



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN HISTORIA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA QUE
PRESENTA LA ALUMNA GABRIELA CALLEROS BUENFIL
CON EL TÍTULO:

*ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA SERIE HAGIOGRÁFICA DE
SAN JUAN DE DIOS EN LA PINACOTECA MUNICIPAL DE
ATLIXCO (PUEBLA) CONEXIONES ARTÍSTICAS ENTRE EL
VIEJO Y NUEVO MUNDO*

Asesor: Dra. Isabel Fraile Martín

HEROICA PUEBLA DE ZARAGOZA
JUNIO DE 2018

A Dios quien me ha bendecido cada día.

A mis adorados padres por enseñarme con amor lo que soy.

A Sebastián, hijo e inspiración: *Siempre para adelante, nunca para atrás ni siquiera para tomar impulso.*

A Javier, hijo en donde estés.

A mi hermana Patricia, por estar.

A Sandra, por todas las veladas y palabras de aliento.

A la Dra. Isabel Fraile, por creer y asesorar este trabajo.

A mis Lectores, mi admiración y agradecimiento por su incansable acompañamiento.

A la Dra. Elva Rivera por haberme enseñado tanto del quehacer del historiador.

Al Maestro José Luis Camacho por sus invaluable aportes y sobre todo por brindarme apoyo sin condiciones.

A los Maestros Alejandro y Gustavo por su inestimable ayuda al compartir sus conocimientos y confianza.

A quienes me acompañaron, en especial a Silvia, Jaqueline, Magnolia, Faby y Carlos, por su incondicional amistad.

A mis maestros por formarme como profesional en la historia, mi especial reconocimiento a la Dra. Reyna Cruz y al Dr. Alberto Soberanis por impulsar mi proyecto.

A las autoridades del Municipio de Atlixco por todas las facilidades para esta investigación.

Al R.P. Jesús Genis Velázquez de la Parroquia de la Natividad de Atlixco por su apoyo.

... Siempre es Siempre...

INTRODUCCIÓN

*Entréme donde no supe
Y quedéme no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo.
Yo no supe dónde entraba,
Pero cuando allí me vi,
Sin saber dónde estaba,
Grandes cosas entendí,
No diré lo que sentí,
que me quede no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo...*

San Juan de la Cruz
“Coplas sobre un éxtasis de alta Contemplación”

Estos elocuentes fragmentos describen el encuentro con mi objeto de estudio. El quehacer del historiador es multidisciplinario e incurrir en la Historia del Arte para abordar el tema de la serie hagiográfica de San Juan de Dios en Atlixco fue un desafío consolidado en este trabajo.

La presente investigación se inició con una visita turística en el 2013 a la Pinacoteca del Hospital de San Juan de Dios, donde se exhibe la serie hagiográfica del Santo y su Carisma en extraordinarios lienzos de gran formato que captaron de inmediato mi atención hacia la personalidad del insólito personaje y a la maestría de los pintores Luis Berrueco y Pablo José de Talavera, a cargo de tal empresa. Mi visión del quehacer como historiadora se transformó al encontrar en la narrativa pictórica de San Juan de Dios un cúmulo de información de varios ámbitos. Mi punto de partida fue averiguar que existía un antecedente de estudio formal sobre esta serie y que había sido propuesto por el maestro Santiago Sebastián -interrumpido lamentablemente por su deceso en 1995- y que desde entonces no se habían realizado estudios pormenorizados de la misma ni se había profundizado en sus fuentes grabadas y sus pintores -lo que en esta investigación se lleva a cabo- aun cuando investigadores del arte como Pizarro Gómez, Vargas Lugo, Schenone,

entre otros, han realizado importantes aportes bajo la disciplina de la Historia del Arte abordando estas temáticas en particular.

Los historiadores estamos formados para investigar y aunque mis conocimientos sobre la disciplina del arte no fueron abordados en la carrera, los discursos tanto visuales como axiológicos que ofrecen los cuadros me motivaron a realizar un trabajo multidisciplinar con el propósito de contribuir a llenar el espacio de las investigaciones dedicadas a la historia de la serie, sus pintores, el Hospital -como patrimonio- y la importancia de Atlixco.

Desde su hechura en 1743 hasta la realización de este trabajo, las pinturas de la serie han sido conservadas dentro del inmueble, inscrito como Patrimonio Edificado Nacional, ornamentando sus muros -lo que les otorga un gran valor histórico- y me generaron cuestionamientos en diferentes marcos referenciales: ¿Cuáles fueron los motivos que impulsaron a la Orden para solicitar su representación dentro del Hospital, aparte de las prácticas religiosas propias de la Contrarreforma? ¿Por qué se realizó una serie hagiográfica mostrando inclusión, con personajes seculares y mujeres, en una sociedad donde los estamentos eran jerárquicos y profundamente androcéntricos? ¿Dónde se encontraban los grabados que sirvieron de modelo para los cuadros? ¿Cuáles son las variaciones que presentan los cuadros con respecto a los grabados? ¿Cómo se estableció la relación para que los grabadores realizaran representaciones de San Juan de Dios? ¿Quiénes fueron los pintores que realizaron la serie? ¿Cómo se desarrollaron las relaciones entre la Orden juanina con los pintores y los donantes? ¿Dónde se aprendía la pintura de caballete en la Nueva España? ¿Quiénes fueron los precursores de las generaciones de pintores novohispanos?

Ante tales cuestionamientos, me es posible proponer tres hipótesis. En la principal formulo que la serie hagiográfica de San Juan de Dios no fue realizada sólo para presentar y visibilizar el Carisma del Santo a la comunidad; sino que sus imágenes fueron mensajes claros y descriptivos de intenciones políticas, económicas y sociales de la Orden, los pintores y los donantes para crear una identidad ante la sociedad novohispana. Es decir, estos actores sociales desarrollaron estrategias para crear las manifestaciones plásticas propias de una nueva identificación religiosa asistencial dentro del mosaico de carismas

religiosos virreinales. Aunado a lo anterior propongo como primera hipótesis secundaria que la formación artística del pintor Luis Berrueco fue con Juan de Villalobos y no con Juan Correa. La última hipótesis secundaria es que son veintiuno los cuadros que integran la serie hagiográfica del Santo y no diecinueve como se había manejado por diferentes investigadores considerando además la posibilidad de que el remate de medio punto en uno de los accesos formó parte del encargo, lo que daría la cantidad de veintidós lienzos.

Para el acercamiento inicial de esta tesis fueron imprescindibles los trabajos del Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez y la Dra. Isabel Fraile Martín. Fundamental además fue el realizar visitas *in situ* lo que permitió tener un acercamiento directo con las pinturas. Para la hermenéutica documental se consultaron fuentes primarias como los archivos parroquiales del Templo de Nuestra Señora de la Natividad en Atlixco así como archivos extraídos del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla¹. Se visitaron diferentes repositorios para acceder a las fuentes bibliográficas de diversos autores, entre ellos considero que los más importantes son Solange Alberro, Alejandro J. Andrade, Arturo Córdova y Gustavo Mauleón, quienes me dirigieron a importantes materiales complementarios. Las publicaciones electrónicas proceden tanto de portales académicos como de sitios dedicados al arte y a la religión.

La metodología básica utilizada para el análisis fue la teoría iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky, considerando su clásico ejercicio de los tres niveles. Las aportaciones de Rafael García Mahiques en torno a los conceptos y la didáctica para la explicación de una pintura fueron primordiales y se consultaron en *Iconografía e Iconología: Cuestiones de Método*. Para el análisis de las imágenes me basé en *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* de E. H. Gombrich. El enfoque que se quería dar al trabajo lo otorgó Peter Burke en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Por lo tanto, este trabajo usó los métodos pertinentes tanto de la Historia del Arte como de la Historia Cultural.

El capítulo I es un resumen necesario para entender cómo se inició la práctica de la pintura en la Nueva España con el arribo de pintores europeos con técnicas y modelos que

¹ Mi especial agradecimiento al Mtro. Gustavo Mauleón Rodríguez por la información.

sentaron las bases para formar a los primeros artistas novohispanos avecinados principalmente en la capital y en Puebla, como segundo centro de producción artística, la que eventualmente compartió con Atlixco buena parte de su nómina de pintores. Además para visibilizar la complejidad del arte de la pintura, se describe una reseña del aprendizaje en los talleres así como de las técnicas y los procedimientos que se debían llevar a cabo en la pintura de caballete. En el capítulo II se presenta el ámbito histórico del Valle de Atlixco, espacio geográfico donde se da el proceso fundacional de la Villa de Carrión, actual Atlixco, y lugar donde se construyó, después de la llegada de la Orden juanina, el Hospital de San Juan de Dios (1731). Este inmueble se ornamentó con la serie hagiográfica de su santo patrono, la cual continúa exhibiéndose dentro de sus muros. Se incluye la historia de San Juan de Dios (cuya revisión implicó el descubrimiento de algunas inconsistencias entre los archivos de la Orden y trabajos académicos posteriores), así como una breve reseña de la asistencia hospitalaria, sus recintos y protagonistas en la Nueva España. El capítulo III está dedicado a los artífices del pincel Luis Berrueco y Pablo José de Talavera. Visibilizar la formación y trayectoria de ambos maestros pintores al haber sido los autores de la serie de 1743, es el eje central de este capítulo. En capítulo IV y último se realiza el análisis formal y la descripción iconográfica de la serie, la cual se ejecutó siguiendo los grabados que ilustraron la cuarta edición de 1659 de la fuente literaria de 1624 de la vida de San Juan de Dios y la cual generó -por su aceptación- una serie de publicaciones posteriores, entre éstas se situó el *Epílogo Histórico* de 1732 que es parte del acervo de la Biblioteca Palafoxiana, probablemente utilizado por los pintores y también consultado para este trabajo.

