve estudio que realizó Ronda Kasl, curadora del Ala Americana del el Metropolitan Museum of Art (MET), de una serie de cinco láminas de cobre, de 56.5 cm por 41.9 cm, del artista Nicolás Enríquez, pintadas en 1773 y adquiridas por el museo en 2014 de un coleccionista español.<sup>220</sup> Este conjunto de obras se destaca por haber pertenecido a Don Juan Bautista Echeverría, español de Navarra, que vivió por más de treinta años en la Ciudad de México. Regresó a su país natal en 1783, por su testamento se sabe que llevaba consigo las cinco láminas pintadas por Enríquez. En ellas el artista plasmó devociones particulares de Echeverría, unas que lo ligaban a sus raíces españolas, otras de carácter universal y otra de culto local: *El bautismo de Cristo, La Aparición de la Virgen del pilar a San Juan,*

---

<sup>220</sup> Ronda Kasl, "Five paintings by Nicolás Enríquez" en *MET Bolletín*, NY: MET online publications, 2015, episode 8. <http://www.metmuseum.org/collection/metcollects/nicolas-enriquez>, consultado el 30 de noviembre de 2015.

*la Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, El retorno de la familia de Egipto y la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones.*<sup>221</sup>

Sobre las pinturas se deben tomar en cuenta dos particularidades, la primera es que las láminas están firmadas y fechadas e incluyen la leyenda *fecit en México*, la segunda es que la pintura de la *Virgen de Guadalupe* tiene además la leyenda de "Tocada de su maravilloso original, el día dos de julio de 1789, a devoción de Don Juan Bautista Echeverría". Ronda Kasl, indica que para Echeverría no habría sido suficiente poseer una imagen de la guadalupana, por lo que mandó la imagen de regreso a la ciudad de México para que fuera tocada del original y posteriormente devuelta a España.<sup>222</sup> [Img. 77]

Este caso, ejemplifica el traslado personal de obras de pequeño formato sobre lámina de cobre, actividad común entre los viajeros que deseaban trasladar imágenes de gran devoción, a para sus recintos particulares. Aunque considero que fue un fenómeno común, documentarlo es complicado, debido a que los viajeros rara vez especificaban en sus escritos las características puntuales de los bienes que trasladaban.

---

<sup>221</sup> *Idem*

<sup>222</sup> *Idem*

Es probable que buena parte de las pinturas sobre lámina que se conservan en España de José de Páez, haya tenido una ruta de salida similar. El artista tiene una amplia producción de pintura de pequeño formato sobre lámina; algunas de ellas podemos apreciarlas como parte de la colección Andrés Blainstein y en varias casas de subastas españolas. En los últimos años se registró la venta de cobres de Páez en subastas y ferias, con la pintura de *Cristo en el calabozo de Caifás* que sacó a la venta Jorge Rivero Lake en la feria Salón del Anticuario de MACO 2013, así como la pintura de la *Virgen del Pilar con Santiago el Mayor y San Pedro de Arbués* que puso a la venta la ALCALA subastas en 2014 y las más de 25 obras que se publican en la página *artprice*, en este último caso la forma de la firma será indispensable para saber si se trata de José de Páez o de otro.

Por lo anterior, considero que la geografía artística se convierte en un modelo plausible para establecer las razones que llevaron a José de Páez a convertirse en un artista gustado de la época.

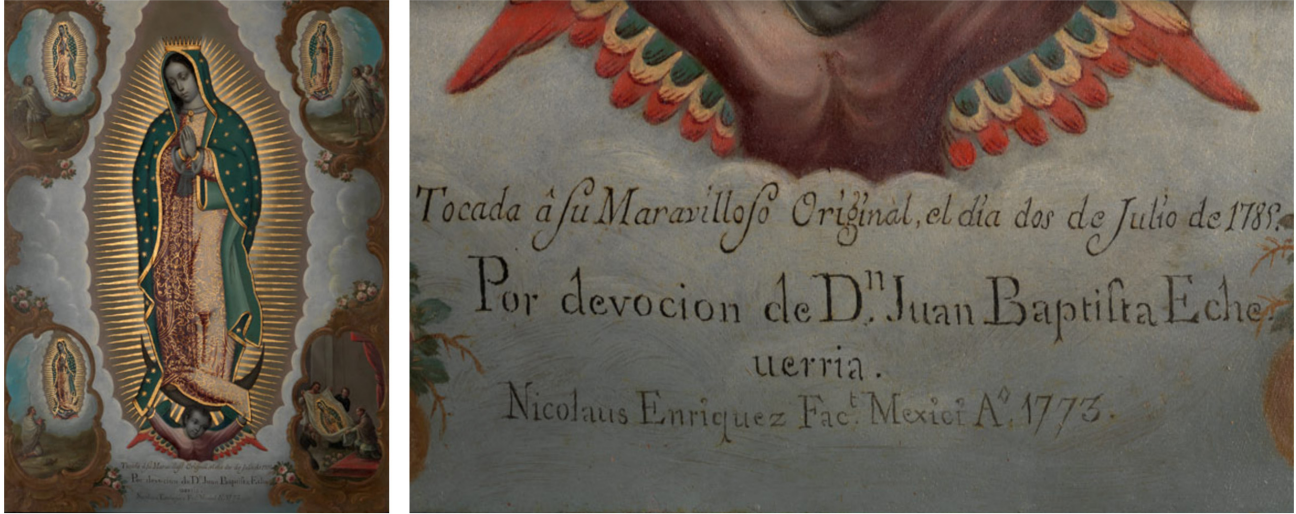


Imagen 77. Nicolás Enríquez, *Virgen de Guadalupe*, 1783, detalle de la inscripción, MET, NY.

### 3.2 Propuesta inicial de la geografía artística de José de Páez

Para proponer y trazar un recorrido espacio-temporal de la presencia de José de Páez en la Nueva España, es importante desarrollar las figuras de patrocinio y clientelazgo. Éstas solventaban en buena parte los costos de la producción artística. Por el momento se dejará de lado el mecenazgo.<sup>223</sup>

En la esfera novohispana se observan varios modelos de patrocinio, dependiendo de las necesidades y del objetivo final de la empresa a construir, remodelar, amueblar o adaptar, pero también para argumentar ideas políticas e inclusive deleitar.

---

<sup>223</sup> Debido a que fue un modelo poco utilizado en la Nueva España. Con la información recabada hasta el momento no podría aplicarse al caso de José de Páez, ya que consiste en una figura (mecenas) que brinda patrocinio directamente al artista, le da un sueldo y sustento a cambio de obras, como es el caso de los Medici en Florencia. Este tipo de vínculos no puede establecerse para José de Páez.

Se encuentra el modelo de patrocinio episcopal o eclesiástico, el cual remite a aquellos obispos que procuraban decorar el espacio, durante su estadía en las iglesias, para hacerlo más vistoso u ostentoso, pero también había un uso de las imágenes para generar identidad o comunidad entre los feligreses. Finalmente se localiza el patrocinador civil (o más bien el cliente), que correspondía a todas las autoridades civiles que cuidaban y vitoreaban los actos de verdadera importancia,<sup>224</sup> pero también aquellos que buscaban obras para la decoración de sus casas. También es posible observar la presencia de un patrocinio colectivo que respondía al culto, a las fiestas o celebraciones sociales de carácter religioso o político.

En algunas ocasiones, los apoyos económicos que daba la pequeña nobleza y la burguesía para el mantenimiento y decoración de los templos, los hacían directamente a las asociaciones religiosas, tal como lo constatan algunos testamentos, lo común era la dejar dinero para la formación de capellanías. Con los sufragios algunas hermandades, iglesias o cofradías encomendaban la factura de obras a sus artistas preferidos, sin embargo considero posible que cuando las donaciones eran en vida, los patrocinadores burgueses pudieran elegir determinados artífices para efectuar las empresas solicitadas.

---

<sup>224</sup> *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio internacional de Historia del Arte*, México D.F.: IIE/UNAM, 1997.

La producción artística de Páez se localizó la Ciudad de México. Aparece en los padrones de 1753 y 1775, ocupando una vivienda en la calle de Pila Seca y otra en la calle de Betlemitas,<sup>225</sup> por lo que podría inferirse que una casa la utilizara como vivienda y otra como taller. La mayor parte de sus pinturas ostenta la leyenda “*fecit* en Mexico”, rasgo que la regionaliza y a la vez, lo distingue de las producciones de la periferia de la Ciudad. Posiblemente quería diferenciarse de las creaciones que veían de Puebla. Además, le permite establecer un sello regional cuando se trata de pinturas que van a trasladarse fuera de la Ciudad o incluso de virreinato.

Al trazar un recorrido por las ciudades que albergan la obra de Páez, fue posible notar ciertas coincidencias, como la presencia de Pedro Romero de Terreros, Conde de Regla y José de Páez en algunas localidades del Virreinato, por ejemplo, en la Ciudad de México y áreas aledañas, Zacatecas.

En palabras de Don Manuel Romero de Terreros: “El Conde de Regla era conocido como un hombre muy piadoso y generoso con el gobierno central y con los ayuntamientos; regularmente le solicitaban préstamos

---

<sup>225</sup> Salvador, Cruz. “Algunos pintores y escultores de la Ciudad en el siglo XVIII (Según padrones del sagrario Metropolitano) “*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, núm. 33, México: UNAM, p.106.



para cubrir alguna emergencia",<sup>226</sup> lo cual a su parecer le valió la aprobación del Rey para formar el Real y Sacro Monte de Piedad de Ánimas. El Conde fue nombrado director vitalicio de la institución en 1775. Es interesante regresar a esta fecha, debido a que como se mencionó en el capítulo anterior, es el año en que encarga dos pinturas de la *Virgen de la Piedad* a Páez para celebrar la fundación.

Vinculado al clientelazgo de Romero de Terreros, se encuentra el posible encargo a José de Páez de la pintura conmemorativa de la masacre de la misión de San Sabá. La pintura se titula: *La destrucción de la misión de San Sabá en la provincia de Texas y el martirio de los padres Fray Alonso de Terreros y Fray José de Santiesteban*, hoy en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. [Img.78]

Hasta donde sabemos carece de firma, por lo que se consideró anónima en la mayoría de los estudios y publicaciones que la mencionan. Sin embargo, en el libro *Pintura en Hispanoamérica 1550-1580*, Ilona Katzew la atribuye a José de Páez, debido al buen manejo de pincelada en los rostros, cualidad que le confiere a los retratos gran verosimilitud.<sup>227</sup> Por otro lado, Manuel Romero de Terreros (pariente directo del Conde), comenta

---

<sup>226</sup> Manuel Romero de Terreros, *Vidas mexicanas: El Conde de Regla*, México: Ediciones Xochitl, 1943, p. 120.

<sup>227</sup> Katzew, "Los pinceles valientes...", op.cit. p. 193

que la obra podría ser de José de Ibarra,<sup>228</sup> aunque sería incorrecto debido a que Ibarra fallece en 1756.

La atribución a Páez se sustenta, desde mi perspectiva, en la excelente ejecución de las encarnaciones, en el uso de una composición ordenada y escalanoda que le brinda a cada una de las escenas secundarias, espacio para que puedan contemplarse correctamente y que el espectador entienda la narrativa de la imagen. Las facciones de Fray Alonso de Terreros y Fray José de Santiesteban recuerdan los retratos que realizó Páez de los prefectos de la Orden de los Beltrinitas para Cajamarca, Perú. Además es posible comparar el manejo de las formas y el color de las montañas con el Plano del desagüe del valle de México por Huehuetoca, firmado por Paéz; utiliza tonos azules para dar la idea de lejanía y profundidad, además de que demuestra un correcto manejo de la orografía. [Img.78]

---

<sup>228</sup> Romero de Terreros, " Vidas mexicanas..." *op. cit.*, p.60.



Imagen 78. José de Páez (atribuido). La destrucción de San Sabá en la provincia de Texas y el martirio de los padres Fray Alonso de Terreros y Fray José de Santiesteban, 1758-1779, MUNAL, México.



Imagen 79. José de Páez, Plan del desagüe del valle de México por Huehuetoca, c.1753, Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, México.

### 3.3 La circulación de la pintura de José de Páez

La movilidad de ideas, imágenes, música u objetos a lo largo de los virreinos americanos, fue un fenómeno muy interesante, no sólo para entender la compenetración entre los distintos pueblos del continente, sino para lograr reconocernos en la mirada de los otros. El estudio de esa amplia red resulta fascinante cuando existen datos que permiten generar puntos de encuentro. Desafortunadamente, no siempre es posible lograrlo, y menos cuando retrocedemos en el tiempo y tratamos de ubicarnos en la segunda mitad del siglo XVIII, en plena transición entre las ideas tradicionales y los destellos propuestos por las academias informales.<sup>229</sup>

De acuerdo con las fechas que aparecen en las pinturas publicadas en catálogos de exposiciones,<sup>230</sup> el principal periodo de producción de José de Páez se establece de 1751 a 1777.

Siguiendo la idea que se desarrolló en el capítulo dos sobre el grupo de artistas al que pertenecía, es necesario mencionar que a diferencia de Ibarra, Vallejo y Alzibar, Páez mandó obras hacia el sur del Virreinato,

---

<sup>229</sup> Un referente importante sobre la presencia de pintura en el extranjero son los libros, *México en el mundo de las colecciones de arte*, libro en el que se reflexiona sobre la movilidad pero teniendo como punto de partida la especificidad de la obra de arte, específicamente los contenidos temáticos. Vid. *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 1 y 2, México: Azabache, 1994

<sup>230</sup> Vid., *Ibid.*, Pedro Ángeles Jiménez. *El barroco pleno en la pintura novohispana*. Puebla: Museo Amparo, 1996; Clara Bargellini y Michael Komanecky. *El Arte De Las Misiones Del Norte De La Nueva España, 1600-1821*, México D.F: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009; *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México: FCE, 2007.

especialmente a Oaxaca, se encuentran en la Catedral de Oaxaca cuatro arcángeles ataviados en blanco con decorados en oro; mientras los otros artistas se concentraban en cubrir las necesidades hacia el norte, Zacatecas, San Luis Potosí, Guadalajara, Querétaro, Chihuahua entre otros.

Esto hablaría del circuito en que se movían, aunque no pueda probarse todavía la red que utilizaba Páez para distribuir su obra, sí se puede decir que es una de las más amplias (quizá de pequeños y medianos formatos), porque tiene presencia en casi todo el virreinato, característica que compartiría con el taller de Miguel Cabrera, Además se localizan pinturas de su autoría en Guatemala, Cuba, Perú, Venezuela y España; lo que marca su irradiación también hacia el mercado extranjero. Esto lleva a imaginar el taller de José de Páez como centro que manejaba un volumen constante de producción, pero en dónde el maestro José de Páez, mantenía su sello y calidad; entregando pedidos para ordenes religiosas, clero secular y sobretodo para la burguesía.

El recorrido de las imágenes desde Europa hasta América, ha sido de principal interés para muchos historiadores del arte, debido a que el flujo comercial y de intercambios artísticos trastocó el devenir de la pintura en todas direcciones. Las curadurías que se han realizado tanto en México

como en España, han sugerido la existencia de redes artísticas que justifican la presencia de pintores mexicanos fuera de sus fronteras.<sup>231</sup>

En estos espacios se han destacado las expresiones artísticas locales que definían a cada uno de los virreinos y aquellas tenían en común, debido su arraigo religioso. Al mirar la figura artística de José de Páez, se observa que su nicho productivo se generó alrededor de imágenes con gran devoción en todas las colonias, tal como lo demuestra la presencia de obras de temas idénticos. Aunado a lo anterior la propagación de devociones de una ciudad a otra, también generó que se desplazara el consumo de productos de veneración hacia diversas latitudes, el ejemplo más claro, es la representación de la Virgen de Guadalupe.

La historiadora del arte Luisa Elena Alcalá analizó la vasta red que existía entre todas las fundaciones jesuitas en las tierras conquistadas por España en América; recintos donde posiblemente se albergaron obras hechas por diversos artífices de todas las colonias.<sup>232</sup> El recorrido de los procuradores permitía la difusión de obras, al igual que los textos y las estampas provenientes de mercados no convencionales. Este hecho

---

<sup>231</sup>Vid. *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 1 , 2 y 3, México: Azabache, 1994.

<sup>232</sup> Luisa Elena, Alcalá, "Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica" en *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid: Ediciones El Viso, 2002, pp. 8-69.



generó la creación de imaginarios que se compartían entre todos los virreinos, marcando pautas comunes de culto y de representación.<sup>233</sup>

La documentación sobre este tipo de circuitos, da luces sobre los mercados no formales de las artes. Para el caso de Páez, pensar que su obra se movió de esa manera, implicaría que se habría dado por un periodo muy corto, hasta la expulsión de los jesuitas en 1768. Sin embargo, algunas otras ordenes, como la de los Betlemitas, podrían haber tenido una red similar, quizá menos estructurada.

Como se mencionó en el apartado anterior, Páez se encontraba altamente con ambientes seculares, por lo que su mayor auge

Respecto a la circulación de la obra vía marítima, Jaime Cuadriello es enfático en decir que los intereses del comercio transatlántico jugaron un papel importante en la exportación de imágenes religiosas. Comenta que muchas de ellas pudieron haberse empleado como talismanes para llegar a puerto sin ningún percance.<sup>234</sup> En este sentido, resulta interesante observar que la movilidad de las obras podía tener un objetivo comercial, pero también por intención de cada uno de los marinos, como *souvenir* o como objeto devocional personal. De ahí la creación de imágenes en pequeños formatos.

---

<sup>233</sup>Luisa Elena, Alcalá. "Pintura de los Virreinos..." *op. cit.*, pp.49-60.

<sup>234</sup> Jaime Cuadriello, "La propagación..." *op. cit.*, p. 262.

Para el caso de España, se reporta pintura de José de Páez en las Islas Canarias, Sevilla y Madrid.<sup>235</sup> Se trata de pinturas con devociones seculares, la mayoría de ellas firmada. Entre las pinturas fechadas se localiza la *Coronación de la Virgen con la Santísima Trinidad con san Juan Evangelista y santa Ana* de 1756, localizada en Casa de Colón. Excmo Cabildo Insular de Gran Canaria en Las Palmas de Gran Canaria,<sup>236</sup> sobre su historia no se tienen datos pero se trata de su pintura más temprana en el extranjero. A diferencia de las otras pinturas de Páez con el mismo tema, se observa una pincelada con menor soltura, las encarnaciones recuerdan a la pintura de *Santa Gertrudis la Magna* fechada en el mismo año.

En 2008, Carlos Rodríguez Montes publica otra pintura de Páez en Canarias, una lámina de 29.2 por 21.7 cm, con el verdadero retrato de la *Virgen del Popolo*, fechada en 1771, gracias a la inscripción se sabe que fue pintada a devoción de Don Juan de Soto Sanches por ser la imagen que se veneraba en el convento de Agustinos descalzos en la Ciudad de Sevilla.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura religiosa..." *op. cit.*, pp. 211-256; Cuadriello, "La propagación...", *op. cit.*, pp. 257-299; Carlos Rodríguez Morales, "Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92: México D.F.: UNAM, 2008, pp. 223-227; Francisco Montes González, "Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, núm. 276-278, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008, pp. 359-389.

<sup>236</sup> Cuadriello, "La propagación.." *op. cit.*, p. 292.

<sup>237</sup> Rodríguez Montes, *op. cit.*, p. 224.

Rodríguez Montes menciona que se desconocen datos sobre el patrocinador y sobre el traslado de la pintura de Sevilla a Tenerife, sin embargo refiere la importancia que tuvo el puerto de Sevilla en la época, por lo que seguramente se convirtió en una vía para el intercambio artístico entre España y el Nuevo Mundo.<sup>238</sup> Este aspecto deberá estudiarse con mayor profundidad en futuras investigaciones y problematizar la descarga comercial que permaneció en Sevilla después de que el Puerto de Cádiz ocupara mayor relevancia.

Existen más pinturas de Páez en el contexto sevillano, Francisco Montes González publicó cuatro pinturas más, una imagen de la *Divina Pastora* del Convento de Padres Capuchinos y tres pinturas de la Iglesia de San Alberto.<sup>239</sup> Sobre las pinturas de San Alberto, el autor menciona que se trata de una imagen del un *Niño Jesús* que cubre la puerta del tabernáculo de una de las capillas laterales, sin duda se trata de la mano del artista; la fisonomía del Niño y los detalles florales son característicos. Las otras dos obras, *Noli me tangere* y la *Virgen Dolorosa*, también se encuentran adosadas a puertas. En primera instancia, Montes las presenta como anónimas, sólo refiere a que parecen del mismo pincel, sin embargo

---

<sup>238</sup> *Ibíd.* p. 226.

<sup>239</sup> Montes González, *op. cit.*, p. 383, 389.

en la sección de imágenes, las rotula bajo la autoría de Páez.<sup>240</sup> [Img. 80, 81y 82]



Imagen 80. José de Páez, *Niño Jesús*, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.



Imagen 81. José de Páez, *Mater Dolorosa*, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.



Imagen 82. José de Páez, *Noli me tangere*, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.

A mi consideración, se trata de temáticas que usualmente eran representadas por el artista, pero en el caso de la *Dolorosa*, no se percibe la gracia que particulariza las vírgenes de Páez.

En relación con el tema de la *Divina Pastora*, el historiador Santiago Sebastián en su libro *El Barroco Iberoamericano* explica que fue una iconografía muy utilizada, especialmente en el siglo XVIII, en la pintura mexicana;<sup>241</sup> fue altamente reproducida por Páez, especialmente la versión femenina. Entre los ejemplos que se conservan en España, se ubica

---

<sup>240</sup> *Idem*.

<sup>241</sup> Santiago Sebastián, *El barroco Iberoamericano*, España: Ediciones Encuentro, 1990. p. 222.

una pareja de *Divina Pastora* y *Divino Pastor*, fechados en 1770, pertenecientes al Museo de América en Madrid, [Img. 83 y 84] así como la pieza de la *Divina Pastora*, antes referida del Convento de Padres Capuchinos en Sevilla.



Imagen 83. José de Páez *Divina pastora*, s.XVIII, Museo de América, Madrid, España.



Imagen 84. José de Páez *Divino Pastor*, s. XVIII, Museo de América, Madrid, España.

Rogelio Ruiz Gomar, al referirse a las mismas obras, explica que la escena tuvo mucho arraigo, debido a que se volvió patrona de los misioneros capuchinos en Cataluña y finalmente de toda España.<sup>242</sup> Este hecho explicaría la fortuna crítica que tuvo la imagen en todos los reinos españoles, y por tanto, la circulación de obras con esta temática. Además de las pinturas mencionadas, se ubica un ejemplar en la colección Arnold

<sup>242</sup> Rogelio Ruiz Gomar. "Pintura religiosa...", *op. cit.*, pp. 250-251.



Zigg, en Venezuela, al menos dos pinturas en las zonas de Ozumba y Amecameca, en el Estado de México y otra en el Exconvento de Acolman, Hidalgo. Esto confirma lo dicho por Sebastián, sobre a predilección de Páez por este modelo. [Img. 85-88]



Imagen 85. José de Páez, *Divina Pastora*, s. XVIII, Convento de Padres Capuchinos, Sevilla, España.



Imagen 86. José de Páez, *Divino Pastora*, Exconvento de Acolman, Edo. Méx., México.



Imagen 87. José de Páez, *Divina Pastora*, Iglesia de Amecameca, Edo. Méx. México.



Imagen 88. José de Páez, *Divina Pastora*, Exconvento y parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba, Edo. Méx., México.



Son pocos los referentes sudamericanos que hablan de Páez y su obra, sin embargo existe varios ejemplares hacia esas latitudes. Entre ellos se encuentran los siguientes.

El historiador Heinrich Berlin (1915-1988) da noticias sobre una serie de retratos de José de Páez en Perú, en su artículo "Obras sobre el pintor mexicano José de Páez en Perú",<sup>243</sup> menciona la existencia de nueve cuadros de los prefectos de la Orden Betlemita: el fundador Pedro de San José, los siete prefectos generales: Rodrigo de la Cruz, Bartolomé de la Cruz, José de San Francisco, Tomás de San Cipriano, Antonio del Rosario, José de la Cruz y Javier de Santa Teresa y la pintura de un arcángel que sostiene una filacteria con las iniciales de Gloria. Esta última imagen tiene la firma y la fecha, 1768. [Img. 89]



Imagen 89. José de Páez. Serie de retratos de prefectos betlemitas, 1768, Cajamarca, Perú. Cuatro de las nueve escenas.

<sup>243</sup> Heinrich Berlin, "Obras del pintor mexicano José de Páez en Perú" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm 16, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963, pp. 112-119.

Se destacan varias características, la primero se relaciona con la fecha y firma, ya que son obras que realizó Páez en la década de 1760, sigue firmando como Joseph y enfatiza el lugar de factura con la leyenda *fecit en México*. Además el rasgo que sugiere la movilidad de las pinturas es que todos los fundadores se encuentran pintados en un mismo lienzo, de acuerdo con los datos que reporta Berlin, la tela mide 6 metros de ancho por 1.20 de alto, con espacios sin color entre uno y otro, lo que indica que estaban hechas para transportarse enrolladas para posteriormente recortarlas y montarlas individualmente. Cosa que no sucedió.

El fundador de la orden de los betlemitas, Pedro de San José Betancourt, nació en Canarias, llegando a Guatemala en 1651 a fundar el hospital de Belén en donde murió en 1667.<sup>244</sup> Berlin, hace una serie de inferencias sobre la presencia del artista en Perú y Guatemala, concluye sin lugar a dudas que el artífice no podría haber conocido a ninguno de los representados y que más bien siguió modelos o descripciones escritas de cómo debían pintarse los hermanos procedentes de esta orden.

Además de la serie de Cajamarca, se localizan dos retratos, de la misma orden, en Guatemala, uno del Hermano Pedro de San José y otro de Rodrigo de la Cruz, su sucesor. Al parecer uno de ellos se localizaba en una colección particular, en la Ciudad de la Antigua y el otro era parte del

---

<sup>244</sup> *Ibíd.*, p. 114.

acervo del Museo Nacional de Guatemala.<sup>245</sup> Adicionalmente se localizó en una tesis sobre los hospitalarios, la imagen de un retrato de Pedro de San José de Betancourt, que de acuerdo con los datos proporcionados, se ubicaría en la Colección del Banco de México;<sup>246</sup> se observa firmada *Joseph de Páez fecit* y fechada en 1769. [Img. 90]

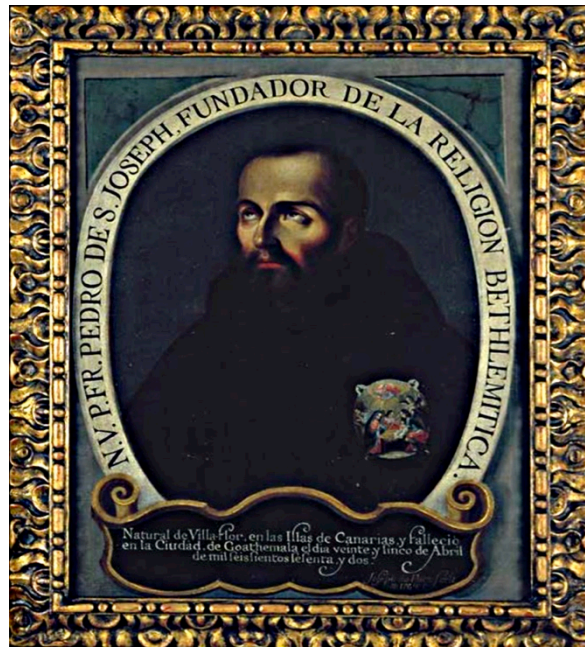


Imagen 90. José de Páez, *Retrato de Fray Pedro de san José Betancourt*, 1769, Colección del Banco de México, México.

Otro ejemplo sobre salida de obra de José de Páez en el XVIII se localiza en Cuba. El Museo de Bellas Artes de la Habana alberga una

---

<sup>245</sup> Humberto Castellanos citado en *Ibíd.*, p.12.

<sup>246</sup> María Montserrat Patiño Chávez, *La labor educativa de la orden religiosa betlemita en la Nueva España durante los siglos XVIII-XIX*, México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Pedagogía. Tesis para obtener el título de Licenciado en pedagogía, 2012, p. 28.

importante colección de pintura del artífice, la mayoría imágenes de la *Coronación de la Virgen con la Santísima Trinidad*. En el capítulo anterior se analizaron estas imágenes, sin embargo en esta sección se destaca el contenido de la cartela de la pintura titulada: *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*.

En ella se alude directamente a los cuarenta días de indulgencia que concedía el Obispo de la diócesis de Cuba, Santiago José Echavarría y Elguezua (1725-1789),<sup>247</sup> por orarle a la *Santísima Trinidad*. El obispo estuvo vinculado con la Congregación de San Felipe Neri en la Habana y en Santiago de Cuba, es posible que gracias a la relación laboral que tenía Páez con los filipenses, estos pudieron recomendarlo para tal encomienda, esta posibilidad podría ahondarse.

La cartela es posterior a la factura de la imagen, pero implica la pertenencia y el aprecio que se le tenía a la imagen en la región durante esa época, la concesión de indulgencias es indicativo. Por la forma de la firma, *Jph Páez, fecit en México*, se deduce que la pintura salió hacia Cuba después de 1770. Como se vio en el capítulo anterior, el artista modificó su signatura a partir de esa fecha y previo a la partida de Echevarría y Elguezua a Puebla. [Img.91]

---

<sup>247</sup> Santiago José Hechavarría y Elguezua fue obispo de Cuba de 1770 a 1777, año en el que se traslada a Puebla como obispo de esa diócesis, muere en Puebla de los Ángeles en 1789. Revisar la biografía en: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/obispos/bio-h.htm>, consultada 09 de febrero de 2015.

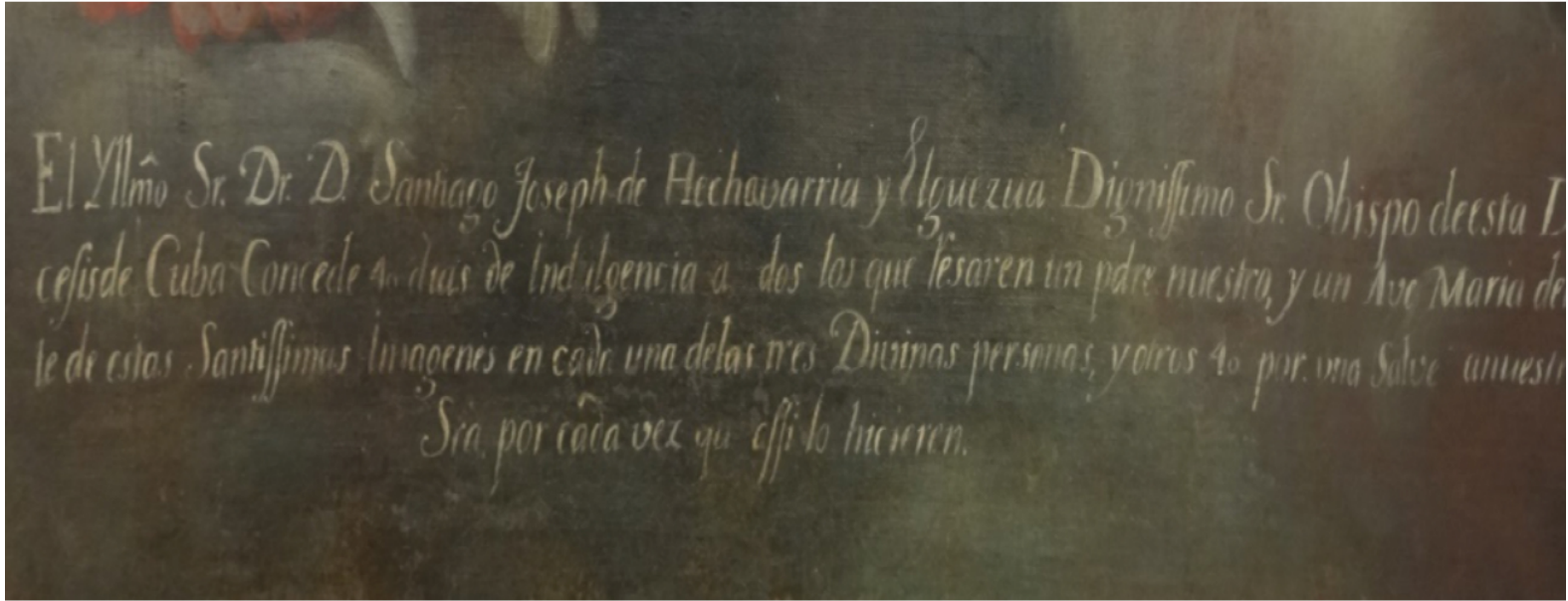


Imagen 91. José de Páez, detalle de la cartela de la *Coronación de la Virgen*, s. XVIII, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba.