Investigando las conexiones, entre la Orden, los donantes y los pintores, con el propósito de establecer inferencias se generaron en el transcurso de la investigación concepciones que arrojaron luz para dar respuesta a los planteamientos iniciales. Por lo que considero que el trabajo tuvo un desarrollo gradual que dependió del acceso a diferentes documentos que terminaron por otorgar a la tesis la forma y el sustento deseado.

Índice

Introducción.....	II
Capítulo I.....	1
Pintura en la Nueva España	1
1. 1. Ecos de los modelos pictóricos europeos en la Nueva España	1
1. 2. Preludios artísticos de la pintura en la Nueva España	2
1. 3. Pintores novohispanos	5
1. 4. El aprendizaje artístico en los talleres y la pintura de caballete en la Nueva España	8
1. 4. 1. Microcosmos de la pintura en la Nueva España: talleres y gremios	8
1. 4. 2. Breve reseña de la técnica y manufactura artística de la pintura de caballete en la Nueva España	10
Capítulo II	
Atlixco y su hospital, antecedentes del entorno histórico de la serie hagiográfica de San Juan de Dios.....	19
2. 1. Ámbito del Valle de Atlixco	19
2. 1. 1. El territorio del Valle de Atlixco y su importancia en tiempos prehispánicos	20
2. 1. 2. La Villa de Carreón, fundación e importancia en la Nueva España	20
2. 2. Apología de un Santo: San Juan de Dios y su impronta en el devenir histórico.....	26
2. 2. 1. Conformando un Carisma: Juan de Dios el Santo hospitalario	26
2. 2. 2. La asistencia hospitalaria en los Reinos de Ultramar	32
2. 2. 3. Hospitales y protagonistas en la Nueva España	33
2. 3. Antecedente en Atlixco del Hospital de San Juan de Dios: Hospital Real de la Purísima Concepción, San Pedro y Santa Ana.....	35
2. 3. 1 Hospital de San Juan de Dios: Patrimonio Edificado Nacional.....	37
Capítulo III	41
Reseña artística de los artífices de la serie hagiográfica de San Juan de Dios.....	41
3. 1. Pablo José de Talavera continuador de un linaje.....	45
3. 2. Trayectoria del trazo artístico de Luis Berrueco.....	45
Capítulo IV	53
Antecedentes, análisis formal y descripción iconográfica la serie de San Juan de Dios en la Pinacoteca Municipal en Atlixco.....	53
4.1. Serie de San Juan de Dios en la Pinacoteca Municipal.....	53
4.1. Generalidades de los autógrafos de las pinturas novohispanas.....	55
4.2. El origen de la inspiración: Santos en fuentes literarias y grabados	56
4.3. Creaciones místicas: grabados y grabadores de la serie de San Juan de Dios	59
4.4. Análisis formal de las convergencias y divergencias iconográficas de las pinturas con los grabados de la serie de San Juan de Dios	66
Conclusiones.....	141
Bibliografía.....	145

Capítulo I

Pintura en la Nueva España

1. 1. Ecos de los modelos pictóricos europeos en la Nueva España

La monarquía española con su vasto territorio y su compleja conformación política, económica y social regida bajo los preceptos del mundo religioso, y encabezada por los últimos monarcas de la casa de Austria y más tarde por los Borbones, generó en las artes y en especial en la pintura un panorama multicultural que se trasladó a los extensos reinos de ultramar. La pintura española del siglo XVII y XVIII se encontró permeada de influencias, tanto artísticas como estilísticas, por elementos italianos renacentistas del naturalismo veneciano y lombardo, al igual que del tenebrismo *caravagiesco*. En la Ciudad Eterna² también se establecieron maestros pintores franceses³ que enriquecieron con sus técnicas y estilos a la pintura española. Asimismo, producciones artísticas de imágenes y formas procedentes de Flandes inundaron iglesias, conventos y oratorios privados; por lo cual conjuntamente se dio el uso de una enorme cantidad de grabados nórdicos en los talleres de los pintores⁴.

El lenguaje predominante en la producción pictórica de este amplio periodo fue la del mundo religioso por ello la pintura con este carácter mantuvo presencia en España y en todos los países católicos tanto europeos como de los americanos. La Iglesia fue el consumidor fundamental de la pintura, seguida por la nobleza cortesana y en menor medida, por la nobleza menor provincial, las corporaciones, gremios y cofradías que solicitaron distintas obras para ornamentar espacios civiles y religiosos tanto públicos como privados, generando la ingente obra pictórica que ha trascendido hasta nuestros días⁵.

² La ciudad de Roma contiene la mayor concentración del patrimonio histórico y arquitectónico del mundo occidental europeo, se le alude con el nombre de *Città Eterna* <https://es.wikipedia.org/wiki/Roma>

³ Pintores franceses como Nicolas Poussin, Claudio de Lorena y Sébastien Bourdon generaron obra para la clientela culta española del siglo XVII.

⁴ Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España 1600-1750* (España: Ediciones Cátedra, 1992), 11, 12. Los grabados y su importancia por ser una fuente general de inspiración utilizada por los pintores novohispanos se abordará en el apartado 4.2.1.

⁵ *Ibid.* p.10.

1. 2. Preludios artísticos de la pintura en la Nueva España

En un contexto de contrastes, comprensible por la diversidad de los nuevos territorios y sus diferencias con la metrópoli, la monarquía hispánica logró consolidar una heterogénea cultura artística que produjo “imaginarios compartidos y mecanismos transmisores”. Estos se trasladaron al Nuevo Mundo mediante la inmigración de maestros u oficiales europeos, quienes atraídos por la riqueza o guiados por el afán evangelizador, transfirieron directamente los lenguajes artísticos del Viejo Mundo⁶ en paralelo con envíos, vía marítima, de lienzos con la técnica al óleo los cuales sirvieron de modelo para composiciones realizadas posteriormente por otros pintores novohispanos⁷.

De Extremadura y Andalucía fue la procedencia de la mayoría de los conquistadores de la primera etapa y se entiende que muchos de los maestros pintores españoles provinieran de la misma zona, aunque también los hubo de distintos puntos territoriales del Viejo Mundo. Sin embargo, este período ha sido poco documentado y presenta un reto para la historiografía. De lo que si hay evidencias es del arribo simultáneo de predicadores que emprendieron la enseñanza del catecismo y de los oficios artísticos entre los naturales, gestando así las incipientes representaciones de pintura mural en conventos y templos⁸. Religiosos como Pieter van der Moere, conocido como fray Pedro de Gante (Flandes, 1479? -Nueva España,1572), implementaron estrategias de evangelización que incluían diferentes disciplinas artísticas como métodos de *propaganda fide*. Maestros inmigrantes continuaron arribando a los nuevos territorios y fue hacia el segundo tercio del siglo XVI cuando los *passeurs* (*mediadores culturales*) de la imagen, como los menciona Wuffarden, desarrollaron un trabajo itinerante o se afincaron para ejercer su oficio⁹.

El espacio geográfico de este trabajo es la Nueva España y la Casa de Contratación en Sevilla fue muy selectiva para otorgar los permisos de migración. La autorización se

⁶ Luis Eduardo Wuffarden, “La transmisión de los modelos. Hombres, modelos y obras de arte en tránsito” en *Pintura de los Reinos Identidades compartidas en el mundo hispánico* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 2010), 51.

⁷ Ana Elvira Yañez Arellano, “Martín de Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y XVII” (Tesis de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 94.

⁸ Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 52.

⁹ *Ibíd.* p. 53, 54.

otorgaba a personas conecedoras de diferentes oficios propiciando así la paulatina llegada, entre otros, de pintores calificados, dotados de una retórica, estilo e iconografía clara y didáctica, que sentarían las bases de la práctica del pincel¹⁰.

La nómina de pintores en las principales ciudades de la Nueva España fue amplia en los siglos XVI y XVII; los cuales no son tema de este trabajo, por ello únicamente se mencionarán a los más destacados, todo con la intención de visibilizar los fundamentos del oficio que formarían a los posteriores pintores novohispanos, entre los que se encontraron Luis Berrueco y Pablo José de Talavera, pintores de raigambre del siglo XVIII y realizadores de la serie hagiográfica de San Juan de Dios del Hospital del mismo nombre en Atlixco, tema central de este trabajo.