La presencia de José de Páez en Venezuela, se registra en el libro *Catálogo sobre las obras artísticas mexicanas en Venezuela*, en donde Carlos F. Duarte reporta la presencia de al menos 11 pinturas de caballete firmadas, localizadas en distintas iglesias y colecciones. Se trata de modelos de amplia recepción como la *Divina Pastora*, *La Piedad* y la *Mater Dolorosa*, así como verás efigies como la Virgen de Guadalupe.

Para Duarte, el traslado de obra se logró por medio del comercio entre la flota de la Compañía Guipuzcoana y los puertos mexicanos desde 1730. Sin embargo, hasta el momento no se ha localizado alguna fecha o indicio que refiera a la movilidad de las piezas en aquella época. Aunque deberá estudiarse este aspecto con mayor profundidad.

Para concluir, Duarte menciona la existencia del *Retrato del hijo del Conde de San Javier en traje talar*,<sup>248</sup>(*Colegial de San Ildefonso*), atribuida a Páez. El personaje de Juan Xavier Mijares de Solórzano (n.1739-¿), sostiene en su mano izquierda una carta dirigida a su padre Francisco Xavier Mijares de Solórzano y Ascanio (1706-1776)<sup>249</sup> en Caracas. Resulta relevante debido a que se conoce el dato que el hijo del Conde, Juan Xavier Mijares de Solorzano y Pacheco (1739-1812),<sup>250</sup> estudió en la Real y Pontificia Universidad de México (1553-1833).<sup>251</sup> La obra ostenta un gran valor histórico, debido a que establece vínculos entre el mercado artístico mexicano y Caracas. El retrato del joven tiene un acabado plástico similar al trabajo de retratos religiosos de Páez, es decir, una interpretación menos realista que la que confiere al retrato civil. Es una pintura sobria, sin detalles en la ropa, característicos del artista. [img.92]

---

<sup>248</sup> Actualmente se localiza en la Casa Natal del Libertador, en Caracas, Venezuela.

<sup>249</sup> *Vid.*, <http://www.sologenealogia.com/gen/getperson.php?personID=110752&tree=001>  
Consultada el 09 de febrero de 2015

<sup>250</sup> *Vid.*, <http://www.sologenealogia.com/gen/getperson.php?personID=110851&tree=001>  
Consultada el 09 de febrero de 2015

<sup>251</sup> Duarte, *op. cit.*, p. 130.





Imagen 92. José de Páez (atribuido), *Colegial de San Ildefonso, Juan Xavier Mijares de Solorzano y Pacheco en traje talar*, s. XVIII, La Casa Natal del Libertador, Caracas, Venezuela.

Los ejemplos anteriores invita a preguntarse, ¿Por qué viajaron las obras?, la respuesta tiene distintas aristas y se debe a varios factores, entre ellos; el comercio de bienes, las devociones viajeras e inclusive la competitividad que habían alcanzado los artistas novohispanos en el mercado iberoamericano. La pintura de José de Páez al igual que la de sus coetáneos había alcanzado una gran calidad y aprecio en otros territorios, es posible que su pintura haya sido más barata que la de algunos pintores europeos, al tiempo que ostentaba gracia, belleza y buena ejecución de pincel.

También se debe reconocer que los pintores novohispanos contaban con prestigio artístico que los ponía a la par de sus pares europeos.

La difusión del arte, por tanto, respondía a las diferentes necesidades y gustos de los grupos sociales, especialmente en cuanto a la promoción de devociones locales o personales del cliente. En este sentido los adelantos que se podrían hacer sobre la irradiación de la pintura novohispana a partir de la metodología de la geografía artística permitirán enlazar correctamente las redes comerciales que le dieron movilidad a una gran cantidad de piezas entre los virreinos.

La obra de José de Páez ha traspasado fronteras y actualmente se encuentra en grandes museos y galerías alrededor del mundo, para el estudio y disfrute de muchas generaciones.





CONCLUSIONES

Portada: José de Páez, *San Juan Nepomuceno*, s.XVIII, Museo Amparo, Puebla, México.



José de Páez, hombre de su tiempo, hombre de la transición artística histórica; supo reconocer los nichos de oportunidad que se le presentaron dentro de la sociedad novohispana de mediados del siglo XVIII. Su comportamiento social refleja la intención del artista por ir ganando adeptos dentro del campo artístico de la Ciudad de México, tal como lo demuestra al asumirse como profesor en la nobilísima arte de la pintura a la mitad de su vida productiva e ir reflejando poco a poco en sus manejo del cuerpo, mayor naturalismo y gestualidad.

Fue un artista que incursionó en todos los géneros pictóricos que se ejecutaban en ese momento, colocando obras tanto en el ámbito eclesiástico, monacal y civil. Aunque no se tiene todavía certeza sobre su maestro, es notorio que Páez buscó recuperar ideas temáticas y resoluciones plásticas de artistas de una generación anterior, como fueron José de Ibarra, Miguel Cabrera y Nicolás Enríquez, que habían ganado notoriedad en el gusto de la época. Esto se percibe en la producción de imágenes con la iconografía de la *Santísima Trinidad Antropomorfa* sola o dentro de escenas como la *Coronación de la Virgen*, así como el *Divino Rostro* o la *Divina Pastora*; además de utilizar la misma paleta cromática.

Como se vio en el capítulo dos, la pintura novohispana y por ende la producción pictórica de los artistas del siglo XVIII ha estado estigmatizada

por la supuesta falta de originalidad, valorada como un producto nivelado sin capacidades singulares, aspecto que al menos ha quedado en entredicho debido a que se ha visto que la llegada y apropiación de tratados y teorías artísticas tanto españolas, italianas y por ende flamencas y francesas, hicieron que el siglo XVIII fuera un campo fértil para el cambio de paradigmas, desde el punto de formal y simbólico pero también desde la percepción misma de los individuos que conformaban el campo de arte.

Las nociones de gusto que veían desde Francia, las ideas clasistas, las reminiscencias de la tradición ítalo-flamenca y los modelos de representación tanto murillistas como rubenistas, hicieron que poco a poco la pintura fuera modificando su visualidad hacia la estética dulcificada que predominaba en la época. Sin embargo, al mirar la pintura de José de Páez, ésta no podría ser clasificado tajantemente entre un estilo u otro, sería ocioso hacerlo. Tendría mas sentido considerarlo como un artista que al encontrarse inmerso en este periodo de cambio, fue bombardeado por estímulos visuales y sociales que le permitieron introducir elementos novedosos, mantener su eficacia discursiva y dotar a su pintura de la gracia del buen gusto, para venderse dentro y fuera de la Nueva España.

Por tanto, es posible encontrar rasgos rococó en la minuciosidad de sus detalles y en el uso de la paleta apastelada, elementos clasistas en su



aproximación al dibujo del cuerpo humano, sin embargo se reconoce una mayor predominancia en el manejo del color y la gestualidad que se recupera de los modelos italianos del siglo XVII, como Guido Reni y Carlo Maratta. Este reconocimiento no busca posicionar a José de Páez por encima de sus contemporáneos, sino más bien reconocer los estímulos a los que todos tenían acceso, pero que sin lugar a dudas, resolvían de distintas maneras.

La obra de Páez, Vallejo y Alzibar, a pesar de tener una base plástica y discursiva común, se destacan unas de otras por: la forma de la pincelada, el manejo del color en Páez era menos contrastado; aunque compartían el modelo de belleza grácil, cada uno interpretaba la proporción humana de distinta manera. A Vallejo y a Alzibar les tocó realizar series y conjuntos pictóricos más elaborados que a José de Páez, quien en gran parte de su etapa productiva se dedicó a realizar obras de pequeño formato para la decoración de templos, conventos y casas, muchas de las cuales salieron hacia el extranjero. También tuvo su faceta de valuator y restaurador de inmuebles, ambos de la mano de los oratorianos, al menos eso es lo que se sabe con la actual documentación.

Entre los aspectos plásticos que lo diferenciaron y le dieron singularidad se encuentran: el uso de una composición ordenada que desborda dulzura y gracia en cada uno de los rostros, no buscó llenar el

lienzo con escorzos y personajes audaces para demostrar destreza, sino al contrario, se mostró contenido, aludiendo a una planeación estratégica que potencializaba la eficacia de la narrativa en cada una de las escenas, como en el caso de las pinturas del Sacro Monte de Piedad.

Considero que el método de aproximación a José de Páez fue apropiado, debido a que ahondar sobre su personalidad artística, permitió identificar las características materiales que particularizaron su obra, como son la adaptación de los formatos, la especialización que tuvo con los soportes metálicos y la minuciosidad de los detalles, que sin duda responden a las inquietudes sociales o comerciales de la clientela de la Ciudad de México. Esta propuesta acompañada de mayor documentación de archivo permitió desentrañar alguna de las historias en torno a la vida del artista. Mediante el desglose de aquellos aspectos estilísticos a los que tuvo acceso, fue posible generar categorías de análisis para advertir que elementos recuperaba y en qué momento los aplicaba. La tradición, entendida como técnica ejerció un gran control sobre Páez, llevándolo a perfeccionar su forma de trabajo y permitiéndole ir añadiendo elementos novedosos.

Sin duda este trabajo permitió percibir a Páez más allá de un “seguidor o continuador” sino más bien como un hombre inquieto que buscó ganarse la vida haciendo lo que más le gustaba, pintar. Oficio que

ejerció para personajes poderosos, tanto en el ámbito de la política como en el social; lo llevó a realizar las más bellas láminas de santos que atravesarían los mares, así como retratos y pinturas de *Istoria*.

El periodo virreinal es un área de estudio en la que convergen muchas disciplinas, todas con distintos cometidos pero a mi parecer con una misión de fondo, establecer que parte de ese pasado ha permeado hasta nuestros días y nos ha hecho lo que somos hoy. Esta visión que desde el estudio de la historia, la historia del arte y la restauración, nos hace analizar acontecimientos, manifestaciones y efectos de un pasado que puede ser tangible o intangible.

Para este propósito resultó pertinente el uso del modelo de "campo", recuperado de Bourdieu, sin duda fue una forma de complejizar los vínculos sociales que José de Páez estableció en su época. Fue posible observar que su vida tanto comercial como de posicionamiento frente a su quehacer artístico estuvo sujeto a la visión de sus pares pero también al compromiso y prestigio que tuvo. Esto lo evidencia la vasta producción pictórica que se conserva bajo su autoría, obras que han ido pasando de generación en generación y que fueron trasladándose de un lugar a otro a consecuencia de su belleza, del apego y de la gran técnica de factura que presentan (la calidad plástica que tenía Páez no la tuvieron otros artistas por lo que sus obras se destruyeron por el paso del tiempo).

Observar que su comportamiento no solo estaba sujeto a las condiciones entre cliente y productor, sino que estaba dispuesto y predispuesto por una serie de factores externos que inundaron las mentes de los artistas pero también de los clientes y espectadores; fue un periodo fértil para los cuestionamientos, para preguntarse sobre los límites, quizá sin atreverse a transgredirlos, pero con la voluntad de trascender, los involucrados en el arte tendrían que esperar unas cuantas décadas para los cambios de fondo, pero José de Páez y sus coetáneos dejaron huella sobre el desarrollo artístico de la Nueva España.

Finalmente me parece que el empleo de la metodología de la geografía del arte para realizar, de forma inicial, el acercamiento a la irradiación de la obras del artista resultó adecuado, debido a que interrelaciona aspectos económicos, políticos y sociales a la distribución de las obras. Además ha dejado de manifiesto que parte de la producción del Páez sí tuvo salida durante el siglo XVIII como parte del mercado en el que el propio artista estaba inmerso. Con la inclusión de la leyenda *fecit in mexico*, el artista supo que se trataba de pintura que saldría de la capital, ya fuera para otras secciones del Virreinato, para España o alguna de las otras colonias.

En este mismo sentido ha sido posible ubicar que a diferencia de Vallejo y Alzibar, Páez colocó obras hacia regiones del Sur, siguiendo los

caminos de los betlemitas hacia Guatemala y Perú pero también cumpliendo encargos por parte de familias que solicitaban retratos o Arzobispos que requerían imágenes específicas para nuevos espacios de culto. Su obra dio pie para la consolidación de devociones, para la decoración de espacios pero también para la retención de la memoria social de la época, siendo un artista reconocido en su momento, quizá no a la par de otros como Miguel Cabrera, pero que tuvo espacios para trabajar y personas que escucharan su voz como maestro de la pintura.

Actualmente es de reconocer el gusto que ha generado su obra para en el mundo de los coleccionistas virreinales, se han subastado un gran número de cobres de pequeños formatos, alcanzando precios por encima de obras de Cabrera. Sin duda este fenómeno sería interesante que se abordara en futuras investigaciones en relación al artista.

A partir de este trabajo será posible hacer investigaciones puntuales de pinturas de Páez desde el punto de vista de la materia, aspecto que por su complejidad se mantuvo al margen, pero que sin duda complementaría la visión integral del artífice. Se podrá hacer una descripción de su paleta cromática mediante la identificación de pigmentos, colorantes y aglutinantes que den respuesta sobre el uso de los materiales locales y si hubiera ocupado algún novedosos.

Además, esta aproximación general abre el campo para hacer un catálogo razonado de la pintura de Páez, en donde se pueda verificar y corroborar las firmas de cada una de sus obras y se haga un conteo más preciso sobre la vastedad de sus trabajos.

Esta investigación tuvo el propósito de conjuntar los saberes que ofrece la disciplina de la restauración, la historia del arte y las artes plásticas en sí mismas. Surgió como una oportunidad para conceptualizar la obra virreinal desde otras perspectivas pero también para realizar un proceso de observación detallada y crítica del sistema pictórico, que pueda ser replicado en otros artistas.

Esta forma de entendimiento será fundamental para los futuros restauradores de pintura, para que puedan sensibilizarse y mirar los cuadros más allá de sus aspectos tangibles, pero al mismo tiempo invita a los historiadores, historiadores del arte, críticos y demás especialistas a ver la producción pictórica en su sentido terrenal y en su faceta fáctica, esa que puede mirarse y ser asequible por medio de los sentidos.

Para Joseph de Páez,





# BIBLIOGRAFÍA

Portada: José de Páez, *Presentación del niño al templo*, 1772, detalle,  
Santuario de Guadalupe, Chihuahua.

## Fuentes primarias

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. "Planos y Censos de la ciudad de México, 1753. Censo arreglado alfabéticamente" en *Boletín del AGN*, tomo VII y VIII, julio-diciembre 1966, núms. 3-4.

BATTEUX, Charles. *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Paris: Durand, 1746.

CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana*, Jus, 1977 [1756].

DIDEROT, Denis. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid: Editorial Tecnos, 1988, p. 54. [1766, 1777].

*EL ARTE MAESTRA: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en Torno al Arte 1), 2006.[1670

PACHECO, Francisco. *El Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 562-566. [1649]

CASTRO Y VELASCO, Palomino de. *El Museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, Madrid: Ed. Aguilar, 1988, p. 651. [1715-1724

PEÑAFORT ZAHIÑO, Luisa. (recopiladora). *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México: UNAM, 1999.

RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum, libro de los santos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1616.

VASARI, Giorgio. *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, [1550]

AGN, *Indiferente Virreinal, Matrimonios*, Caja 4864, exp. 4, año 1743, fs. 4-8.

AGN, Vínculos y, vol. 223, exp. 8.

AGN, Hospitales, vol. 30, exp 4, fs 16-26.

AGN, Hospitales, vol. 47, exp. 11, fs. 212- 240, año 1777.

Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 76, libro 14.

Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 16, Libro 41.

## Estudios

ALCALÁ, Luisa Elena. "Pintura de los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas" en *Pintura en Hispanoamérica de 1550-1820*, Madrid: El Viso/Fomento Cultural Banamex, 2014.

\_\_\_\_\_, "De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España", en: *Goya*, núm. 318, 2007.

\_\_\_\_\_, "Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica" en *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid: Ediciones El Viso, 2002.

ALPERS, Svetlana. *La invención de Rubens*, Barcelona: Antonio Machado ediciones, 2001.

ALLPORT, Gordon. *Pattern and growth in personality*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1961

ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA, María Teresa. "La secularización de doctrinas de indios en la ciudad de México", en Castro Gutiérrez, Felipe (coord.), *Los indios y las ciudades de Nueva España*, UNAM, IIH, 2010.