Mencionando a los artistas del pincel que iniciaron la producción pictórica en el territorio novohispano se encuentran: Cristóbal de Quesada, andaluz oriundo de Carmona y antiguo vecino de Sevilla, cuya etapa productiva se ubica entre 1535 y 1550. Se estableció en México como el primer pintor profesional español¹¹. Fue seguido por Juan de Ilescas (1548-1560) quien a su vez fue sucedido por su primogénito y discípulo Juan de Ilescas, *el Mozo*. Ambos eran vecinos de Puebla en 1555, después se trasladaron a la capital donde Ilescas *el Mayor* participó primero en la formación del gremio local de pintores y doradores, ejerciendo al poco tiempo el cargo de veedor. Posteriormente, ambos se marcharon a Quito, vivieron en Lima y retornaron a España en 1575¹².

En la siguiente migración de artistas procedentes del Viejo Mundo, arriba en 1567 el flamenco Simón Pereyng (c.1530-México,1589) procedente de Amberes; testimonio de su obra se encuentra en el retablo del templo conventual de San Miguel en Huejotzingo. Al año siguiente llega el sevillano Andrés de la Concha (1568-1612)¹³. Su primera obra

¹⁰ Rosa Diez, "Las técnicas y materiales del pintor novohispano" en *Memoria del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa* (México: Museo Nacional del Virreinato/INAH, 1994), 73, <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:489> (acceso septiembre 9, 2016).

¹¹ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 23.

¹² Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 54.

¹³ *Ibíd.* p. 57 Cf. Rosa Diez, *op. cit.* p. 73.

realizada antes de 1575 fue en el retablo de Yanhuitlán, Oaxaca¹⁴. Ambos pintores practicaron la nueva corriente denominada antimaniera o arte sacra¹⁵.

En 1603 se registra con el séquito del virrey marqués de Montesclaro, la llegada de Alonso Vázquez (Ronda,1564-México,1608) quien es calificado como uno de los mejores pintores sevillanos del siglo XVI. Con su definido estilo de inspiración *manierista* influyó artísticamente a los pintores cercanos de su ámbito. El vasco emigrado, Baltazar de Echave Orio *el Viejo* (1548-c.1620) de influencia flamenca e italiana fue considerado el pintor más completo del siglo XVII novohispano y piedra angular de la dinastía de pintores de igual apellido generadores de una copiosa producción artística¹⁶.

Otros pintores de impronta son: el sevillano Sebastián López de Arteaga (Sevilla,1610-México,1652), quien llegó a la Nueva España hacia 1640. Su práctica artística de influencias sevillanas implementó una forma de pintar semejante a la de Francisco Zurbarán. Es posible considerar a Arteaga como el importador del *chiaroscuro* de Caravaggio¹⁷. En tanto, el aragonés Pedro García Ferrer (Alcorisa,1583-Toledo,1660) adquirió su formación artística en el círculo valenciano del maestro Francisco Ribalta y junto con el pintor flamenco Diego de Borgraf (Amberes, 1618 y 1622-Puebla,1686) arribaron a la ciudad de Puebla con el obispo Juan de Palafox y Mendoza. A ambos artistas se les conoce como los introductores formales del barroco en el arte poblano¹⁸. Con estos pintores, que no son los únicos pero si los que se mencionan en este trabajo, se muestra a los representantes de la pintura europea, quienes trasladaron al territorio virreinal las técnicas estilísticas conjuntamente con los conocimientos del arte del pincel generando así los fundamentos artísticos para las subsecuentes generaciones de pintores novohispanos.

¹⁴ Enciclopedia en red del gobierno de Cuba. EcuRed, “Andrés de la Concha”, https://www.ecured.cu/Andrés_de_la_Concha (acceso enero 22, 2017).

¹⁵ Ambos términos son descritos por Wuffarden y consisten en el abandono de las retóricas cultas, cortesanas y herméticas de la *maniera* para dar paso a la práctica de lenguajes devotos, claros y didácticos para transmitir narrativamente los mensajes pictóricos doctrinales a todo tipo de público. Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 57.

¹⁶ Rafael López Guzmán, “Itinerario Cultural Andalucía México Puebla” en *Caminos del Barroco Andalucía/México/Puebla* (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2012), 26, 27.

¹⁷ Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 60, 65.

¹⁸ Velia Morales Pérez, “Exposición permanente del Museo Universitario” *Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* Año 9, No. 20 (diciembre 2006), 3. Cf. Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 65.

1. 3. Pintores novohispanos

La región poblana del siglo XVII se caracterizó por su auge político, económico y artístico, en el cual pintores prestigiosos se asentaron y generaron abundantes producciones de carácter religioso. Por ello es significativo realizar una síntesis de los principales -no por ello los únicos- pintores novohispanos. La finalidad radica en presentar un encuadre del espacio formador del arte de caballete durante la segunda mitad del siglo XVII, donde las relaciones entre los integrantes de los talleres junto con las tendencias artísticas renacentistas-manieristas y las soluciones barrocas se conjuntan con el cambio de orientación al corte *chiaroscuro*¹⁹. Tales características tanto sociales como artísticas son de relevancia para esta investigación al encontrarse en las representaciones pictóricas devocionales de los pintores Luis Berrueco y Pablo José de Talavera en la serie hagiográfica de San Juan de Dios.

En el panorama artístico del primer tercio del seiscientos en la Nueva España se sitúa el afamado Luis Juárez (1585-1639) de inconfundible pincel tanto por la suavidad de su trazo como por el tratamiento de los paños iluminados, al parecer fue el pintor preferido por la Orden de Carmelitas Descalzas²⁰. Continuando en el período, ocupando un sitio importante entre los pintores, se sitúan Baltasar de Echave Ibía (1605-1644) conocido como el “Echave de los azules” por sus tendencias a los tonos de ese color y Baltasar Echave Rioja, *el Mozo* (1632- 1682) quienes continuaron con el linaje artístico de Echave Orio²¹.

Para mediados del siglo XVII la siguiente generación de pintores inicia con José Juárez (1617-1661), descendiente del pintor Luis Juárez. Este prolífico pintor vivió sus primeros años en el ambiente artístico del taller familiar del cual se decantó estilísticamente

¹⁹ Rogelio Ruíz Gomar, “La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII” en *Memoria del coloquio El arte en tiempo de Juan Correa* (México: Museo Nacional del Virreinato/INAH,1994), 92, 93, <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:489> (acceso septiembre 9, 2016).

²⁰ Carmen Saucedo Zarco, “El pintor Luis Juárez, un trabajo para Santa Teresa la Antigua” *Relaciones 39* El Colegio de Michoacán, <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/039/documento.pdf> (acceso 10 enero, 2018).

²¹ Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.* p. 95.

al ser formado en el taller de López de Arteaga. Sus obras lo identifican por el uso de distintos planos de fuerte colorido²².

El prestigioso pintor Juan Tinoco Rodríguez nacido en la ciudad de Puebla en 1641 realizó abundante obra con gran sentido del color y pureza cromática de aspectos compositivos y técnicos relacionados con Zurbarán; tiene obra en la Catedral angelopolitana y se le considera “*el pintor de la escuela poblana más importante del siglo XVII*”²³.

Pintores de renombre virreinal fueron: el colorista Juan Sánchez Salmerón originario de Tepeaca junto con José Rodríguez Carnero y Antonio Rodríguez. Éste último fue discípulo y yerno de José Juárez. A la muerte de su suegro, Antonio Rodríguez quedó al frente del taller y del linaje artístico con sus hijos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez (1667-1734 y 1675-1728)²⁴.

Continuando con la nómina de artistas a destacarse en el período novohispano se sitúa al pintor mulato Juan Correa (México, 1646- 1716) de fecunda producción, quien mantuvo el estilo pictórico de la escuela veneciana en su pincel ²⁵. Se formó en el taller de Antonio Rodríguez y al igual que Cristóbal de Villalpando encabezó la tendencia del barroco luminoso con destreza y originalidad. La pintura de Correa se reconoce por su tinte tradicionalista conjugado con color y movimiento. Su variada producción de obras -con cerca de cuatrocientas, firmadas, y otras 40 atribuidas- explora diferentes técnicas pues se produjo en gran escala siendo ayudado por varias manos provenientes de su taller²⁶. En este contexto temporal Vargas Lugo propone que se formó la siguiente generación de pintores,

²² *Ibíd.* p. 94, 95.

²³ Rafael López Guzmán, *op. cit.* p. 29.

²⁴ Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.* p. 96.

²⁵ Rosa Díez, *op. cit.* p. 90.

²⁶ Elisa Vargas Lugo, “Juan Correa” en *Memoria del coloquio El arte en tiempo de Juan Correa* (México: Museo Nacional del Virreinato/INAH,1994), 177, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro%3A489 (acceso septiembre 9, 2016).

entre los que destacan José de Ibarra y el pintor Luis Berrueco²⁷ a quien se le abordará en el capítulo III.

El afamado Cristóbal de Villalpando (México,1649-México,1714), coetáneo de Correa, se formó en los círculos artísticos de Pedro Ramírez y Baltasar Echave Rioja. Su trabajo más temprano del año de 1675 es la *Adoración de los pastores*, obra emplazada en el retablo mayor del convento franciscano de San Martín de Tours de Huaquechula, junto con otras dieciséis pinturas que sustituyeron a las realizadas en el siglo XVI²⁸. En ese mismo espacio, décadas después, se sitúa también la presencia pictórica de Luis Berrueco con su serie, sin data, sobre la vida de San Francisco de Asís²⁹. En tanto, el pintor Miguel Cabrera (Oaxaca,1695-México,1768) logró impronta con su pincel de expresión “piadosa, dulce, pura y triunfalista” de su fervor devocional guadalupano³⁰.