AMADOR MARRERO, Pablo, Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Tatiana Falcón Álvarez y Eumelia Hernández Vázquez, "Y hablaron de pintores famosos de Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, México D.F.: UNAM, 2008.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. *El barroco pleno en la pintura novohispana*. Puebla: Museo Amparo, 1996.

AULLÓN DE HARO, Pedro. "Montesquieu, la idea del gusto y la Ilustración" en *Montesquieu. Ensayo sobre el gusto*, España: Casimiro, 2014.

BARGELLINI, Clara y Michael Komanecky. *El Arte De Las Misiones Del Norte De La Nueva España, 1600-1821*, México D.F: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009; *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México: FCE, 2007.

\_\_\_\_\_, "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos", en *El proceso creativo XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México D.F. IIE/UNAM, 2006.

BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.

BERLIN, Heinrich. "Obras del pintor mexicano José de Páez en Perú" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm 16, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiún editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sociología y Cultura*, trad. Martha Pou, México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España: crítica letras de humanidad, 2001.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México D.F.: UNAM, 1983.

CARVER, Charlesy Michael F. Scheier. *Las teorías de la personalidad*, Trad. María Elena Ortiz Salinas, México D.F.: Prentice Hall Hispanoamérica, 3ra ed., 1997.

CUADRIELLO, Jaime. *Zodiaco Mariano*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004

\_\_\_\_\_. "El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y material" en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001

\_\_\_\_\_. "Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?, en: *Los discursos sobre el arte*, México: UNAM/IIIE, (XV Coloquio de Historia del Arte), 1995.

\_\_\_\_\_. "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 2, México, Azabache, 1994.

CURIEL, Gustavo [ed.] *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio internacional de Historia del Arte*, México D.F.: IIE-UNAM, 1997.

CRUZ, Salvador. "Algunos pintores y escultores de la Ciudad en el siglo XVIII (Según padrones del sagrario Metropolitano)" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, núm. 33, México: UNAM, p.106.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

DUARTE F., Carlos, *Catálogo de obras mexicanas en Venezuela, periodo hispánico*, México: UNAM-IIE, 1998.

ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván. "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII" en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaria de Cultura Puebla, 2000.

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

FALCÓN, Tatiana y Javier Vázquez, "José Juárez: la técnica del pintor" en Nelly, Sigaut. *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México D.F.: Museo Nacional de Arte, 2002.

FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid: Akal Ediciones, 2002.

GALMES, Pedro. *El bienaventurado Fray Pedro González O.P., San Telmo: (estudio histórico-hagiográfico de su vida y obra)*, Salamanca: San Esteban, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*, México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2010.

GARCÍA SÁINZ, Concepción. *Las Castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán: Olivetti, 1989.

GONZÁLEZ Martín, Juan José *El artista en la sociedad española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1993.

GUTIÉRREZ HACES, Juana. "José de Paéz", *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

\_\_\_\_\_. "¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F.: IIE UNAM, 2002.

KATZEW, Ilona. "Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785" en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, pp. 181,182.

\_\_\_\_\_. *La pintura de Castas*, México D.F.: CONACULTA/Turner, 1994.



KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Nueva edición ampliada. Traducido por Jorge Luján Muñoz. Madrid: NEREA, 1988.

MAIER ALLENDE, Jorge. "Academicismo y Buen gusto en el origen de la arqueología hispanorromana" en *CuPAUAM*, Núm. 37-38, 2011-12.

MANRIQUE, Jorge Alberto. "El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII" en *Pintura Novohispana*, México: Museo Nacional del Virreinato, 1992.

MAQUIVAR, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido*, México, INAH-Porrúa, 2008.

MARTÍN GONZÁLEZ Juan José, *El artista en la sociedad español del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1993.

MARTÍNEZ DEL RIO DE REDO, Marita. "El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII" en *El retrato civil en la Nueva España*, México D.F.: Conaculta INBA, 1991.

MERLO JUÁREZ, Eduardo. "Los motivos del arte en el Acervo Universitario" en *Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la Pinacoteca Universitaria, siglos XVIII-XX*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

MONTEFORTE, Mario. *Las formas y los días. El barroco en Guatemala, España*: Universidad de San Carlos Guatemala- TURNER, 1989.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones", *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, núm. 276-278, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008.

\_\_\_\_\_ "Un lienzo de la Coronación de la Virgen de José de Páez en la parroquia de San Miguel de Marchena" en *LABORATORIO DE ARTE 22*, España, 2010. odríguez Morales, Carlos. "Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92: México D.F.: UNAM, 2008.

MORENO VILLAREAL, Jaime. "Elogio del calor y el abanico" en "La pintura de retrato en la Nueva España" *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaria de Cultura Puebla, 2000.

MOYSSEN, Xavier. , "Murillo en México. La Virgen de Belén" en *Boletín del INAH*, Número 28, México: junio 1967.

\_\_\_\_\_ "La primera academia de pintura", *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F: UNAM/IIIE, Núm. 34, 1964.

MUES ORTS, Mues. "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobra la suavidad y la gracia en la pintura novohispana" en *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*, Granada: Editorial Atrio, 2012.

\_\_\_\_\_. *La libertad del pincel*, México D.F.; UIA, 2008.

\_\_\_\_\_. "Ánimo heroico en *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México D.F.: *Estudios en torno al arte*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

\_\_\_\_\_ "Merezca ser Hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: La defensa novohispana del arte de la pintura" en *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. Catalogo de la exposición, México D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

PUTTFARKEN, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, Singapore: Yale University Press, 2000.

RAMÍREZ MONTES, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México D.F; UNAM/IIE, Núm. 78, 2001.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *El arte en México durante el virreinato*, México D.F.: Editorial Porrúa, 1951.

\_\_\_\_\_, *Vidas mexicanas: El Conde de Regla*, México: Ediciones Xochitl, 1943.

RUBIAL GARCÍA, Antonio (coordinador), *La Iglesia en el México colonial*, México D.F: UNAM, 2013.

\_\_\_\_\_ y A. Bienko de Petalta, D. "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Norteamérica, 25, ago. 2012.

\_\_\_\_\_. *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de la Nueva España*, México D.F: UNAM/FCE, 2006.

RUIZ GOMAR, Rogelio. "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica.", en *Identidades compartidas. Pintura de los Reinos. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*, Juana Gutiérrez Heces (ed.), México D.F.: Banco Nacional de México, 2012.

\_\_\_\_\_, "La pintura de retrato en la Nueva España" en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaria de Cultura Puebla, 2000

\_\_\_\_\_ "Unique Expressions: Painting in New Spain" en *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver: Denver Art Museum-CONACULTA, 2004.

\_\_\_\_\_ "Pintura religiosa en los siglos XVII y XVIII" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 3, México, Azabache, 1994.

\_\_\_\_\_ "La Conversión" en *Arte y mística del barroco*, México D.F.: CONACULTA, 1994

SÁNCHEZ REYES, Gabriela. "Oratorios domésticos: Piedad y oración privada" en *Historia de la vida cotidiana en México, Tomo III: El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, México D.F.: FCE-El Colegio de México, 2005.

SARTOR, Mario, "La trinidad heterodoxa en América Latina" en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, Quito: 25, 1 semestre 2007.

SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco Iberoamericano*, España: Ediciones Encuentro, 1990.

SECONDANT, Charles Louis de. "Ensayo sobre el gusto en las cosas de la naturaleza y el arte" en *Montesquieu. Ensayo sobre el gusto*, España: Casimiro, 2014.

SIGAUT, Nelly. "Los pinceles andaluces en Nueva España" en *Caminos del barroco entre Andalucía y Nueva España*, México D.F: INBA, 2011.

\_\_\_\_\_ "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana" en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Concepción García Saíz y Juana Gutiérrez Haces (ed.), México D.F.: Fomento Cultural Banamex/Banco de Crédito del Perú/Organización de Estudios Iberoamericanos/Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2004.

\_\_\_\_\_ José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Patronato del Museo Nacional de Arte/ UNAM/ IIE/ CONACULTA-INBA, Julio-noviembre, 2002.

SOTO, Myrna. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones bibliográficas, 2005.

SOTO Y SAGARRA, de Luis. *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*, La Habana: UH EDITORIAL, 2013

SPEAR, Richard. *The "Divine" Guido. Religión, Sex. Money and Art in the world of Guido Reni*, Hong Kong: Yale University Press New Heaven and London, 1997.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México D.F.: UNAM-IIE, 1965 [1934].

TOVAR Y DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México D.F.: Inver México, 1995;

\_\_\_\_\_. *Repertorio de artistas mexicanos*, México D.F.: Grupo Financiero Bancomer, Vol. 3, 1995.

VARGAS LUGO, Elisa. "En torno a la pintura de retrato civil de la Nueva España" en *El retrato civil en la Nueva España*, México D.F.: CONACULTA/ INBA, 1991.

\_\_\_\_\_, Juan Correa. *Su vida y su obra*, México D.F.: UNAM, 1985.

VIÑAMATA, Agueda. *El rococó. Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, España: Montesinos, 1987.

WALDMANN, Susan. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid: Alianza Editorial, 2007.

## Exposiciones

*Creación y Restauración: lo singular y lo complejo en el Arte*, a cargo del STRPC-ENCRyM, Museo Amparo, Puebla, 2015.

## Tesis

CHAMI PEDROSA, Carmen Dolores. *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: Una alternativa plástica*, Tesis para optar el grado de maestro en Artes Visuales, México D.F.: UNAM, 2010.

FLORES, Karina, *El quehacer artístico y social de un pintor novohispano: José de Alzibar*, Tesis para optar por el grado de licenciado en Historia, México D.F.: ENAH-INAH, Inédito, 2013.

FLORES, Mariana. *Sinfonías pictóricas tocadas por el tiempo. Propuesta metodológica para el reconocimiento de elementos estéticos, artísticos y plásticos en el análisis de representaciones pictóricas novohispanas y decimonónicas en formato de caballete y su incidencia en el desarrollo y ejecución de su intervención*, Tesis para optar por el título de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, [documento inédito], México D.F., Encrym, 2013.

AUDREY MAZA, Lorenza *et al.* *La Profesa, en tiempo de los Jesuitas. Estudio histórico y artístico*, Tesis para optar por el grado de maestría en Historia del Arte, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1973.

MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México: México D.F: FFYL/UNAM, 2010, p. 153.

PATIÑO CHÁVEZ, María Montserrat. *La labor educativa de la orden religiosa betlemita en la Nueva España durante los siglos XVIII-XIX*, México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Pedagogía. Tesis para obtener el título de Licenciado en pedagogía, 2012.

RIVERA HERNÁNDEZ, Hadya. *Revisión histórica y artística de los elementos clasicistas en la pintura de Francisco Antonio Vallejo: Glorificación de la Inmaculada*, Tesis para optar por el grado de licenciado en historia, México D.F.: FFYL-UNAM, inédito, 2013.

RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga. "El arte de México en Cuba: la colección de arte novohispano del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana" Documento inédito. Agradezco a la autora el compartir conmigo este texto

# LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa de la ciudad de México, cuartel noroeste de la traza en 1753. La calle de Pila Seca es la número 22.

Imagen 2. José de Páez, *Exvoto de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán*, 1751, Sacristía de la Iglesia de Xaltocán, Xochimilco, México. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 3. José de Páez. Portada del *Libro de cuentas de oraciones a desgrano de la Orden de San Bernardo* de 1750. Orden de las hermanas Bernardas. Colección particular. Fotografía tomada por Ana Tello.

Imagen 4. . José de Páez, *La Virgen de Guadalupe, Jesús Nazareno y ánimas del purgatorio*, s.XVIII, Iglesia de San Blas, Pabellón de Hidalgo, Aguascalientes. Fotografía tomada por Ana Tello.

Imagen 5. José de Alzibar, *Adoración de los reyes*, 1775, Sacristía de la Iglesia de San Marcos, Aguascalientes, México. Fotografía tomada por la generación 2009, STRPC-ENCRyM-INAH:

Imagen 6. José de Páez, *Virgen del Carmen*, 1776, detalle de la cara de la Virgen, Monasterio de Santa Teresa la Nueva, Ciudad de México

Imagen 7. José de Alzibar, *Adoración de los reyes*, 1775, detalle de la cara de la Virgen con aspecto sencillo sin adornos, Sacristía de la Iglesia de San Marcos, Aguascalientes, México. Fotografía tomada por Ana Tello.

Imagen 8. Francisco Antonio Vallejo, *Serie de la vida de San Elías*, s. XVIII, Sacristía de la Iglesia del Carmen en San Luis Potosí, México. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 9. Páez, *Santísima Trinidad antropomorfa*, s. XVIII, Museo de Santa Mónica en Puebla. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 10. Páez, *Santísima Trinidad antropomorfa*, s. XVIII, Museo de Santa Mónica en Puebla. Detalle de la firma.

Imagen 11. José de Páez. *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*, Acción Católica, San Luis Potosí, México. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 12. Detalle de la escena de la Confesión, Diferencia de planos.



Imagen 13. Detalle de Jesús en el Bautismo, base de preparación roja para destacar el límite de la figura.

Imagen 14. Detalle de las pinceladas de luz y tonos grisáceos.

Imagen 15. Detalle de la Encarnación de Jesucristo

Imagen 16. José de Páez. *Exvoto a Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán*, 1751. Sacristía de la Iglesia de Xaltocán, Xochimilco, México.

Imagen 17. Cuadro comparativo entre las escenas: penitencia, conformación y comunión de la pintura de José de Páez y las pinturas de Nicolas Poussin sobre los sacramentos. Se presenta la serie de grabados hecha por Louis Châtillon en 1771.

Imagen 18. (1) Miguel Cabrera, *La conversión de San Francisco de Borja*, antes de 1767. Fotografía tomada por Marlene Chaput; (2) José de Páez; *La conversión de Pedro González, también llamado San Telmo*, s. XVIII. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda; y (3) José de Páez, *La Conversión de San Bruno*, s.XVIII. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 19. *La Conversión de San Francisco de Sena*, s. XVIII, Iglesia de San Miguel, Centro Histórico, Ciudad de México.

Imagen 20. Detalle de la firma. Miguel Cabrera, *La Conversión de San Francisco de Borja*, s. XVIII. Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México, Méx

Imagen 21. Detalle del San Telmo yacente cubierto de lodo

Imagen 22. José de Páez. Detalle de la expresión de horror en ambos casos. En el primero se trata de un personaje secundario, mientras que en el segundo es la cara del santo, *La Conversión de San Telmo* s. XVIII (2) Miguel Cabrera. Detalle de la reina. *La Conversión de San Francisco de Borja*.

Imagen 23. Anónimo. *Regreso de San Francisco del Monte Alverna*, s. XVIII, Iglesia de San Fernando, México D.F. México. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 24. Detalle de la posición del caballo en José de Páez, *Conversión de San Telmo* en comparación con un grabado de la serie *Etudes de Chevaux de bataille blessés*, 1600, Jan van Huchtenburgh grabador, Charles Le Brun dibujante, Dutch print Collection.

Imagen 25. José de Páez. *San Luis Obispo*, s.XVIII, Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chich.

Imagen 26. José de Páez. *San Juan Nepomuceno*, s.XVIII, Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chich.

Imagen 27. José de Páez, *San Antonio de Padua*, s.XVIII, Misión de san Antonio de Padua, Jolón, California.

Imagen 28. José de Páez. *San Luis Gonzaga*, s.XVIII, Colección particular, España.

Imagen 29. José de Páez. *Santa Gertrudis la Magna*, 1756. Museo Nacional de las Intervenciones, México.

Imagen 30. José de Páez. *Santa Gertrudis la Magna*, s.XVIII. Colección privada en Extremadura, España.

Imagen 31. José de Páez, *San Román mártir bautizando a san Lorenzo en la cárcel*, siglo XVIII, colección particular España.

Imagen 32. José de Páez, *Mater dolorosa*, s.XVIII, Nayarit.

Imagen 33. José de Páez, *Mater dolorosa*, s.XVIII, Colección particular, España.

Imagen 34. Miguel Cabrera, *Mater dolorosa*, s.XVIII, Colección privada.

Imagen 35. Guido Reni, *Mater dolorosa*, s.XVII.

Imagen 36. Giovanni Battista Salvi de Sassoferrato, *Mater dolorosa*, s. XVII

Imagen 37. José de Páez, *Virgen de La Piedad*, 1775. 4 x 3 m. Nacional Monte de Piedad, Ciudad de México. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 38. José de Páez, *Virgen de La Piedad*, 1775, 3 x 2 m. Nacional Monte de Piedad, Ciudad de México. Segunda versión. Fotografía tomada por Magdalena Castañeda.