En el último cuarto del siglo XVII, en la ciudad de Puebla, prestigiosos maestros pintores conformaron gremios, estos fueron agrupaciones que tuvieron como finalidad mantener el prestigio del taller al que pertenecían así como de conservar la buena calidad de lo que producían. Estos maestros dictaminaron las ordenanzas del gremio de pintores y doradores para legitimar los méritos artísticos de sus integrantes y permitir que únicamente los cualificados ejercieran el arte. De estas ordenanzas no se tiene fecha; sin embargo, son cercanas a las dictadas en la ciudad de México en el año de 1687. En la organización gremial poblana el nombre de Cristóbal de Talavera -maestro e iniciador del linaje al que perteneció Pablo José de Talavera, autor de varios lienzos de la serie hagiográfica y tema de esta investigación- aparece junto con el de reconocidos pintores del obispado poblano como Antonio de Santander, Manuel Marimón, Pascual Pérez y Juan de Villalobos³¹.

²⁷ En el apartado 3.4.2. realizo una propuesta divergente al situar la formación de Luis Berrueco con Juan de Villalobos. Cf. Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, “Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana” *AnalesIIE44*, UNAM, (1975), 64, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/44_59-82.pdf (acceso mayo 14, 2016).

²⁸ Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *Estudio, devoción y belleza Obras selectas de la pinacoteca universitaria siglos XVII-XX* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002), 83.

²⁹ Elisa Vargas Lugo, “Comentarios sobre pintura novohispana” en *La Colección pictórica del Banco Nacional de México* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1992), 37.

³⁰ *Ibíd.* p. 40.

³¹ Alejandro Julián Andrade Campos, *El pincel de Elías José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 59.

Centro especial atención al pintor Juan de Villalobos (1660?-1724) quien generó obra de gran mérito en la región Puebla-Tlaxcala. En Puebla se conservan en la sacristía del Hospital de San Bernardo de Puebla un lienzo dedicado a la *Apoteosis de San Juan* firmado en 1696 y en el convento de carmelitas poblanos se resguarda en su clausura un *Ecce Homo*³². En esta misma demarcación territorial se sitúan varias obras de su pincel firmadas dentro de la sacristía de la iglesia vieja de la Compañía de Jesús así como en varios templos de la ciudad³³. Su obra máxima se encuentra en Tlaxcala, se trata de siete óleos sobre el tema de los misterios de la Virgen de 1723, realizados un año antes de su muerte, en el camarín de la Virgen de Ocotlán³⁴. Entre estos lienzos destaca el de la temática del nacimiento de la Virgen, el cual guarda una solución compositiva cercana a la realizada por Pablo José de Talavera en el cuadro sobre el nacimiento de San Juan de Dios en la serie hagiográfica de Atlixco; la analogía compositiva se abordará con mayor detenimiento en el capítulo IV, así como su relación artística con Luis Berrueco en el capítulo III.

Con lo anterior, se ha planteado un antecedente de las bases artísticas tanto de los pintores que arribaron al Nuevo Mundo como de los ulteriores formados con las tendencias estéticas predominantes por lo que conviene acercarnos a los talleres, centros formadores del arte del caballete donde se generó un microcosmos de prácticas artísticas y sociales.

1. 4. El aprendizaje artístico en los talleres y la pintura de caballete en la Nueva España

1. 4. 1. Microcosmos de la pintura en la Nueva España: talleres y gremios

El interior de los talleres de pintura y el entorno gremial fueron espacios colectivos de diversidad formativa donde tuvieron lugar tanto el aprendizaje de las técnicas y estilos artísticos dirigidos por el maestro pintor como los espacios comunitarios donde se gestaron relaciones parentales e interpersonales entre sus integrantes. En tal contexto surgieron las figuras de los pintores que aquí se estudian: Pablo José de Talavera y Luis Berrueco, de quienes se hablará en el capítulo III.

³² *Ibíd.* p. 147, 148.

³³ Agradezco la aportación de Alejandro Andrade y la información compartida por el Mtro. Gustavo Mauleón la cual no es posible ampliar porque se encuentra en proceso de investigación.

³⁴ Agradezco a David García Castillo su gestión para la visita *in situ*.

El aprendizaje en los talleres de pintura, de las técnicas y materiales que utilizaban los pintores son tema amplio, los cuales en este trabajo se reseñarán brevemente con la intención de visibilizar la complejidad de su práctica y proceso formativo.

Al interior de los talleres artísticos de pintura, el integrante de menor rango era el *aprendiz*. Su ingreso era a edad temprana, entre los doce o catorce años, e implicaba su traslado a la casa del maestro. En la mayoría de los casos se celebraba un contrato con los compromisos de ambas partes: los padres o tutores del aspirante fijaban el ingreso que el maestro debía percibir y éste por su parte se comprometía a transmitir y enseñar el oficio³⁵. En el caso de que se tratara de un hijo o pariente muy cercano se obviaba el contrato y se concertaba el aprendizaje directamente³⁶, tal fue el caso de Pablo José de Talavera por su parentesco con el maestro Cristóbal de Talavera. Entre los acuerdos estaba el que se establecía por parte del maestro hacia el aprendiz quien se responsabilizaba en proporcionarle vestido, alimentos, un lecho limpio y en caso de enfermedad procurarle los cuidados necesarios para su restablecimiento. El período de instrucción oscilaba entre los cinco y ocho años, lapso dedicado al manejo de los materiales, molienda de pigmentos, preparación de imprimaturas, lienzos y barnices, así como sus primeros acercamientos al dibujo y la composición³⁷.

Cuando dominaba lo anterior, se le examinaba para obtener el grado de *oficial*, y con ello podía aspirar a recibir paga con el mismo maestro o se le autorizaba trasladarse a otro taller para poner en práctica lo aprendido, lo que produjo semejanzas de técnicas estilísticas dentro del ámbito artístico. A guisa de tal proceso se sitúa a José Joaquín Magón quien no forma parte de este estudio pero que es importante identificar como probable oficial de Luis Berrueco, ya que ambos colaboraron en obras que reflejan los lazos de técnicas estilísticas; lo anterior ha motivado confusión al asignar la correspondiente autoría. Ejemplos son *El patrocinio de Nuestra Señora del Carmen a su Orden* de Berrueco y conservada en la Parroquia de la Natividad de Atlixco así como una *Santa Rosalía*, actualmente en el acervo

³⁵ Carmen Dolores Chami Pedrosa, “Estudio de la Técnica de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: una alternativa plástica” (Tesis de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México Escuela Nacional de Artes Plásticas Posgrado en Artes Visuales, 2010), 46.

³⁶ María del Rosario Farga, *Entre el cuerpo y el alma Imaginería de los siglos XVII y XVIII* (México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2002), 49.

³⁷ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 46.

del Museo Universitario de la Casa de los Muñecos. Mismo caso es la pintura de José Joaquín Magón la *Mater Pulchrae Dilectionis* o *Madre del amor hermoso* perteneciente a la colección Andrés Bastein³⁸.

Al ascender a oficial se asumía la responsabilidad de supervisar el trabajo de los aprendices, participar en la organización de la manufactura de los encargos y de intervenir de manera directa en las partes “secundarias” de las obras pintando algunas imágenes cuando la cantidad de encargos era excesiva. Como consecuencia de la libertad con la que contaban los oficiales para trabajar en varios talleres se generaron intercambios de técnicas y manufacturas artísticas que enriquecieron el universo del gremio³⁹.

Obtener el grado de maestro era la culminación en el aprendizaje de la pintura para lo cual se requería de la previa aprobación del titular del taller formador. Para alcanzar tal nombramiento, el aspirante debía aprobar un examen que se presentaba ante otros maestros pintores seleccionados y además, cubrir los requisitos que comprendían el manejo de los conocimientos, la destreza y la posesión de una suma de dinero considerable para el pago del examen mencionado. Igualmente debía comprobar su capacidad económica para constituir y sostener los gastos de su futuro taller. Finalmente, al superar los requerimientos señalados, con el grado ya obtenido, se le facultaba para tener tienda lo que le permitiría generar ingresos y recibir aprendices con el propósito de continuar la enseñanza y el aprendizaje de la pintura⁴⁰.

1. 4. 2. Breve reseña de la técnica y manufactura artística de la pintura de caballete en la Nueva España

Para la práctica y el aprendizaje de la pintura de caballete novohispana los pintores armonizaron los elementos de la paleta cromática y técnicas pictóricas europeas arribadas a la Nueva España con los cromatismos tradicionales procedentes de los conocimientos herbolarios prehispánicos generando una hibridación cultural⁴¹ artística, la cual se transmitió de forma oral y práctica dentro de los talleres. En estos espacios artísticos los

³⁸ Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 63.