Imagen 39..Guido Reni, *Virgen orando*, 1627.

Imagen 40. La *Virgen de la Piedad*, 1775, Nacional Monte de Piedad, México.

Imagen 41. Carlo Maratta, *Inmaculada Concepción*, 1660.

Imagen 42. J.J. Klauber, *Nuestra Señora de la Piedad con ánimas.*, s.XVIII. Impresión sobre papel.

Imagen 43. José de Páez, *Virgen de Guadalupe con Jesús Nazareno y ánimas del purgatorio*, s. XVIII, Aguascalientes.

Imagen 44.José de Páez, *Virgen del Carmen*, s. XVIII, Colección particular.

Imagen 45. José de Páez, *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia*, 1758, Acción católica, San Luis Potosí México.

Imagen 46. José de Páez, *Anunciación*, s. XVIII, Colección Pérez Simón, México.

Imagen 47. *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa con san Miguel y san Rafael*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba. Fotografía tomada por Paulina Lanz y Roberto Hesa.

Imagen 48. *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa con san Miguel y san Rafael*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba. Fotografía tomada por Paulina Lanz y Roberto Hesa

Imagen 49. Anónimo, *Santísima Trinidad*, dibujo alemán, s.XVI, MET, Nueva York.  
Imagen. 50 *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, s.XVIII, Museo de Arte de la Habana, Cuba. Fotografía tomada por Paulina Lanz y Roberto Hesa

Imagen 51. José de Páez, *Medallón de pecho de monja*, The Hispanic society of America, Nueva York, EUA

Imagen 52. José de Páez, *Gloria de Dios en el cielo*,1770, Misión de san Carlos Borromeo, Camel, California.

Imagen 53. José de Páez, *La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, con san Juan Evangelista y Santa Ana*, 1756, Casa Colón. Las Palmas Gran Canaria.

Imagen 54. José de Páez, *Santísima Trinidad*, 1774, Museo de América, Madrid, España.

Imagen 55. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, Museo de América, Madrid España.

Imagen 56. José de Páez, *Coronación de la Virgen*, detalle, Museo de Bellas Artes de Ila Habana.

Imagen 57. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, detalle, s. XVIII, Museo de Arte de la Habana, La Habana, Cuba.

Imagen 58. Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables* detalle, 1678, Museo Nacional de Prado.

Imagen 59. José de Páez, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad Antropomorfa*, detalle, s. XVIII, Museo de Arte de la Habana, La Habana, Cuba.

Imagen 60. Bartolomé Esteban Murillo, *Anunciación*, detalle, s.XVII, Museo Nacional de Prado.

Imagen 61. José de Páez. *Divino Rostro*, S.XVIII, Museo de la Habana, Cuba. Fotografía tomada por Paulina Lanz y Roberto Hesa.

Imagen 62. José de Páez. *Divino Rostro*, S.XVIII, Colección Pérez Simón, México

Imagen 63. Fray Alonso de Herrera, *Divino Rostro*, s.XVII.

Imagen 64. Anónimo, *Divino Rostro*, s.XVIII, Iglesia de Xaltocán, Xochimilco.

Imagen 65. José de Páez, *Los siete sacramentos y cuatro doctores de la Iglesia*, Acción Católica, San Luis Potosí, México.

Imagen 66. José de Páez. *Retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, 1788, Colección Garza Sada, Monterrey, México.

Imagen 67. José de Páez. *Retrato de Don Bruno Ángel José Pastor Morales*, 1788, Colección Garza Sada, Monterrey, México.

Imagen 68. Comparativo del *Retrato de María Ruiz de la Rabia*, antes y después de una restauración.

Imagen 69. Thomas Gainsborough. *El Sr. y la Sra. Andrews*, 1748.

Imagen 70. José de Páez, *Retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, 1788 en comparación con Thomas Gainsborough, *Retrato de la Señorita Sarah Innes*. 1757.

Imagen 71. Maurice Quentin La Tour, *Madame Pompidou*, 1755 y detalle de la manga izquierda del vestido en comparación con el *retrato de Doña María Ruiz de la Rabia*, para destacar el detalle de las telas en ambos casos.

Imagen 72. *Retrato de André de Fautras*, s.XVIII.

Imagen 73. Dibujo del uniforme de gala de un capitán de navío en 1764.

Imagen 74. José de Páez, s. XVIII, *Lo de lobo a India*, produce chino cambujo, Colección particular.

Imagen 75. José de Páez, s. XVIII, *de Indio y Mestizo*, produce Coyote, Colección particular.

Imagen 76. José de Páez. *De español y Morisca*, Alvina, c.1770-1780, Colección particular

Imagen 77. Nicolás Enríquez, *Virgen de Guadalupe*, 1783, detalle de la inscripción, MET, NY.

Imagen 78. José de Páez (atribuido). *La destrucción de San Sabá en la provincia de Texas y el martirio de los padres Fray Alonso de Terreros y Fray José de Santiesteban*, 1758-1779, MUNAL, México.

Imagen 79. José de Páez, *Plan del desagüe del valle de México por Huehuetoca*, c.1753, Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, México.

Imagen 80. José de Páez, s. XVIII, *Niño Jesús*, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.

Imagen 81. José de Páez, *Mater dolorosa*, s. XVIII, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.

Imagen 82. José de Páez, *Noli me tangere*, s. XVIII, Iglesia de San Alberto, Sevilla, España.

Imagen 83. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Museo de América, Madrid, España.

Imagen 84. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Museo de América, Madrid, España.

Imagen 85. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Convento de Padres Capuchinos, Sevilla, España.

Imagen 86. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Exconvento de Acolman, Edo. Méx, México.

Imagen 87. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Iglesia de Amecameca, Edo. Méx, México.

Imagen 88. José de Páez, *Divina pastora*, s. XVIII, Exconvento y parroquia e la Inmaculada Concepción, Ozumba Edo. Méx., México. Fotografía tomada por la generación 2007, STRPC-ENCRyM.

Imagen 89. José de Páez, *Serie de retratos de prefectos betlemitas*, 1768, Cajamarca, Perú. Cuatro de las nueve escenas..

Imagen 90. José de Páez, *Retrato de Fray Pedro de san José Betancourt*, 1769, Colección del Banco de México, México

Imagen 91. José de Páez, detalle de la cartela de la *Coronación de la Virgen*, s. XVIII, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba.

Imagen 92. José de Páez (atribuido), *Colegial de San Ildefonso, Juan Xavier Mijares de Solorzano y Pacheco en traje talar*, s. XVIII, La Casa Natal del Libertador, Caracas, Venezuela.





y con sus Animas, nuebe; y las  
otras tres, con Nra. Sra. de la  
Piedad, pintadas al Olio — Uo 90 p.<sup>o</sup>

Suma todo U260 p.<sup>o</sup>

Y por Verdad lo firmé en Mex.<sup>o</sup> a  
20 de Febrero del año de 1775.

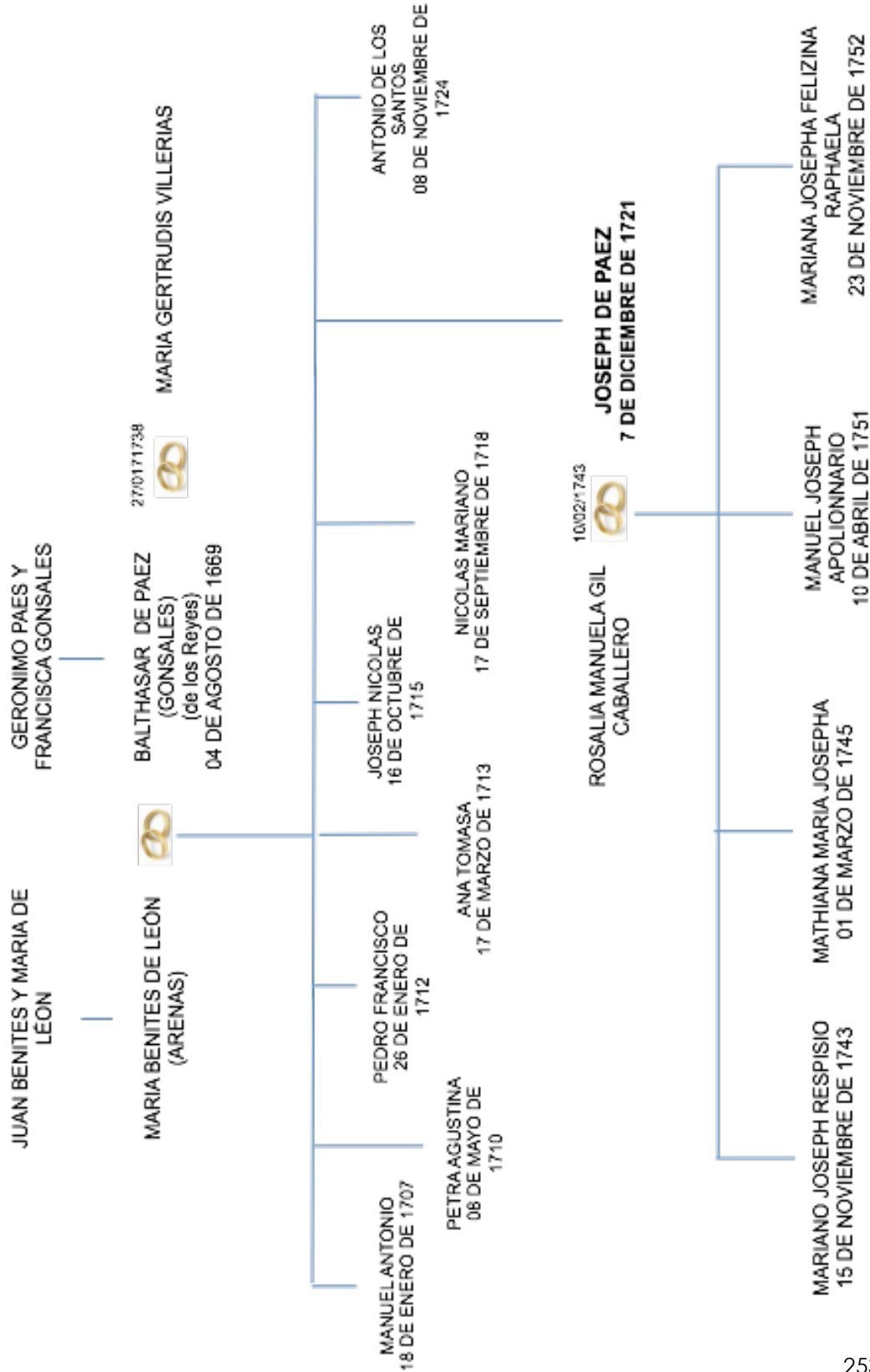
Joseph de Lpez

~~26 1 1775~~

## Anexo Documental

Portada: Recibo de obras para el Sacro Monte de Piedad, 1775,  
resguardo en el Monte de Piedad.

# GENEALOGÍA DE JOSÉ DE PÁEZ



## AMONESTACIONES PARA EL MATRIMONIO DE LOS PADRES DE JOSÉ DE PAÉZ, 1706

### **Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 119, Libro no. 15**

Libro de amonestaciones de esta [borroso] iglesia catedral de México [que empieza ...] de febrero de 1701 años en adelante y hasta 1706.

Foja 118

[Al margen:] Las debe. Ha de traer certificación de la parroquia de Santa Catarina. Licencia del bachiller don Mathías Morillo [*sic*] en 6 de abril de 1706 años.

María Benítes de León, natural y vecina de esta ciudad, hija legítima de Juan Benítes y de María de León; para el matrimonio que pretende contraer con Balthasar Gonsáles, natural y vecino de esta ciudad, huérfano.

# MATRIMONIO DE LOS PADRES DE JOSÉ DE PÁEZ, 1706

## Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 76, libro 14

Libro de Matrimonios de españoles de esta Santa Iglesia Catedral de México que empieza desde el 1º de enero del año de 1702.

Foja 128

[Al margen:] Balthasar Gonsáles con María Benítes de León.

En seis de abril del año del señor de mil setecientos y seis, habiendo precedido las tres amonestaciones que dispone el Santo Concilio de Trento y con licencia del licenciado don Alonso [*sic*] Navarrete, cura interino de esta santa Iglesia, yo el bachiller don Mathías Murillo y Peralta, desposé legítimamente, según orden de nuestra santa madre iglesia a Balthasar Gonsáles con María Benítes de León; siendo testigos don Gerónimo de Murillo y el bachiller don Juan Murillo, presentes.

Yldephonso Navarrete [rúbrica]

Bachiller Mathías de Murillo y Peralta [rúbrica]

## FE DE BUATISMO DE JOSÉ DE PÁEZ, 1721

### **Parroquia del Sagrario Metropolitano, Caja 16, Libro 41**

“Libro de bautismos de españoles del Sagrario de la Catedral de México que empieza del primero de abril de 1721 en adelante”

Foja 122

[Al margen:] Joseph Francisco.

En siete de diciembre del año del señor de mil setecientos y veinte y uno, con licencia del doctor don Pedro del Castillo y Vergara, cura de la Santa Iglesia, yo, el padre fray Miguel de Velasco del orden de predicadores, bauticé a un infante que nació a veinte y seis de noviembre de este año, púsele por nombre Joseph Francisco, hijo legítimo de legítimo matrimonio de Balthasar de los Reyes y Páez y de María Benítes de Arenas; fue su padrino don Joseph Crespo, vecinos todos de esta ciudad.

Don Pedro del Castillo y Vergara [rúbrica]

Fray Miguel Velasco [rúbrica]

# ACTA DE MATRIMONIO DE JOSÉ DE PÁEZ, 1743

**AGN, Indiferente Virreinal, Matrimonios, Caja 4864, exp. 4, año 1743, fs. 4-8.**

## Foja 4

Año de 1743

Matrimoniales

de

Joseph de Páez

con

Rosalía Manuela Gil Cavallero, españoles.

Catedral.

Notario Barrientos

## Foja 4v.

Don Joseph de Páez, español, natural y vecino de esta ciudad, hijo legítimo de don Balthas[ar] de Páez y de doña María Benítes Quintanilla, de 21 años. Firma.

Los 2 Catedral.

con

Doña Rosalía Manuela Gil Cavallero, española, natural y vecina de esta ci[udad], hija legítima de Joseph Gil Cavallero y de Antonia Zoto Salinas, de edad de 14 años, no firma.

Por él, desde pequeño, Ignacio Rodríguez, español, vecino de México, casado con Francisca Bruno, maestro del arte de la pintura, que vive en la calle de La Cervatana, en casa de doña María de Tilla, de 50 años, no [le] toca [las generales]. Firma.

Por él, desde pequeño, Pedro de Sandoval, español, vecino de México, casado con Ge[r]trudis Arisa [sic], oficial del arte de la pintura, que vive al barrio de San Diego, en casas propias, de 50 años, no [le] toca [las] generales. Firma.

Por ella, desde que nació, Manuel Anastacio Cansinos, español, vecino de México, casado con Magdalena de Luna, maestro de herrador, que [vi]ve en la



calle cerrada de Jesús Nazareno, en casas del señor deá[n], de 42 años, no [le] toca [las generales]. Firma.

Por ella, desde pequeña, el bachiller don Antonio Segura, de menores órdenes, cu[r]sante en sagrados cánones, que vive en la calle del Espíritu Santo, en casa de Nicolás de Vrias [sic], de edad de 21 años, no [le] toca [las generales]. Firma.

## **Foja 5**

[Al margen izquierdo:] México y enero 28 de 1743.

Recíbase a los suplicantes la información que ofrecen y su declaración a la contrayente, por ante el bachiller don Juan Ignacio Barrientos, notario de esta ciudad, a quien se comete, y hecho se traiga. Proeyolo el señor doctor don Francisco Xavier Gómes de Cervantes, que es provisor y vicario general de este arzobispado, etcétera, y lo rubricó.

[Al margen derecho:] Bachiller Barrientos despachó la licencia, 5 pesos 3 reales.

Don Joseph de Páes, español y vecino de esta ciudad, hijo legítimo de don Balthasar de Páes y de doña María Benítes, mi edad veinte y un años; en la forma que haya lugar a derecho parezco ante Vuestra Señoría y digo que tengo tratado contraer matrimonio, según orden de nuestra Santa Madre Iglesia, con doña Rosalía Manuela Gil Cavallero, española y vecina de esta ciudad, hija legítima de Joseph Gil Cavallero y de Antonia Soto Salinas, que será de edad de catorce años.

Y para que tenga efecto se ha de servir Vuestra Señoría de mandar se me reciba información de ambas libertados y solterías, y dada en bastante forma despachar licencia a los curas de la Santa Iglesia Catedral para que nos amonesten conforme a derecho y Santo Concilio de Trento, y no resultando impedimento canónico nos casen y velen según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, por tanto.

A Vuestra Señoría pido y suplico se sirva de mandar como llevo pedido, pues al presente no tengo hecho voto de castidad, promesa ni celibato; no somos parientes ni compadres, y juro por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz en forma, y así lo hizo, protesta [...?] y en lo necesario, etcétera.

Joseph de Páez [rúbrica]

En la ciudad de México, en veinte y nueve de enero de mil setecientos cuarenta y dos [sic] años; para que se ratificase Joseph de [sic] [f. 5v.] lo hice parecer ante mí y le recibí juramento, que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad; y preguntado al tenor del escrito antecedente dijo que es suyo y la firma que está a su pie es de su letra y puño y todo su contenido es cierto y verdadero, en lo cual se afirma y ratifica, reproduciéndolo de nuevo por no tener que añadir ni quitar cosa alguna ni impedimento alguno de los que se le han preguntado y ser toda la verdad, so cargo del juramento que lleva hecho, en que se afirmó y ratificó, declaró ser de la edad en dicho escrito expresa y lo firmó, de que doy fe.

Joseph de Páez [rúbrica]

Ante mí, bachiller Juan Ygnacio Barrientos, notario receptor [rúbrica]

E incontinente Joseph de Páez, para la información que tiene ofrecida y le está mandado recibir, presentó por testigo a un hombre que dijo llamarse Ygnacio Rodrigues, ser español, vecino de esta ciudad, casado con Francisca Bruno, maestro del arte de la pintura, que vive en la calle de La Cervatana, en casa de doña María de Tilla; y de dicho testigo recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad; y preguntado al tenor del escrito presentado dijo que desde pequeño conoce al que le presenta, manejándole diariamente hasta el presente con toda estreches, por cuya razón sabe y le consta que es suelto y libre de matrimonio, que no le ha contraído, y que ahora sabe quiere casarse y no tiene impedimento canónico, público ni secreto que le impida dicha contratación, por no haber hecho voto de castidad ni religión, que no ha dado palabra de casamiento a persona alguna, que no sabe tenga con la contrayente relación de parentesco, de sanguinidad, afinidad ni espiritual; que no tiene enfermedad oculta ni contagiosa que le estorbe el uso del matrimonio ni otro canónico impedimento, que todo lo que lleva dicho es la verdad, so cargo del juramento que lleva hecho, en que siéndole leída esta su deposición se afirmó y ratificó; de-[f.6] claró ser de edad de cincuenta años, que no le tocan ninguna de las generales de la ley y lo firmó por ante mí el presente notario receptor, de que doy fe.

Ygnacio Rodríguez [rúbrica]

Ante mí, Marcos Pérez Cór[dova?], notario receptor [rúbrica]

E incontinente se presentó por testigo a un hombre que dijo llamarse Pedro Sandoval, español, vecino de esta ciudad, casado con Ge[r]trudis de Arisa [sic], oficial de pintor, que vive al barrio de San Diego, en casas propias; y de dicho testigo recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad; y preguntado al tenor del escrito presentado dijo que desde pequeño conoce a Joseph de Páez, manejándole continuamente hasta la presente, por lo cual sabe y le consta que es suelto y libre de matrimonio, que no le ha contraído, y se puede casar libre y lícitamente como pretende con Rosalía Manuela Gil, por no tener con la susodicha parentesco en ningún grado de sanguinidad, afinidad ni compadrazgo; que no ha sabido haya dado palabra de casamiento ni hecho voto de castidad ni religión, que no tiene enfermedad que le estorbe el uso del matrimonio ni otro canónico impedimento público ni secreto, que es feligrés de la Santa Iglesia Catedral, y todo lo que lleva dicho es la verdad, so cargo del juramento que lleva hecho, en que se afirmó y ratificó; declaró ser de edad de cincuenta años, que no le tocan las generales de la ley y lo firmó, de que doy fe.

Pedro Sandobal [rúbrica]

Ante mí, Marcos Pérez Cór[dova?], notario receptor [rúbrica]

E incontinente para dicha información se presentó por testi-[f.6v.] go a un hombre que dijo llamarse Manuel Anastasio Cansinos, español, vecino de esta ciudad, casado con Magdalena de Luna, maestro de herrador, que vive en la calle cerrada de Jesús Nazareno, en casas del señor deán; y de dicho testigo recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad; y preguntado al tenor del antecedente escrito dijo que conoce a Rosalía Manuela Gil Cavallero desde que nació, comunicándola y viéndola criar, sin haberla perdido de vista hasta la presente, y por esto sabe y le consta que es suelta y libre de matrimonio, no le ha contraído en manera alguna y que ahora se trata de casar con Joseph de Páez, y le consta que no tiene impedimento alguno, canónico, público ni secreto que le impida ni dirima el matrimonio que pretende contraer; y se puede casar libre y lícitamente por no tener óbice alguno, que es feligrés de la Santa Iglesia Catedral, y que todo lo que llevo dicho es la verdad, so cargo del juramento que llevo hecho, en que se afirmó y ratificó; declaró ser de edad de cuarenta y dos años, que no le tocan las generales de la ley y lo firmó, de que doy fe.

Manuel Anastasio Cansino [rúbrica]

Ante mí, Marcos Pérez Cór Cór[dova?], notario receptor [rúbrica]

En dicho día, mes y año; en prosecución de esta información se presentó por testigo a un hombre que dijo llamarse el bachiller don Andrés de Segura, clérigo de menores órdenes de este arzobispado, que es cursante en la Facultad de Sagrados Cánones en esta Real Universidad y vive en la calle del Espíritu Santo, en casa de don Nicolás de Vrias [sic]; y de dicho testigo recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, se-[f.7.] gún derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad; y preguntado al tenor del escrito presentado dijo que conoce a Rosalía Manuela Gil Cavallero desde pequeña, comunicándola continuamente hasta el día de hoy, y sabe que es suelta y libre de matrimonio, por lo que se puede casar libremente como pretende con Joseph de Páez, por no tener ninguno de los impedimentos que le han sido preguntados y ser como es hábil, apta y capaz para elegir el estado que mejor le parezca y no tener enfermedad ni óbice que se oponga al uso y efecto del santo matrimonio, que es feligrés de la Santa Iglesia Catedral y que todo lo que lleva dicho es la verdad, so cargo del juramento que lleva hecho, en que se afirmó y ratificó; declaró ser de veinte y un años, que no le tocan las generales de la ley y lo firmó, de que doy fe.

Bachiller Antonio Andrés de Segura [rúbrica]

Ante mí, bachiller Juan Ygnacio Barrientos, notario receptor [rúbrica]

En la ciudad de México, en veinte y nueve días del mes de enero de mil setecientos cuarenta y tres años; yo el notario, estando en la casa de la morada de Rosalía Manuela Gil, que es en el portal de Santo Domingo, para recibirle a la susodicha su declaración, la hice parecer ante mí, y estando presente le recibí juramento, que hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, so cuyo cargo prometió decir verdad y le fueron hechas las preguntas siguientes.

Preguntada por su nombre, calidad, naturaleza, vecindad, filiación, edad, estado y feligresía; dijo llamarse Rosalía Manuela Gil Cavallero, española, ori-[f.7v.] ginaria y vecina de esta ciudad, que es hija legítima de Joseph Gil Cavallero y de Antonia de Zoto y Salinas; que es de estado doncella y tiene catorce años de edad, feligrés de la Santa Iglesia Catedral y responde.

Preguntada si conoce a Joseph de Páez, si se quiere casar con él de su libre y espontánea voluntad, o si para ello es forzada, atemorizada o inducida de alguna persona; y si está en toda su libertad para hacer esta declaración. Dijo que conoce muy bien al susodicho y que se quiere casar con él de toda su voluntad, sin

fuerza, apremio, temor ni inducción alguna; y que se halla en toda su libertad para declarar y responde.

Preguntada si con el dicho Joseph Páez tiene alguna correlación de parentesco, de sanguinidad, afinidad o cognación espiritual; si ha dado palabra de casamiento a otra persona, si ha hecho voto de castidad o religión, si tiene alguna enfermedad oculta o contagiosa que le estorbe el efecto del matrimonio, si en algún tiempo negará haber hecho esta declaración o si alegará de nulidad. Dijo que no tiene ninguno de los impedimentos que le han sido preguntados y que en cualquier tiempo confesará por suya, ratificándose en ella todas las veces que sea necesario, y que por ningún caso ni acontecimiento alegará de nulidad y responde.

Fuéronle hechas otras preguntas y repreguntas necesarias al caso tocantes y de ninguna resulta [f.8] canónico impedimento, y dijo que todo lo que lleva dicho es la verdad, so cargo del juramento que lleva hecho, en que se afirmó y ratificó en esta su declaración, siéndole leída, y no firmó porque dijo no saber escribir, de que doy fe.

Ante mí, bachiller Juan Ygnacio Barrientos, notario receptor [rúbrica]

México y enero 30 de 1743.

Vista esta información de la libertad y soltería de Joseph de Páez y Rosalía Manuela Gil Cavallero, española, vecina de esta ciudad, declarámosla por bastante; despáchese licencia a los curas del Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral para que los amoneste, según derecho y Santo Concilio de Trento, y no resultando canónico impedimento, pasadas las veinte y cuatro horas acostumbradas los casen y velen, según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia. El señor doctor don Francisco Gómez de Cervantes, juez provisor y vicario general de este arzobispado, etcétera. Así lo proveyó, mandó y firmó.

Doctor Cervantes [rúbrica]

Despachose la licencia

## RECIBO DE ENCARGO DE OBRA, 1766

**AGN, Vínculos y, vol. 223, exp. 8**

He rezivido del Señor Don Juan Aparicio del Manzano, Fiscal de la Real Audiencia de Guadalajara, como Albacea tenedor de bienes de su hijo defunto, Don Manuel Matheos, tutor y curador abdona, de la hija de este, Doña Guadalupe Matheos, la cantidad de veinte y quatro pesos por un retrato que saque de cuerpo entero de dicho Don Manuel, según era en vida; el qual retrato mandó dicho Señor Fiscal hazer, para quela querida Doña Guadalupe Matheos tenga essa memoria, y presencia de su difunto Padre, ya que no lo conoció quando vivo, y para que conste, dio este en Mexico a seis de octubre de mil setecientos sesenta y seis.

[Al margen izquierdo:] Son 24p.

Joseph de Paez [rúbrica]

EVALUACIÓN DE LAS PINTURAS DEL COLEGIO DE SAN ANDRÉS,  
1774  
**AGN, Hospitales, vol. 30, exp 4, fs 16-26**

**Foja 16**

[al margen]

San Andrés N. 24

Junta Provincial Superior C-12

Expediente formado a  
consulta de la Junta Mu-  
nicipal sobre la aplicación que  
se le deba dar a los quadros  
que se hallan en el Colegio  
pues son invendibles por su  
enorme tamaño.

Legajo 2º. Let. B.  
No. 38

**Foja 17**

México y Junio 19, de 1773

Excelentísimo Señor

[al margen]

Dese en venta a la Junta Provincial de enagenaciones.

[Rúbrica]

[al margen]

Visto y resuelto en Junta de 20 de Agosto de 1773, cuya resolución comprende la copia del oficio que va a continuación.



En el reconocimiento que hicimos de todos los Muebles, y Pinturas de este Colegio para proceder a su valió, y venta, conforme al Capítulo 36, de la Real Cedula de 27 de Marzo del año pasado de 69, hemos hallado considerable multitud de lienzos de tan enorme tamaño, que no admiten otra colocación, que en los Claustros, o Iglesias de las Casas religiosas de esta Capital, y errando la maior parte de las que pueden comprarlos bien provehidas del adorno que necesitan, contemplamos mui difícil su expendio, pues aún quando se verifique el de algunos de aquellos, que no representan historias peculiares de la Compañía, vera a tan bajo precio que nada se adelante.

Esta reflexión, y el

#### **Foja 17 v**

dolor de ver que diariamente se deterioran de modo, que si no se les da pronto destino, llegará el sensible caso de que se inutilicen, nos pone en la indispensable obligación de hacerlo presente a Nuestra Excelencia, a fin de que se digne tomar la resolución conveniente sobre este punto en la inteligencia de que nosotros nos hallamos otro arbitrio más propio, que el de su aplicación a algunas de aquellas Iglesias, o Parroquias, que por su pobreza carezcan de la decencia, que requieren el Santuario.

En quanto a las demás Pinturas, que son de regular tamaño, creemos no se dificulte su venta, y practicaremos quantas diligencias sean conducentes para lograrla con la estimación posible, sin embargo de que esta clase de Alajas no tiene otra que aquella que les dá la devoción, el gusto, ó el Capricho el comprador.

Reverendísimo Señor que

#### **Foja 18**

a Vuestra Excelencia muchos años. Junta Municipal  
del Colegio de san Andrés de México y Junio  
16, de 1773.

[Rubricado]

Antonio Pineyro	Antonio de Mier y Terán
Juan Francisco Domínguez	Juan de Leyva

[al margen]

Excelentísimo Señor Don Antonio  
Bucareli y Ursula

### **Foja 19**

[al margen]

Copia

En vista de la consulta de esa Municipal  
sobre la venta de las pinturas, que se hallan  
en ese Colegio de la Comisión de Vuestra resol-  
vio los Provincial de Enagenacion que por dos Pin-  
res diestros se reconozcan todos los lien-  
zos, y separando los que expresaren ser de  
pinturas exquisitas se pasará a mis ma-  
nos una lista de ellos, y de los demás  
que existan con distinción, especificando, qua-  
les son, los que se contemplan invendibles,  
lo que participo a Vuestra para que enterado dis-  
ponga su cumplimiento, y a este efecto lo  
hago presento a los demás vocales.

Dios Vuestra Octubre de 1773

[al margen]

Don Antonio Pineyro

[Firmado]

## Foja 20

[al margen]

Copia

En oficio de San de Octubre de el año  
Inmediato ordené a Vuestra Majestad que por dos  
Pintores diestros se reconociesen todos los  
lienzos de el Colegio de la Comisión de Vuestra Majestad  
y separando, los que expresaran ser de  
pintura exquisitas se pazare a mis ma-  
nos una lista de ellos, y de los demás,  
que existan con distinción, especificando  
quales son los que se contemplan invendi-  
bles. Disponga Vuestra Majestad con esa Junta, que si  
no se ha hecho esta operación, se execute  
inmediatamente y me la pazará, como le  
tengo prevenido.

Dios que a Vuestra Majestad muchos años México y  
Henero 22 de 1774.

[al margen]

Señor Don Antonio Pineyro.

[Firmado]

## Foja 21

Rason individual de todas las pinturas que se hallan en el Colegio de  
San Andrés de mi cargo con exprenon de las que son imbendibles por la  
la mano y de las vendibles según el reconocimiento que hicieron de ellas  
los pintores Don José Paez y Don Francisco de Alcibar.

Lienzos imbendibles

Uno de San Francisco de Sales  
Otro de Nuestra Señora de Zapopan  
Otro de San Francisco Javier  
Nueve de la Historia de San José  
Otro de San Felipe Nery  
Otro de Santa Theresa  
Otro de San Ignacio  
Otro de Nuestra Señora de Loreto  
Otra de los siete Príncipes  
Otro de Nuestra Señora de la Concepción  
Dos otros de Nuestra Señora de Betlen  
Otro de la Adoración de los Reyes  
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe  
Diez otros con la Historia de la Pasión  
Quatro otros de las postrimerias  
Otro de San José  
Dos lienzos de San Ignacio  
Otro de los Ejercicios.  
Otro de la conversion de San Pablo.  
Un medio punto de la Tentaciones del desierto.  
Otro de Nuestra Señora  
Otro de San Ignacio  
Otro de la Gloria  
Otro de San Juan Bautista  
Otro de Nuestra Señora de Betlem  
Otro de Santa María Egipcíaca  
Otro de San José  
Otro que representa la Sena del Rey Baltasar  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro de un Santo Erasmo  
Otro lienzo de Ventana con Santa Úrsula y las 11 Vírgenes  
Otro del Patrocinio de Nuestra Señora  
Otro de la Asunción

## **Foja 22**

por esquinita.

Colegio de San Andrés de México 17 de febrero de 1774.