³⁹ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 47.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ “Hibridación Cultural”, término acuñado por el académico argentino Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (Barcelona: Paidós, 2001).

tratados de pintura fueron una herramienta fundamental para el oficio al contener el conocimiento teórico y práctico de los trazos y directrices. Comprendían además los aspectos técnicos y temáticos relacionados con las recetas para elaborar colores y barnices donde se involucraban la alquimia y la medicina así como recomendaciones de carácter general⁴².

De los tratados más conocidos se encuentran: *Della Pittura* de Alberti (1485), *Le vite de'piè eccelenti arhitetti, et scultori Italiani* de Georgio Vasari (1550 y 1568), *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (ca. 1630), *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), *El Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649) y *El Museo Pictórico y Escala óptica* de Antonio Palomino (1715-1724)⁴³. Otra fuente a considerar es *El Arte Maestra*, traducción inconclusa de un tratado italiano de 1670, utilizado por los pintores novohispanos entre la tercera y cuarta década del siglo XVIII. En la actualidad por sus valiosos datos técnicos se ha estudiado y publicado de manera individual por dos investigadoras: Myrna Soto (*El Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispano*) y Paula Mues (*El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*)⁴⁴.

Conjuntamente con el uso de los tratados tuvo lugar el ingente mercado interoceánico de las *estampas* y los *grabados*; su uso generalizado como vehículo difusor de los modelos iconográficos para cualquier forma de producción plástica se puso al servicio de la corte y de la Iglesia, esta última institución la utilizó con propósitos de evangelización durante el siglo XVI en los Nuevos Territorios⁴⁵. En las dos siguientes centurias su uso fue una cuestión devocional, corporativa o política.

De los calcógrafos realizadores de los grabados europeos se tienen datos a partir del siglo XIII y se sabe que fueron orfebres, plateros o hábiles dibujantes. Estos artistas del buril perfeccionaron su arte en el transcurso de dos centurias consolidando la aplicación de la técnica en relieve o xilografía con la fabricación del papel. Así el huecograbado, la aguainta, el aguafuerte o el buril fueron cada vez más utilizados y en muy poco tiempo

⁴² Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 49. Cf. Rosa Díez, *op. cit.* p. 70, 71.

⁴³ Rosa Díez, *op. cit.* p. 80.

⁴⁴ *Ibíd.* p. 15.

⁴⁵ Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.* p. 52.

matizaron su desarrollo con el *chiaroscuro* de los estampados que se realizaban en blanco y negro. Estos utillajes arribaron a los talleres donde su proceso “interpretativo” para realizar cada composición se la otorgaba el maestro pintor⁴⁶.

La diferencia entre el grabado y la estampa radica en que el primero es el soporte manufacturado con diversas herramientas y materiales lo que generaba las técnicas ya descritas. La estampa es el resultado de la impresión en papel de un diseño en placa o grabado⁴⁷. Ambos pasaron a ser herramientas indiferenciadas e imprescindibles de trabajo en los talleres de los pintores novohispanos y, al ser un arte seriado, generaron gran variedad de modelos recreados a través de múltiples representaciones y soportes. Éstos se emplearon en muchos de los casos en una misma escena, la cual los pintores interpretaron de la manera más fidedigna o como en otros casos, sólo utilizaron parcialmente algunos elementos para integrarlos en sus composiciones. Por lo tanto, resultaron diferentes versiones de un mismo tema. La distancia temporal entre el grabado original y la pintura no alteró el sentido original del tema tratado, sin embargo es inevitable la intromisión de elementos de la realidad circundante de los pintores, que se percibe en las composiciones que forman actualmente los patrimonios pictóricos de diferentes acervos⁴⁸. Lo anterior está presente en las veintidós pinturas de la serie de San Juan de Dios de Atlixco, las cuales mantienen relación con diecinueve grabados que reseñaremos en el apartado 4. 4.

En el proceso técnico de la manufactura de pintura barroca de caballete en la Nueva España, del primer tercio del siglo XVII a la primera mitad del siglo XVIII, los pintores novohispanos emplearon los métodos tradicionales europeos, la decisión propia del uso de las herramientas y la forma de aplicación de la paleta cromática a la que tenían acceso,

⁴⁶ Rosario Maribel Rojas Cuevas, “Breve historia de la técnica del grabado” *Boletín científico Magotzin* No. 2 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (julio 2013), <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/index.html> (acceso mayo 17, 2017) Cf. Verónica Rojas Lederma. “Apuntes sobre técnicas y tecnología del grabado” Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas SISIB, Universidad de Chile, <http://www.uchile.cl/cultura/grabadosvirtuales/apuntes/grabado.html> (acceso junio 10, 2017).

⁴⁷ Rosa Díez, *op. cit.* p. 73, 75.

⁴⁸ María Isabel Fraile Martín, “El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)” *Quiroga* No. 2, (julio-diciembre 2012): 41, 42, 52, <http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/article/view/13> (acceso mayo 29, 2017).

generando con ello un carácter distintivo en sus pinturas⁴⁹; tales particularidades técnicas las presentan las pinturas de la serie hagiográfica de San Juan de Dios de Atlixco.

La utilización de distintos soportes, recetas y maneras de pintar así como la aplicación de una capa pictórica sobre un soporte rígido el cual puede ser transportado y colocado sobre otra superficie son característica de la pintura de caballete. Es, pues, claro que tales facilidades generaron composiciones en formatos de gran tamaño, los cuales paulatinamente fueron sustituyendo a la pintura mural que se acostumbraba en las primeras etapas del virreinato en diferentes inmuebles. Para finales del primer tercio del siglo XVII la mayoría de la pintura novohispana se realizaba con óleo por lo que se generalizó su práctica en los talleres de pintura⁵⁰.

En un inicio se utilizó la técnica llamada *encáustica* consistente en pintar sobre un soporte rígido seleccionado al cual previamente se le colocaba la preparación de una base blanca, pigmentos molidos mezclados con cera de abeja y una pequeña cantidad de resina en temperatura caliente; su aplicación se realizaba con pincel o espátula de bronce. Estos elementos sobre el soporte se unificaban con una fuente de calor y al enfriarse se frotaba con algodón para darle un acabado satinado⁵¹. Otra técnica utilizada por los pintores novohispanos fue el *temple*, generalmente se aplicaba sobre madera y consistía en fusionar los colores de los pigmentos molidos con agua que se templaban con colas y gomas como un adhesivo natural; sus mezclas se caracterizaron por ser altamente absorbentes y para su aplicación se utilizaban pinceles. Sin embargo ya para el siglo XVII predominó la pintura al *óleo*, que usó en un inicio las mismas bases de preparación del *temple*⁵².

Al paso del tiempo para la técnica del *óleo* se desarrollaron innovaciones que facilitaron el refinamiento del aceite de linaza y de algunos solventes volátiles que diluían resinas para la obtención de barnices y pinturas. Para la aplicación del barniz debía transcurrir un lapso de doce meses lo cual evitaba que la pintura presentara oxidación

⁴⁹ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 8.

⁵⁰ Roberto Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial Pintura mural y de caballete Escultura y orfebrería* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 23.

⁵¹ *Ibíd.* p. 23, 24.

⁵² Abelardo Carrilo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España* (México: Universidad Autónoma de México, 1983), 73.

prematura o cambios de tono. La importancia del barniz es su función de capa protectora que aísla los colores de la superficie del medio ambiente. Otra ventaja muy valorada por los pintores es la que presentaba su aplicación para “refrescar” o dar el efecto de reavivar el color de los lienzos viejos y maltratados. Además las características visuales que otorga el barniz al *óleo* son: la brillantez, el craquelado reticular, la pátina provocada por el desplazamiento de los aceites hacía la superficie y el secado a través del paso del tiempo generando diversos matices a cada uno de los pigmentos que integran la composición⁵³.

El orden estructural de los elementos que conformaban la pintura de caballete debía de mantenerse sin alteraciones por los pintores novohispanos, siendo éste: el soporte, la preparación o imprimatura, la capa pictórica y los acabados⁵⁴. A continuación se reseñarán brevemente sus procesos.

El *soporte* se componía por el lienzo pegado o clavado sobre un bastidor de madera que debía presentar las cualidades de dureza, absorción de la humedad y resistencia al ataque de insectos, además se debía considerar su precio y sobre todo la disponibilidad. Las maderas más utilizadas fueron el oyamel, el pino ayacahuite, el cedro y el nogal. Dependiendo de las dimensiones de la obra se realizaba un sistema de ensambles y travesaños para darle soporte y estabilidad, aunque una práctica común fue primero que se pintara sobre un bastidor provisional y al finalizarla se le colocaba el definitivo⁵⁵.

⁵³ Roberto Alarcón Cedillo, *op. cit.* p. 29, 30.

⁵⁴ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 191.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 192, 193.



Bastidor actual. Vista, anverso del lienzo *Visita de San Juan de Ávila*⁵⁶

En las pinturas de la serie atlixquense el bastidor original fue sustituido al haber sido restauradas a finales del siglo XX⁵⁷ por personal de Instituto Nacional de Historia y Antropología quienes colocaron en la mayoría de los cuadros nuevos bastidores de madera. En las pinturas *Sermón de San Juan de Ávila* e *Imposición del hábito de manos del obispo de Granada* se les colocó bastidor de metal.