Antonio Pineyro

[Rubricado]

## Foja 23

Otro lienzo de la Sena  
Once dos de la Historia de David mui deteriorados  
Tres otros de la Historia de José  
Otro de Nuestra Señora de la Concepción  
Otro de San Ignacio dando la ropa a San Borja  
Otro de San Pedro

### Lienzos vendibles

Uno de la encarnación  
Otro de San Antonio  
Otro de San Juan Nepomuceno y San Xavier  
Otro de los sagrados corazones de Jesús y María  
Otro de la Purísima Concepción  
Otro de Nuestra Señora de Betlem  
Otro de San Javier: estampa  
Otro del calvario: Ídem  
Otro del corazón de Jesús: Ídem  
Otro de San Ignacio: Ídem  
Otro de San José: Ídem  
Otro de San José y la Virgen  
Otro de un Niño Jesús: de seda  
Otro lienzo de Santa Elena: Bordado.  
Otro de San Serapio  
Otro de la venida del Espíritu Santo  
Otro de la Virgen y San Antonio mío..  
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe  
Otro de Santa Pulquería  
Otro del Corazón de Jesús  
Otro de San Ignacio y San Xavier  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Dos otros de San Francisco Xavier  
Otro de San Francisco Regis  
Otro de la Santa Verónica  
Otro de Nuestra Señora de Aránzazu  
Otro de San Fernando  
Otro de Santa Águeda  
Otro de San Ignacio  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores

Otro de Nuestra Señora del Rayo  
Otro del Corazón de Jesús

## **Foja 24**

Otro lienzo de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro del Santo Exeomo  
Otro de Nuestra Señora de Betlen  
Otro de San Juan  
Otro de San Ignacio  
Otro con un Jeroglífico  
Otro de Santa Bárbara  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro de San Ignacio y San Xavier  
Otro de Santa Matilde  
Otro de Santa Paula  
Otro de Santa Justa  
Otro de San Agustín  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro San Ignacio  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro de un Santo Exeomo  
Otro de San Borja  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro lienzo de San Estanislao  
Otro de San Luis Gonzaga  
Otro de Nuestra Señora del Tuncal  
Otro de San Antonio  
Otro de San Ignacio  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro de la Colunva  
Otro de Nuestra Señora de la Soledad  
Otro de Santa Theresa  
Otro Nuestra Señora de la Concepción  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro de Santa Gertrudis  
Otro de San Luis Gonzaga  
Otro de Santa María Magdalena  
Otro de San Borja  
Otro del Ángel de la Guarda  
Otro de Santa Rosalía

Otro de San Agustín

### **Foja 25**

Otro lienzo de San Antonio  
Otro de Nuestra Señora de Loreto  
Otro de Jesús Nazareno  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro de San Antonio  
Otro de San Diego  
Otro de San Francisco Regis  
Otro de la Encarnación  
Otro de San Antonio  
Otro de San Sebastián  
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe  
Otro de San José  
Otro de Santa Rafa  
Otro de San Cayetano  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro de Santa Bárbara  
Otro de Santa Rosa  
Otro de Santa Theresa

### **Foja 25 v**

Otro lienzo de Nuestra Señora de Betlen  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro de Don Santo Mártir  
Otro de la Pasión  
Otro de San Francisco Xavier  
Otros dos otros de San Ignacio  
Otro del Santo nacimiento  
Otro de dos santos Mártires Jesuitas  
Otro de Nuestra Señora de los Dolores  
Otro de Santa Theresa  
Otro de la Aparición  
Otro de San Ignacio  
Otro de Santa María Magdalena  
Otro de la Santísima Trinidad  
Otro de San José y la Virgen  
Otro de San Camilo y San Ignacio



Otro Nuestra Señora de Betlen  
Otro con el divino Pastor

### **Foja 26**

Otro lienzo de San Francisco Regís  
Otro de San Juan  
Otro del Santo Exceomo  
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe  
Otro de Santa Rosalía  
Otro del Santo Señor Crucificado  
Otro de San Sevastian  
Otro de San Javier  
Otro de San Pablo  
quatro otros de los Santos Doctores  
Otro de Nuestra Señora del Carmen  
Otro de Santa María Magdalena  
Otro de la divina pastora  
Otro de la Purísima Concepción  
Veinte y cinco retratos de varios Generales, venerables y bien hechores que fueron de la Compañía extinguida.

#### Láminas chicas

Una de Nuestra Señora de la Piedad  
Otra de Nuestra Señora de Guadalupe

### **Foja 26 v**

Otra lámina de nuestra Señora de la Concepción  
Otra de San Jerónimo  
Otra de Santa Rosalía y Santa Gertrudis  
Otra de San José  
Otra de San Juan y la Virgen  
Otra de San Luis Gonzaga  
Otra de San Luis  
Otra de Santo Domingo  
Otra de Nuestra Señora de Guadalupe  
Dos otras mui chicas de San José y de Nuestra Señora de los Dolores  
Otra de Santa Rosa  
Otra de Nuestra Señora de Guadalupe  
Otra de Nuestra Señora de los Dolores

### Nota

Que no se incluyen en esta lista veinte y tres lienzos de distintas advocaciones, por rotos, e inservibles a Juicio de los citados Pintores, quienes entre las pinturas relacionadas no hallaron alguna de autor célebre, que merezca separarse.

### **Foja 27**

México y Febrero 22, de 1774.

[al margen]

Fecha a sus antecedentes, y dese cuenta a la Junta Superior de Aplicaciones.

[al margen]

Visto en Junta de primero de Marzo cuya providencia incluye el oficio que va a continuación con fecha de Agosto de 1774.

[Rúbrica]

Excelentísimo Señor

En cumplimiento de Vuestra Excelencia se sirve ordenarme en oficio de mes de octubre ultimo, reiterado en otro de 29 de enero próximo anterior, paró a manos de Vuestra Excelencia una razón individual de todas las pinturas, que se hallan en este Colegio de mi Cargo, con la claridad y distinción que se sirve prevenirme, mi a operación, se demoro hasta a hora., por ahora las ocupaciones de los pintores no les permitieron asistir al reconocimiento con aque-

### **Foja 27 v**

lla prontitud y actividad que lo quisiera. sin embargo de mis frecuentes reclamos para conseguirla.

Nuestro Señor [...] a Vuestra Excelencia los mismos  
que le suplico. Colegio de San Andrés de Méxi-  
co 17 de febrero de 1774.

Extensísimo Señor  
Antonio Pineyro  
[Firmado]

[al margen]

Excelentísimo Señor Reverendísimo Don Antonio  
Bucarely y Uruaga

### **Foja 29**

Nota de todos los lienzos que son propios para adorno  
del Ospital General, y de los que se pueden aplicar a la Parroquia  
del Sagrario de esta Santa Iglesia Metropolitana.

Reserbables para  
el Ospital.

Un lienzo grande de los cinco Señores  
Otro de la Adoración de los Reyes  
Otro de los siete Príncipes  
Otro de Nuestra Señora de Belen  
Otro de Nuestra Señora de los Gozos  
Otro del Patrocinio de Nuestra Señora  
Otro de Nuestra Señora de Monsarrate  
Otro de la revelación del misterio de la Santísima Trinidad  
a San Ignacio  
Otro de San Felipe Neri  
Otro de San Francisco Xavier  
Otro de San Francisco de Sales  
Otro de Santa Teresa  
Otro del Juicio  
Otro de Santa María la Mayor  
Otro de Nuestra Señora de la Concepción  
Otro de San Joseph  
Otro de la Magdalena  
Otro de Santa Pulcheria  
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe

## Foja 29 v

Otro de Nuestra Señora del Carmen  
Otro del Santo Ecceomo  
Otro de Santa Rosa  
Otro de San Pablo  
Otro de un Santo Cristo..... Son 25 lienzos

### Aplicables a la Parroquia del Sagrario

Doce lienzos de la vida de la Virgen para  
elevación .....12  
Otros quatro de los Santos Doctores para Idem.....4  
Otro de la Cena Idem.....1  
Otro de Nuestro Señor de Loreto.....1  
Otro de San Juan Bautista.....1  
Otro de Nuestra Señora de Belen.....1  
Otro de Santa María Magdalena.....1  
Otros quatro de la Pasión del Señor.....4  
Otro del Santo Ecceomo.....1  
Otro de San Sevastian.....1  
Otro de Santa Rosa.....1  
Otro de Santa Teresa.....1  
Otro de la Concepción con su vidrio.....1  
Son 30 lienzos

Colegio de San Andrés de Atefeco y Septiembre  
14 de 1774

Pineyro            Mier y Fernando      Lugo  
[Rubricado]      [Rubricado]          [Rubricado]

Domínguez  
[Rubricado]

## Foja 30

[al margen]

México 3 de Diciembre de 1774.

Excelentísimo Señor

[al margen]

Agréguese a sus antecedentes y dese cuenta a la Junta Superior de Aplicaciones.

[Rúbrica]

Con fecha de 12 de agosto próximo anterior se sirve  
Vuestra Excelencia decirnos que informemos del destino que se puede  
dar a los lienzos que son inbendibles por su enorme  
tamaño, y si habrá embarazo en reservarlos para  
adorno del Ospital General.

[al margen]

Visto en Junta Superior de 3 y de febrero de 1773

Deseando satisfacer plenamente a Vuestra Excelencia recono-  
cimos nuevamente los pocos que quedaron de esta cla-  
se después de la aplicación que se hizo de a la casa de exer-  
cicios de San Felipe Neri de todos los respectivos a la  
que fue de este Colegio, y hallamos que la maioria parte  
de ellos es para una elevación que no domine la Fabrica  
del Ospital, por lo que estarían mui deformes si se colo-  
casen en el, y no pueden tener otro destino que el de  
alguna Parroquia.

La del Sagrario es la más acreedora a este obse-  
quio por ser la matriz, y la más frecuentada de  
toda la Nobleza y Pleve de esta famosa Capital

### **Foja 30 v**

como por la ermosura de su Templo, varias paredes  
están enteramente desnudas con general lástima del  
Pueblo y admiración de los que advierten este grave de-  
fecto en una Iglesia que por tantos títulos deviera ser  
atendida y alhajada con magnificencia.

En estos términos nos parece que sería muy propio de la piedad de Vuestra Excelencia el aplicable las referidas Pinturas, con otras que se juzguen conducentes a un adorno, reservando para el de el Ospital general aquellas que sean de regular tamaño, y que puedan distribuirse cómodamente en las doce Salas que comprende, en los transitivos, a mi fin pasamos a manos de Vuestra Excelencia una lista formal de todas la que contemplamos visibles para uno i otro efecto.

Con este motivo nos es indispensable hacer presente a Vuestra Excelencia que sin embargo de las activas diligencias que practicamos para vender los demás lienzos que existen en este Colegio, no pudimos conseguirlo hasta ahora, ni tenemos la menor esperanza de que se verifique; por que las Comunidades religiosas no necesitan, y los Particulares que pudieran comprar, adornan ya sus Casas a la moda, y miran estos Muebles como impropios en sus Gavinetes y Salas.

### **Foja 31**

En mis conceptos y de que los que quedan son todos quadros viejos muy maltratados y algunas láminas de poca estimación, juzgamos que convendría mucho se aplicasen a las dos Casas de Ospicio, i Cuna, para que los Pobres tengan a la vista algunas imágenes que exciten su devoción; pues de lo contrario llegará el caso de que se inutilicen enteramente.

Es quanto podemos informar a Vuestra Excelencia mía superior justificación resolverá lo que fuere de su agrado.  
Junta Municipal del Colegio de San Andrés  
de México y Septiembre 14 de 1774.

Antonio Pineyro      Antonio de Mier i Terán  
[Rubricado]          [Rubricado]

Juan Francisco Domínguez      Don Lugo y Terreros  
[Rubricado]                          [Rubricado]

En Junta que celebró la Superior de Aplicaciones el día treinta y uno del mes inmediato se tuvo presente este expediente, y en su vista se Acordó.

Aplicar como aplica el Hospital General y a la Parroquia del Sagrario de esta

[al margen]

Excelentísimo Señor Reverendísimo Señor Don Antonio Bucareli y Ursula

### **Foja 31 v**

[al margen]

Estos los oficios

Santa Iglesia los lienzos grandes del Colegio de San Andrés con la distinción, y en la forma que manifiesta la lista y los demás lienzos, y láminas por mitad a la casa de Cuna, y Hospicio de pobres, separándose algunos para la Capilla de la Cárcel de la Acordada, y que para la entrega, recogiendo recibos, se sirva su Excelentísima de dar al comisionado el orden correspondiente.

Es copia a la letra de los decisivo del Quinto Acuerdo, de la Junta de que va hecha mención, que original se hallan a [...] 117=buelta del Libro 3º, de sus relaciones. Y para que conste así lo científico. México Febrero tres de mil setecientos setenta y cinco.

Señor Don Baltasar [...]  
[Rubricado]

### **Foja 32**

Excelentísimo Señor



Muy Señor mío y de mi mayor Ven-  
eración: en ejecución del oficio de  
Vuestra Excelentísima con fecha de 25 de Marzo  
ultimo, en que se sirve notici-  
arme que a consecuencia del  
destino que la Junta Superio-  
re Aplicaciones dio a los lien-  
zos del Colegio de San Andrés  
ha dado Vuestra Excelentísima el aun co-  
rrespondiente al Comisionado de el

### **Foja 32 v**

para que los entregue, he  
nombrado para que los recibier-  
a Don Manuel de Quebedo Theso-  
rero de la Congregación de [...]   
Expositos de esta Capital.

Reitero a Vuestra Excelencia mi respet-  
osa atención para que la encuent-  
re en quanto sea de mi obsequio, y  
esto al Señor que su vida muchos años Mé-  
quico, y Abril 4 de 1775.

Excelentísimo Señor  
Beso las manos de Vuestra Excelencia  
su más rendido servicio y expiación  
Alonso Arzobispo de México

[al margen]

Excelentísimo Señor Reverendísimo Don Antonio  
Bucareli y Ursula.

### **Foja 33**

México 3 de Septiembre de 1784.  
Excelentísimo Señor

[al margen]

Previengase al Comisionado que como multa deve incluir a la entrega mandada hacer al Reverendísimo Señor Arzobispo, los muebles, que, como pertenecientes al Colegio, indica pueden servir en el Hospital General.

Tacubaya a 16 de Septiembre de 1784

Legajo 20 del Libro N°. 39

Entre los muebles existentes en este Colegio se hallan varios Cajones toscos, y maderas apolladas, algunas piezas de batería de Cozina, y otros muebles igualmente inútiles, y de minora consideración, que solo pueden tener destino en Hospital General; por lo que suplico rendidamente a Vuestra Excelencia se digne

**Foja 33 v**

Decirme si podré incluirlos en la entrega que de el estoy haciendo al Altísimo Señor Arzobispo.

Nuestro Señor guie a Vuestra Excelencia los mismos años que necesito: México y Septiembre 1º de 1784.

Excelentísimo Señor  
Antonio Pineyro  
[Rubricado]

[al margen]

Excelentísimo Señor Don Matías Gálvez

RECIBO DE OBRAS PARA EL SACRO MONTE DE PIEDAD,  
1775

**Resguardado en el Nacional Monte de Piedad**

**Por reverso**

Memoria de la obra que tengo hecha para el Monte Pio; de Orden del Señor Don Miguel de Páez, Superintendente de la Real Aduana de esta Corte; que es lo siguiente.

Primeramente por un lienzo de tres (varas) con un marco dorado; de Nuestra Señora de la Piedad y Animas: para la Capilla—V 120 pesos.

Por otro dho. de dos (varas) y tercia con su marco dorado, y de las mismas circunstancias, que el de arriba para la sala—V100 pesos.

Por doce arcas o alcancias de cedro con sus chapas, de dos sabes, que hazen a todas; pintadas de azul, y con sus animas, nube; y las otras tres, con Nuestra Señora de la Piedad, pintadas al Olio— V 090 pesos

suma todo— V 260' pesos

Por Verdad lo forme en México a 20 de febrero del año de 1775.

José de Páez [rúbricado]

(Después aparece una leyenda al calce con otro tipo de tinta y caligrafía que dice)

He ajustado con este Profesor

## EVALUACIÓN DE LA CONDICIÓN DE UN EDIFICIO 1777

**AGN, Hospitales, vol. 47, exp. 11, fs. 212- 240, año 1777.**

[Nota: se transcribe de manera íntegra las primeras 5 fojas y se resume de una manera muy general las siguientes 24 fojas].