El uso del lienzo de lino o cáñamo sobre el bastidor fue un invento de los venecianos en el siglo XV, tal práctica provino de Flandes al norte de Italia, España y al resto de las escuelas europeas⁵⁸. Las características del lienzo empleado en las pinturas era el llamado “crudo” y no estar “aprensado” por lo cual fue necesaria la aplicación de imprimaturas y aparejos que cubrieran debidamente el poro que deja la tela para posteriormente estregándola con piedra pómez, liberarla de aspereza⁵⁹. En la Nueva España se implementó el uso del lienzo de lino al importarse la planta para su cultivo; sin embargo, la producción no cubría la demanda y los altos costos generaron que se reutilizaran los lienzos sometidos a un proceso de “lavado” para eliminar la pintura anterior o en otros casos se repintaban. Entre 1557 y 1687 este problema provocó que se estipulara en las ordenanzas del gremio la utilización de “lino nuevo de Castilla”. Por ello, los textiles utilizados debían

⁵⁶ Las fotografías de los detalles de marcos y texturas se tomaron *in situ* por la autora de esta tesis, entre los meses de diciembre de 2017 a abril de 2018.

⁵⁷ Las pinturas fueron emplazadas en la actual pinacoteca en el 2010, lamentablemente no se obtuvo fecha exacta de cuándo fueron intervenidos ya que las variadas solicitudes al portal de transparencia del INHA no fueron respondidas. Sin embargo los lienzos presentan fecha del año 98 en las etiquetas de identificación de la Pinacoteca.

⁵⁸ Rosa Díez, *op. cit.* p. 88.

⁵⁹ Abelardo Carrillo y Gariel, *op.cit.* p. 96.

ser revisados y se imprimían sellos para garantizar su calidad. El primer franqueo era otorgado por el veedor del gremio, el segundo procedía de la ciudad y el último provenía de la aprobación del maestro tejedor. Las características de los textiles novohispanos presentaban en un inicio diferentes variedades de hilado y fue hasta finales del siglo XVII cuando se homogeneizó su producción con la introducción de maquinaria especializada⁶⁰.



Franja inferior del lienzo *Sermón de San Juan de Ávila*



Detalle del anverso del lienzo *Visita de San Juan de Ávila*.

“La tela o lienzo está compuesto por dos series de hilos que se cruzan y entrelazan perpendicularmente: la trama, que va en sentido horizontal, y la urdimbre, en sentido vertical. Ambas series de hilos puede presentarse cruzados o entrelazados perpendicularmente y pueden tejerse de manera paralela, diagonal o en *espina de pez o espiguilla*”⁶¹.

Dentro del proceso de preparación de la tela se encuentra primeramente la *sis* o encolado que consistía en una ligera capa de aguacola que sustituyó definitivamente en el siglo XVII a la talvina, mezcla según la tratadística española hecha a base de harina y miel, la cual sobre la tela conformaba propiedades impermeables que permitían hacer imprimaturas sumamente delgadas dándole flexibilidad al textil para transportarlo con facilidad en rollo⁶².

⁶⁰ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 194, 195. Cf. Roberto Alarcón Cedillo, *op. cit.* p. 31.

⁶¹ Taïs Rodés Sarrablo, “El soporte de tela en la pintura europea de los siglos XVI, XVII y XVIII” Trabajo final de grado (TFG) (curso 2011-2012), 16, <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/46448/trodess.pdf?sequence=1> (acceso febrero 2, 2018).

⁶² Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 197.

Le seguía la *base de preparación*, tratamiento previo conformado por pigmentos y un aglutinante acuoso como la cola. Sobre esta base se aplicaba otra capa intermedia llamada *imprimatura* de propiedades grasas y sumamente delgada. También se usó la *media Creta* cuyo característico color rojo almagre o de la tierra roja, molido con aceite de linaza, otorgaba dramatismo y permitía resolver los tonos para trabajar con menor cantidad de material de una manera más eficiente, método ideal en obras de gran formato. Las aplicaciones de estos tratamientos sobre la tela tenían la finalidad de hacer más afines los componentes magros y grasos entre las capas, dar luminosidad o calidez a la obra, así como evitar contracciones y agrietamientos, por ello su uso fue de suma importancia para la conservación de la pintura⁶³. Una vez seca la base de preparación se le realizaba un pulido para dejar la superficie tersa e iniciar el diseño de la obra utilizando carbón negro directamente o diluido en agua por medio de pinceles⁶⁴.

La *capa pictórica* se conforma por una o varias capas de color que se conocían como *templa* la cual integra los pigmentos y los aglutinantes. Los primeros son lo que confieren el color a las mezclas, en tanto los segundos son los que poseen la característica magra, oleosa o resinosa. Cada mezcla de color tenía su propia receta que dependía del tamaño de cada partícula que se obtenía al moler el pigmento. Los utillajes también desempeñaron un papel fundamental para lograr variados efectos en las composiciones. Por ello la importancia de la cuidadosa selección de los elementos con los que se manufacturaban, siendo los pinceles instrumento básico confeccionados con pelo de marta, de cerdas blancas de puerco o de pelo de cola de ardilla montadas en cañones de pluma de ave⁶⁵. Finalmente, el último elemento para la realización de una pintura novohispana de caballete al óleo, era la aplicación del barniz utilizado como acabado y protección de la obra. En palabras de Chami Pedrosa: “es una solución coloidal de resina natural en un disolvente orgánico volátil, cuya evaporación da origen a una película delgada y transparente de resina, fácilmente removible con el mismo disolvente empleado para su elaboración”⁶⁶.

⁶³ *Ibíd.* p. 198, 199.

⁶⁴ Roberto Alarcón Cedillo, *op. cit.* p. 33.

⁶⁵ Carmen Dolores Chami Pedrosa, *op. cit.* p. 209, 210.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 211, 212.

Todas estas técnicas, materiales y soluciones estilísticas están presentes en diferentes series hagiográficas, es decir conjuntos de pinturas de gran formato dedicadas a narrar la vida de un Santo, generalmente del fundador de la Orden o un miembro prominente de la misma. Existen abundantes ejemplos en distintos espacios novohispanos, la mayoría por desgracia incompletos. Sin embargo se conservan algunas series de gran formato similares a la de nuestro trabajo que podemos mencionar, entre ellas la serie de la vida de San Ignacio de Loyola presente en el claustro bajo del noviciado jesuita de Tepotzotlán (en grandes lienzos de medio punto), la serie sobre la vida de San Francisco de Asís en el Colegio de *propaganda Fide* de Guadalupe Zacatecas y la serie de la vida de San Agustín de Miguel Jerónimo Zendejas en el ex-convento de agustinas de Santa Mónica en Puebla⁶⁷. Estas series generalmente adornaban espacios comunes donde los religiosos y la comunidad allegada a ellos transitaban pudiendo con ello meditar algún aspecto de la vida del fundador. El tema de esta tesis se avoca a la descripción de uno de estos casos, clasificado por especialistas como una de las más completas series de la vida de San Juan de Dios.

⁶⁷ Mi agradecimiento al maestro José Luis Camacho Gazca por la información.

Capítulo II

Atlixco y su hospital, antecedentes del entorno histórico de la serie hagiográfica de San Juan de Dios

2. 1. Ámbito histórico del Valle de Atlixco

En este capítulo se ofrece, sin profundizar en el amplio tema de los asentamientos humanos, un esbozo del contexto histórico del Valle de Atlixco⁶⁸. Demarcación geográfica de abundantes características naturales que fue visibilizada por los españoles Pedro de Alvarado y Bernardino Vásquez de Tapia, embajadores de Cortés, en su tránsito hacia Tenochtitlán⁶⁹. En la Villa de Carreón -actual ciudad de Atlixco- llamada así durante el periodo novohispano, es el lugar donde se edificó el Hospital de San Juan de Dios que suscitó la ejecución de la serie hagiográfica del Santo que da su Carisma y nombre al recinto que actualmente la resguarda.

Desde la época prehispánica Atlixco se consideró zona limítrofe entre los valles poblano-tlaxcalteca y el de Anáhuac. El territorio fue trascendental para asentamientos humanos por su clima y estratégica ubicación que permitía la práctica de la agricultura intensiva para la producción y el abastecimiento de la región. Sus afluentes naturales además de incidir en las actividades productivas fueron punto de encuentro en el ámbito religioso mesoamericano⁷⁰.

⁶⁸ En su superficie de 229.22 kilómetros cuadrados, habita una población de 127,062 habitantes, de acuerdo al censo realizado en 2010 por INEGI. Las colindancias de la ciudad de Atlixco se encuentran al norte con los municipios de Tochimilco, Tianguismanalco y Santa Isabel Cholula; al este con Santa Isabel Cholula, Ocoyucan, Teopantlán y San Diego La Mesa Tochimiltzingo; al sur con San Diego La Mesa Tochimiltzingo, Huaquechula y Atzitzihuacán, y al oeste con Atzitzihuacán y Tochimilco. Manual de Organización del H. Ayuntamiento de Atlixco-Administración 2014-2018, http://transparencia.atlixco.gob.mx/Atlixco/ViejasLeyes/Articulo-11-y-17/Marco_Normativo/manuales/1C.1-MOAA-0616.pdf (acceso octubre 25, 2017).

⁶⁹ Arturo Córdova Durana, “De la villa española al Atlixco independiente” en *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad* (México: Honorable Ayuntamiento de Atlixco Puebla, 2007), 35.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 35, 36.

2. 1. 1. El territorio del Valle de Atlixco y su importancia en tiempos prehispánicos

Los primeros asentamientos en el territorio fueron resultado de las migraciones de diferentes grupos étnicos tras la caída de Tula en el siglo XI. Al paso de una centuria se crearon al sur del actual estado de Puebla nuevos señoríos y linajes con el arribo de grupos nonoalcas, toltecas-chichimecas y olmecas-xicalancas, entre otros grupos, que se dispersaron en la zona. Para el año de 1443, la región de Atlixco se consideró un bastión importante sujeto a *Huexotzinco* -Huejotzingo- por el uso intensivo de la tierra para la actividad agrícola⁷¹.

A principios del siglo XVI, se demarcó como tierra de frontera natural (para servicios guerreros) donde se realizaron periódicamente las *guerras floridas*, enfrentamientos políticos-religiosos entre la Triple Alianza (señorío Mexica) con el señorío Huexotzinca aliado a los de la Transmontaña (Cholula y Tlaxcala). Sin embargo, Marco Díaz propone que el motivo primordial para poseer la región del Valle fue la riqueza de sus recursos naturales. En tanto, en el año de 1508 hay referencia de nuevas expediciones de conquista por parte de los mexicas en el territorio de Tlaxcala, Huexotzinco, Atlixco y Malinalco. Tal panorama bélico interno generó la disminución de la población lo cual llevó a un abandono temporal de los campos útiles de cultivo. Lo anterior facilitó, a dos décadas de la caída de los señoríos del Valle de Anáhuac la consolidación de los asentamientos humanos en la región de Atlixco para fundar la Villa de Carreón que sería una demarcación territorial agropecuaria trascendental habitada y controlada por españoles⁷².

2. 1. 2. La Villa de Carreón, fundación e importancia en la Nueva España

La fundación de la Villa de Carreón, sustentada para crear en sus tierras de labranza una sociedad de pequeños agricultores españoles tal como se practicaba en la península, es indisociable a la de Puebla de los Ángeles la cual fue proyectada por la Corona con la perspectiva de desarrollarse como ciudad sustentable de españoles. Puebla recibió su Cédula Real en septiembre de 1531 con la perseverancia del oidor Juan de Salmerón y con

⁷¹ Carlos Salvador Paredes Martínez, *La región de Atlixco, Huaquecula y Tochimilco La sociedad y agricultura en el siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 21-23, 28, 34-35.

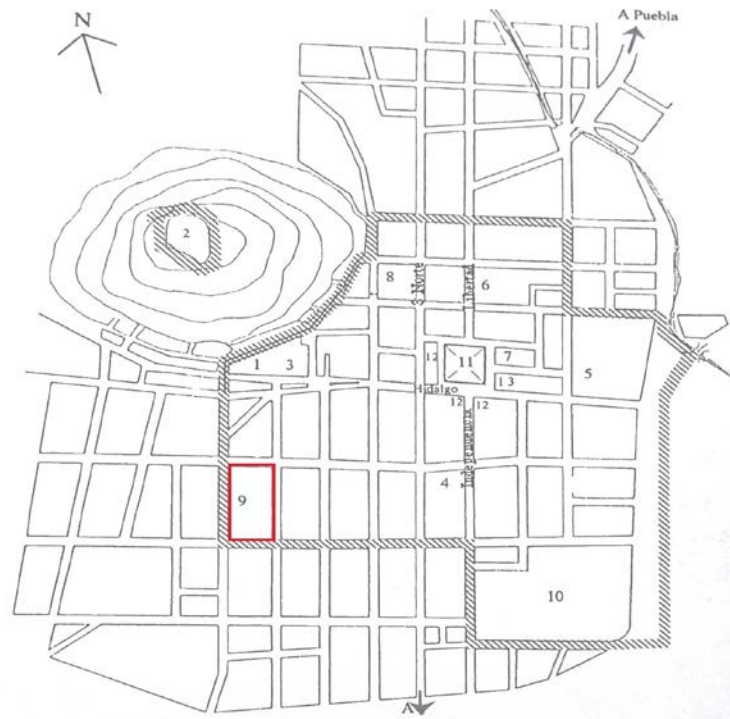
⁷² Marco Díaz, *Arquitectura religiosa en Atlixco* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1974), 19-20.

los primeros doce pobladores más otros veintidós colonos -entre ellos se encontraba una viuda: Marina Muñoz- quienes recibieron inicialmente solares urbanos para su asentamiento. Un año más tarde les fueron otorgadas suertes y repartimientos en tierras de pasto, montes y parcelas para sementeras así como las extensas y productivas tierras del valle atlixquense donde también surgió la necesidad de crear un espacio urbano para los labradores avecinados⁷³



Mapa de Atlixco en el llamado *Manuscrito de los franceses, 1863-1864*. Catálogo de subasta de antigüedades Morton, primavera 2014.

⁷³ Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz, *Puebla de los Ángeles Historia de una ciudad novohispana Aspectos sociales, económicos y demográficos* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007), 28- 30.



TRAZA VIRREINAL DE ATLIXCO

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. Convento Franciscano | 8. Templo de la Merced |
| 2. Templo de San Miguel | 9. Hospital de San Juan de Dios |
| 3. Tercera Orden | 10. Molino de San Mateo |
| 4. Convento de San Agustín | 11. Plaza Mayor |
| 5. Convento de El Carmen | 12. Portales |
| 6. Convento de Santa Clara | 13. Cabildo |
| 7. Parroquia de la Natividad | |

Basado en la propuesta de Gonzalo Yanes Díaz en *Desarrollo virreinal de la región Puebla-Tlaxcala*, p. 175.

Según la relación de Pedro del Castillo, uno de los pobladores más antiguos del Valle, y la relatoría de Torquemada, la delimitación territorial donde se efectuaron los primeros asentamientos de españoles fue en la zona de Cantarranas o “Val de Cristo”, quienes solicitaron al virrey Antonio de Mendoza (1535-1550) su autorización para fundar un poblado, lo que les fue denegado. El segundo intento se realizó en 1550 durante la visita a la región del virrey Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón (1550-1564) y fue cuando los españoles volvieron a insistir en su petición a lo que el virrey les autorizó licencia en el paraje de Valsequillo -actual poblado de San Baltasar Atlimeyaya- donde se asentaron por un tiempo. Sin embargo la peste de viruela del año de 1563 diezmo la población indígena del Valle de Santa María de Acapetlhaucan propiciándose la oportunidad para que los

españoles adquirieran las tierras que habían quedado sin dueño⁷⁴; de esta manera se formó el nuevo poblado español, el cual desarrolla un rápido crecimiento poblacional por lo que en tiempos del virrey Martín Enríquez de Almanza (1568-1580) se le solicitó hiciera merced de un nuevo repartimiento así como licencia para hacer iglesia. El virrey rechaza la solicitud. No obstante, la perseverancia de los pobladores logró que se turnara la petitoria a la Real Audiencia en México, instancia que finalmente otorgó su anuencia aprobando el *repartimiento* y el consentimiento para que se tuviera iglesia y clérigo regular o cura de almas⁷⁵.

Así con la práctica de las llamadas *cartas pueblas*, documentos reales que autorizaban la fundación de nuevos centros urbanos⁷⁶, se llevó a cabo en 1537 la traza y distribución urbanística de la población de la Villa por fray Alonso de Buendía⁷⁷. Para el año de 1546 su jurisdicción territorial aún se encontraba asentada y adscrita al Cabildo civil angelopolitano, el cual administraba su justicia y designaba a sus alcaldes ordinarios. Ante tal panorama los labradores españoles solicitaron en 1570 la disociación para alcanzar su autonomía administrativa tanto en el ámbito político-civil como en lo económico. La petición fue presentada en 1574 al virrey Matías Enríquez de Almanza designando para ello como representante -con cargo de procurador- al obrajero Alonso Díaz de Carreón, quien en nombre de los vecinos efectuó la solicitud con la prominencia de erigir la Villa con jurisdicción independiente. El tiempo transcurría y la tan ansiada respuesta no llegaba por lo que se suplicó nuevamente al virrey Enríquez de Almanza instara a la Corte por medio de una nueva misiva, la cual fue fechada el 19 de octubre de 1577. Finalmente, el 5 de julio de 1578 se obtuvo la autorización real y el 3 de septiembre del siguiente año se comisionó al doctor Hernando de Robles, oidor de la Real Audiencia de México, para que realizara la erección jurídica de la Villa, distinguiéndola con el nombre de su gestor y otorgando el nombramiento de los primeros alcaldes: Pedro del Castillo y Christóbal Ruiz de Cabrera. De este modo, ya conformado su espacio territorial para la traza de los solares, autoridades

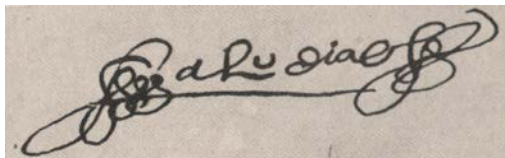
⁷⁴ *Acapetlahuacan* significa lugar de petates y carrizos. *Álbum Conmemorativo Congreso Interparroquial Eucarístico y del Santo Rosario en Atlixco 1949* (México: Imprimatur, 1950), 10.