### **Foja 212**

Hospitales

Al número 413. De 26 de noviembre de 77

Superior Gobierno. Año de 1777

Testimonio de los autos formados sobre reedificación y adorno de la capilla que está en el campo santo del Hospital Real de Naturales.

N. 14

Triplicado

Secretario don José de Gorraez

### **Foja 213**

Excelentísimo Señor. Tiene el Hospital Real de los Indios, que está de mi cargo, en el centro de su campo santo antiguo, una capilla interior dedicada a San Nicolás de Tolentino y en donde se han celebrado hasta ahora las misas que la piedad de los fieles han dedicado de inmemorial tiempo a esta parte por el sufragio de los pobres indios que allí se han enterrado, pero la misma antigüedad de su erección ha deteriorado de tal manera sus altares que no sólo causa compasión su desmejoro, sino que retira la devoción de los sufragios que allí tenían los difuntos, de suerte que siendo una causa, que por la piedad del Rey está a mi cuidado, me causa grande dolor no poderla atender en este punto porque los intereses que goza están dedicados al principal instituto de la hospitalidad, sin que en esto tenga arbitrio para

segregar un real que no sea para la servidumbre de los enfermos. En esta necesidad tan urgente sólo tengo la esperanza de la gran piedad de Vuestra Excelencia, que como vice patrono de aquella real casa se ha de compadecer de aquellos pobres miserables en esta vida y olvidados en la otra, dedicando su compasivo y grande corazón a algún medio o arbitrio que pueda restaurar esta pérdida originada del transcurso de los tiempos; y que por lo mismo que son pobres serán más agradecidos en pedir a Dios por la exaltación de Vuestra Excelencia en ambas felicidades. Tiene Vuestra Excelencia un poderoso influjo en el piadoso celo de sus gloriosos predecesores por el mayor bien de esta real casa, tan acepta de ambas majestades, pues a representación del Excelentísimo Señor Virrey marqués de Valero concedió Su Majestad, en el año de mil setecientos y veinte y cinco, diez mil pesos para reparar este hospital; el Excelentísimo Señor marqués de Casa-[f.213v.] fuerte, aplicó varias limosnas en su favor, y lo que es más, impuso la contribución del medio real de maíz en todas las jurisdicciones de esta gobernación (que aprobó Su Majestad), en vista de haberse deteriorado la que hacían antes los indios de una fanega en especie de cada ciento de las que cogiesen las comunidades de los pueblos, cuya pensión se les había impuesto desde el año de mil quinientos noventa y uno por el Excelentísimo Señor don Luis de Velasco, y revalidado su sucesor, el Excelentísimo Señor conde de Monterrey, el año de mil quinientos noventa y cinco, y aprobó esta Real Audiencia el año de mil quinientos noventa y nueve. El Excelentísimo Señor marqués de Cruillas destinó a este hospital la limosna de cuatro mil ochocientos cincuenta y un pesos, que consta de mi cuenta del año de mil setecientos sesenta y cinco, y con piadosa emulación costeó de su bolsillo su excelentísima esposa el sagrario de plata en que se deposita el Señor Sacramentado el Jueves Santo.

Estas demostraciones tan piadosas, dirigidas a un destino tan recomendable, no dudo hagan impresión en el nobilísimo corazón de Vuestra Excelencia para que esta real casa y aquella santa capilla logren las más benignas influencias del ardiente celo de Vuestra Excelencia, por el servicio de ambas

majestades, cuya excelentísima persona guarde Nuestro Señor muchos años en la mayor prosperidad. México, treinta de diciembre de mil setecientos setenta y cuatro. Excelentísimo Señor. A los pies de Vuestra Excelencia. Antonio de Arroyo.

[Al margen:] Decreto.

México, treinta y uno de diciembre de mil setecientos setenta y cuatro. Al señor fiscal. El Baylío Bucareli.

[Al margen:] Respuesta, fiscal.

Excelentísimo Señor. Esta representación del mayordomo del Hospital de Naturales se reduce a exponer lo maltratada que está la capilla que éste tiene en el centro de su campo santo con el título de San Nicolás de Tolentino, en donde se han celebrado hasta ahora por los fieles devotos misas en sufragio [f.214] de los indios difuntos, la cual no puede componer por las estrechas órdenes que hay para que sus rentas se destinen sólo a la curación de los enfermos y su prolija asistencia, trayendo con este motivo las justas atenciones que ha logrado este hospital de la antigua piedad de Rey y de la de los antecesores de Vuestra Excelencia. No dice sino en general el mal estado de destrucción o ruina en que se hallan los altares de esta capilla, ni con claridad si actualmente se celebra en ella el santo sacrificio de la misa, y será bien que Vuestra Excelencia mande pasar esta solicitud al señor oidor juez protector en turno de hospitales para que se acerque a verla y a mandar reconocer su deterioro en todas sus partes, haciendo poner avalúo de lo que pueda costar la compostura del edificio, altares y demás de su decencia, en el caso de que con autoridad legítima deba seguirse celebrando misas en ella. Evacuado este paso y reconociendo el señor juez que este costo le podrán sufrir las rentas del hospital en su sobrante, si le tiene, se hará dar una noticia del que sea y luego se informará, con vista de todo lo que se le ofrezca y parezca más arreglado a mantener la capilla y la devoción que expone el mayordomo; o a resolverse por Vuestra Excelencia lo que tuviese por justo. México, enero tres de mil setecientos setenta y cinco. Arecho.

[Al margen:] Decreto.

México, tres de enero de mil setecientos setenta y cinco. Como dice en todo el señor fiscal y remítase esta instancia al señor juez en turno de hospitales para el entero cumplimiento de cuanto expresa. El Baylío Bucareli.

[Al margen:] Respuesta fiscal. Auto.

México, quince de enero de mil setecientos setenta y cinco. Para dar cumplimiento a lo ordenado por Su Excelencia en su superior decreto de la vuelta, conforme a lo pedido por el señor fiscal, procédase [f.214v] a reconocer y ver la capilla que se halla en el campo santo del Hospital Real y General de los Indios, y para ello se señala el día de pasado mañana, diez y siete del corriente, con asistencia de su señoría y la del mayordomo administrador de dicho hospital, don Antonio de Arroyo, a quien se citará como a don José de Páez, maestro de pintor en esta ciudad, a quien su señoría nombra por perito para dicho reconocimiento, quien comparecerá bajo de juramento que haga en forma, se proceda al expresado reconocimiento de lo que deba hacerse en la nominada capilla para su decencia, para determinar lo más que convenga. Lo mandó el señor don Vicente de Herrera, del Consejo de Su Majestad, su oidor en la Audiencia Real de esta Nueva España y juez en turno de Hospitales, Seminarios y Colegios de esta capital, y lo firmó. Herrera. Agustín Francisco Guerrero y Tagle.

[Al margen:] Citación.

En dicho día, presente don Antonio de Arroyo, administrador del Hospital Real de los Indios, en su persona le cité para el reconocimiento que se manda hacer por el precedente decreto el día de pasado mañana, y enterado dijo se da por citado y está pronto a asistir como se manda, doy fe. Agustín Francisco Guerrero y Tagle.

[Al margen:] Otra.

En México, en diez y seis de dicho enero, presente don José de Páez, maestro de pintor, en su persona, que conozco, le hice saber el nombramiento de perito que se le ha hecho para el reconocimiento que se manda hacer por el presente decreto; y enterado dijo que lo acepta y está



pronto a asistir el día de mañana para el efecto y lo firmó. José de Páez. Agustín Francisco Guerrero y Tagle.

[Al margen:] Reconocimiento.

En la ciudad de México, en diez y siete de enero de mil setecientos setenta y cinco (a hora que serán cerca de las diez de la mañana); estando en la capilla titulada San Nicolás Tolentino, que se halla en el campo santo del Hospital Real y General de los Indios de esta capital, el señor don Vicente de Herrera, del Consejo de Su Majestad, oidor en la Audiencia Real de esta Nueva España y juez [f.215] en turno de Hospitales, Seminarios y Colegios de la dicha ciudad; a efecto de ver y reconocer la citada capilla de señor San Nicolás Tolentino, y presente asimismo don Antonio de Arroyo, mayordomo y administrador de dicho hospital; y el maestro pintor don José de Páez, antes de proceder a este reconocimiento, Su Señoría, por ante mí el presente escribano de Cámara del Real Tribunal de Cuentas y del nominado Hospital Real, le recibió al referido Páez juramento que hizo en forma por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, según derecho, bajo el cual prometió hacer dicho reconocimiento por lo que toca a su facultad, a todo su leal saber y entender; y en su ejecución se vio y reconoció la expresada capilla, por dentro y fuera, y se halló que su fábrica material de paredes y techo no tiene deterioro alguno ni necesita de ninguna reedificación ni reparo. Sí se vio que su adorno en lo interior se halla sin la debida decencia, pues el altar que llaman mayor se compone de un lienzo que cubre toda su pared, bien maltratado, y sin tener sagrario o tabernáculo donde depositar al Santísimo Sacramento y exponerlo al público cada y cuando entra el Santo Jubileo circular en ella. Y asimismo, se vio y reconoció que los dos lados de las paredes e inmediatos al presbiterio del altar que llaman mayor se hallan dos altarcitos pequeños, sin aseo y con ninguna decencia para celebrar el santo sacrificio de la misa en ellos todos los lunes del año. En vista de lo cual mandó Su Señoría al nominado don José Páez expusiese su sentir sobre lo que se había de hacer para que dicha capilla quede adornada con la debida decencia, haciendo lo por menor de cada cosa, según lo que informó en este

acto de palabra el administrador don Antonio de Arroyo, de lo que se había de ejecutar y el costo a que podrá ascender con toda economía para en su vista providenciar lo convenien-[f.215v.] te, lo que prometió ejecutar el referido maestro y con lo cual se concluyó esta diligencia, mediante a que por lo que toca a la fábrica material de la referida capilla no necesita de reparo alguno y lo firmó Su Señoría con dicho administrador y perito, por ante mí, doy fe. Herrera. Antonio de Arroyo. José de Páez. Agustín Francisco Guerrero y Tagle.

[Al margen:] Sigue.

En la ciudad de México, en veinte y cinco de dicho mes y año, compareció ante mí el infrascrito escribano don José de Páez, maestro de pintor y con obrador público en esta ciudad, y a quien doy fe que conozco; y dijo que en cumplimiento de lo mandado por el señor oidor, don Vicente de Herrera, como juez en turno del Hospital Real de los Indios, en la diligencia de reconocimiento de la capilla de San Nicolás Tolentino que se halla en el campo santo de él, se ha hecho cargo de lo que es preciso para su adorno y decencia interior, y se halla ser necesario hacer un tabernáculo de madera en el altar mayor, con su vidriera, para cuando se exponga el Divinísimo Señor Sacramentado al público, y al pie de éste un correspondiente sagrario para el depósito; cuyo tabernáculo ha de ser de talla, pintado de colores, y sus perfiles dorados, con su mesa de altar o repisa, con su zoclo correspondiente; y que el lienzo que se halla y cubre todo el pavimento de la pared se ajuste a ella, poniéndole un marco dorado a su orilla para colocar el expresado tabernáculo sin ser necesaria otra obra para el altar mayor; y que las dos paredes laterales del presbiterio se pinte sobre ellas al temple una colgadura fingida. En el cuerpo de dicha capilla es necesario se quiten los dos altarcitos que se hallan a los lados de sus paredes, por estar muy indecentes [f.216] y maltratados, y en su lugar poner y formar cuatro colaterales de pintura sobre lienzo y bastidores, dos en cada un lado, con sus respectivas repisas de altar y zoclos correspondientes; con lo cual quedará esta capilla con la decencia que se requiere para poderse celebrar en ellos el santo sacrificio de la misa

en los lunes de cada semana, y ser bastante número de altares para las muchas que se dicen; con la inteligencia de que dichos cuatro colaterales sólo han de llegar hasta la cornisa de la referida capilla, y que todo lo expresado escasamente y con todo ahorro podrá llegar su costo, quedando perfectamente decente y sin ningún exceso, a la cantidad de un mil y quinientos pesos que prudentemente calcula a todo se leal saber y entender, sin dolo, fraude ni encubierta; bajo el juramento que ante el señor oidor tiene hecho en la diligencia de reconocimiento y en el que se afirma y ratifica, y lo firmó por ante mí, doy fe. José de Páez. Agustín Francisco Guerrero y Tagle. México y febrero tres de mil setecientos setenta y cinco. Informe don Antonio Arroyo sobre lo que pide el señor fiscal en la segunda parte de su respuesta y hecho se dé cuenta. Lo mandó el señor don Vicente de Herrera, del Consejo de Su Majestad, oidor en la Audiencia Real de esta Nueva España y juez en turno de Hospitales. Mediante el decreto de Vuestra Señoría que antecede, consecuente a lo pedido por el señor fiscal en la segunda parte de su dictamen, sobre que diga si el hospital de mi cargo tiene sobrante en sus rentas para resolver [f. 126v] lo que convenga, en orden a la pretensión que solicitó del adorno de su capilla interior; debo exponer a Vuestra Señoría que, desde mi ingreso al encargo del Hospital ha ocurrido tan crecido número de enfermos a él que rara vez ha bajado el número de su existencia de doscientos, cuando antes apenas llegaba a él de ochenta, fuera de la grande epidemia que me sobrevino el año de sesenta y dos, donde no faltando el espacioso ámbito de sus salas se hicieron otras provisionales en una parte de su campo santo, que después volvieron a servir el año de sesenta y ocho; fuera de que jamás he reparado en que se gaste cuanto sea necesario en la curación de sus enfermos, porque se logre el deseado fin a que se aspira, ampliando los ánimos de los facultativos médicos y cirujanos para el intento, y así se han conseguido los más felices sucesos de su sanidad, logrando este Hospital la gloria de haberse curado en él las dos formidables enfermedades de lepra y rabia. A esto se agrega los muchos reparos que he tenido de sus fincas, así por la antigüedad de muchas de ellas como por lo débil y húmedo

de su terreno, sin entrar el decrecido desembolso que tuvo el año de sesenta y ocho con el accidente de temblor, cuyas fincas padecieron mucho e hice constar en la cuenta de aquel año. Estos motivos (y otros que no he referido por no molestar la atención de Vuestra Señoría) tienen al hospital ceñido a no excederse en gastos extraordinarios que le falte para la precisa atención [f. 217] de su ministerio, cuyo cuidado he procurado observar con los esfuerzos que me ha permitido mi limitada conducta y por cuya causa no tiene sobrante alguno en sus rentas, pues todas se emplean en lo que tanto se necesita para su manutención; antes bien convendría agregarle otros auxilios para reparar aquellos desfalcos que indispensablemente ocasiona el tiempo en todo género de rentas y mantener con estos refuerzos una obra tan grande que cede en gloria de ambas majestades y bien universal de este reino. [...] En vista de lo cual y de no haber rentas sobrantes para este ni otro destino la discreción de Vuestra Señoría resolverá lo que tuviere por más conveniente. México, siete de febrero de mil setecientos setenta y cinco. Antonio de Arroyo.

[En el resto del expediente se discuten diversas medidas para obtener el dinero necesario para la reparación de la capilla de San Nicolás Tolentino, así, por ejemplo, el administrador del Hospital, don Antonio de Arroyo, propone poner un puesto de carnicería y de su arrendamiento obtener un ingreso; además, sugiere que se pida a los dueños de las haciendas contribuyan con algo, pues los indios le sirven a ellos con su trabajo; esta propuesta no se acepta. Como tampoco se acepta que se pida a Su Majestad conceda algún impuesto para este fin.

Asimismo, se acude al Juzgado de los Naturales para ver si de sus caudales se puede destinar algún apoyo, se contesta que sus arcas están exhaustas.

Únicamente se logra que algunas parcialidades y pueblos concurren con un total de quinientos pesos, mismos que se entregan al administrador del Hospital de Naturales, las aportaciones fueron de la manera siguiente: la parcialidad de San Juan dio cien pesos, el pueblo de Santa María Magdalena

de las Salinas cincuenta pesos, la parcialidad de Santiago doscientos, el pueblo de San Francisco Xicotitla cincuenta y el pueblo de Culhuacán cien. También se pide que se indague si el Hospital del Amor de Dios puede dar algo, pero se contesta que no, porque éste destina dinero para el hospital de San Andrés.

Al final del documento se asienta que el 15 de noviembre de 1777, se sacó testimonio del expediente original y se da fe de que concuerda con el original el 9 de diciembre de 1777].