⁷⁵ Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 40, 41.

⁷⁶ Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz, *op. cit.* p. 26.

⁷⁷ Diario Oficial de la Federación, "Declaratoria de la inscripción en el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la zona de Monumentos Históricas en la ciudad de Atlixco, Pue." Art. 3º, 4º (27 de mayo 5 de 1988).

locales designadas, iglesia parroquial para españoles y cuatro conventos iniciales⁷⁸, la Villa de Carreón inició su historia.



Firma de Alonso Díaz de Carreón, proporcionada por Espiridión Díaz Solís.
Álbum Conmemorativo Congreso Interparroquial Eucarístico y del Santo Rosario en Atlixco 1949.

En la economía novohispana la importancia del Valle de Atlixco fue trascendental como centro económico productor agrícola y ganadero, al constituir con sus extensas y fértiles tierras el 27% del valor total de los patrimonios de las familias poblanas pudientes. En los pingües campos de labranza se promovió tanto la ganadería de crianza -bueyes, vacas, caballos, mulas, ovejas, cabras y cerdos- como cultivos locales y peninsulares. Citando algunos de éstos, se mencionan la morera, vid, caña de azúcar, olivo, granada, membrillo y manzana. Destacó por sus abundantes y continuas cosechas de trigo, las cuales cubrieron tanto las demandas regionales como las de las ciudades de Puebla y México, abasteciendo además a las flotas armadas de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo⁷⁹.

Por ende, la prosperidad económica de la Villa se reflejó en su fisonomía arquitectónica sustentada en las experiencias constructivas de la ciudad de Puebla. La planimetría para el nuevo poblado del Valle se distribuyó implementando en su composición espacial el plano arquitectónico ortogonal a *cordel y regla*⁸⁰. La transformación del paisaje natural se inició al destinar para su actual Centro Histórico la construcción de la Plaza de Armas, espacio articulador y concentrador de los poderes políticos, eclesiásticos y civiles, circundada por los portales que resguardaron la Casa de la Audiencia, las casas reales y algunos almacenes. El repartimiento de los solares entre los primeros pobladores se extendió en disposición ajedrezada para construcciones civiles que reflejaron la posición social de sus habitantes. Así, la configuración arquitectónica civil de la Villa de Carreón se erigió tanto con casas señoriales como con espacios domésticos, los

⁷⁸ Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 41, 44-46.

⁷⁹ Rosario Torres Domínguez, *Colegios y Colegiales palafoxianos de Puebla en el siglo XVIII* (México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación Centro Cultural Universitario, UNAM, 2008), 37, 124. Cf. Arturo Córdova Durana. *op. cit.* p. 208.

⁸⁰ Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 47.

cuales en muchos de los casos contaron con sitios para caballerizas, comercios y huertas. Otros elementos constructivos en la Villa fueron las numerosas edificaciones religiosas en cuyas portadas se colocaron, en yesería y argamasa, los distintivos religiosos de cada orden.

Las principales órdenes que se establecieron en la Villa fueron franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios, clarisas, dominicos y juaninos. A guisa, se tiene registro asentado en el Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral Poblana la llegada en el año de 1632 de dos Reales Cédulas donde se les dio licencia a los dominicos para que fundaran convento en la Villa de Carrión⁸¹ aunque eventualmente se trasladarían a Izúcar. De los inmuebles religiosos edificados por estas órdenes en la Villa se conservan: el Convento Franciscano, Templo de San Miguel, Templo de la Tercera Orden, Templo de la Merced, Convento de San Agustín, Convento del Carmen, Convento de Santa Clara, Parroquia de la Natividad y el Hospital de San Juan de Dios.

Las construcciones civiles y religiosas en la traza de la Villa fueron evolucionando bajo la ordenanza urbanística de Felipe II de 1573 y se implementaron diversas recaudaciones para su ejecución: los grupos indígenas de la región aportaron mano de obra y tributos, y los españoles por su parte contribuyeron principalmente con el diezmo y la alcabala⁸².

Necesario en el paisaje urbano fue la edificación de un incipiente hospital destinado a atender a la población y viajeros. Este recinto asistencial sería reedificado al paso del tiempo y de las necesidades de crecimiento de la Villa para erigir finalmente el Hospital de San Juan de Dios, del cual se hablará en el apartado 2.4, espacio donde los pinceles de Luis Berrueco y Pablo José de Talavera dejarían su impronta a través de la narrativa visual de la serie hagiográfica de San Juan de Dios, vestigio perenne del patrimonio histórico tangible e intangible de la actual ciudad de Atlixco.

⁸¹ En A.V.C. C. P, A.C, 9, f, 290v.

⁸² Andrzej Wyrobisz, "La ordenanza de Felipe II del año de 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América" *Estudios Latinoamericanos* No. 7, (1980), 15-17, http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL7/EL7_1.pdf (acceso octubre 21, 2017).

2. 2. Apología de un Santo: San Juan de Dios y su impronta en el devenir histórico

Los santos, al ser el vínculo entre lo divino y lo terrenal, se les identifica por su compromiso de vida hacia sus semejantes. Irradian una personalidad integral tanto espiritual como observadora, realista e idealista, la cual transmite su sentir y su actuar. Por lo tanto, se les considera, inspiradores del modelo de virtudes y forjadores de veneración. En ese sentido debemos entender la figura de San Juan de Dios y su legado asistencial hospitalario. Personaje extraordinario, como sólo lo pueden ser los que generan repercusiones permanentes en el devenir histórico.



San Rafael Arcángel ayuda a San Juan de Dios con los enfermos
Villaseñor, 1902
Hospital de San Juan de Dios Zapopan,
Jalisco. México.
[Foto J. O'Leary, 1997]

Cabe preguntar ¿De qué manera Juan de Dios inspiró a los hombres de su tiempo y a los del futuro para que con su paradigmático proceder filantrópico se realizaran obras materiales y artísticas? ¿Cómo este insólito personaje logró fortalecer y extender sus principios de predilección por los desvalidos en la historia? Para darle matiz clarificador a las anteriores interrogantes se abordarán datos de su vida y trayectoria.

2. 2. 1. Conformando un Carisma: Juan de Dios el Santo hospitalario

Montemayor, provincia de Évora (Portugal) es el lugar de nacimiento de Juan Ciudad en el año de 1495. Los nombres de sus padres se le asignan a los conversos Andrés Cidade y Ana Teresa Duarte, aunque la historiadora Solange coloca la posibilidad de que fuera hijo ilegítimo del primer Conde de Oropesa, Fernando Álvarez de Toledo, con quien estuvo vinculado desde temprana edad hasta su juventud. Juan Ciudad siendo muy joven –a la edad de 8 años- fue llevado a Oropesa donde se dedicó al pastoreo de rebaños bajo el cuidado del mayoral del Conde. Años más tarde se alistó para integrar las filas de la milicia navarra de Carlos I en el asedio a Francisco I en la fortaleza de Fuenterrabía (1521-1524). En ese episodio Juan estuvo a punto de ser ejecutado y su perdón fue intercedido por el futuro Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo, primo de los Toledo Oropesa.

Al finalizar sus servicios militares en 1524 Juan reanuda la vida de pastor; sin embargo, nuevamente se enlistó en las huestes del segundo Conde de Oropesa Francisco Álvarez de Toledo y Pacheco, a quien sirvió personalmente en el primer sitio de Viena de 1529⁸³.

Durante el año de 1535 España y Portugal tienen interés en fortificar las ciudades y puertos del norte de África contra las incursiones del corsario del Islam, Barbarroja. Juan se embarca hacia Ceuta⁸⁴ y en el trayecto conoce a una familia portuguesa pobre y desterrada a la que decide ayudar, por ello se pone a trabajar en la reconstrucción del amurallamiento de la ciudad. Sin embargo, el trato despiadado que daban los oficiales a los albañiles generó que muchos de ellos desistieran y cruzaran a Tetuán abjurando de su Fe, ante ello Juan decidió abandonar lo material antes que lo espiritual y se marcha. Desembarca en el puerto de Gibraltar a principios del verano de 1538 con cuarenta y tres años de edad, lugar donde se inició en el comercio de libros; posteriormente se traslada a Granada donde se afincó con la misma actividad para iniciar, aún sin saberlo, un nuevo destino trascendental en el tiempo y en el espacio: el camino de la santidad generando el Carisma de la misericordia por medio del amor incondicional al desamparado, asistiéndolo a través de la hospitalidad⁸⁵. Tal actividad sería fuente de inspiración para futuras representaciones artísticas.

Su conversión interior comenzó, según las narraciones literarias, durante la conmemoración del martirio de San Sebastián al escuchar el sermón del maestro Ávila. Tras el sermón se derrumbó dentro de un lodazal sin que sus exclamaciones y lamentos dejaran de sonar, por lo que la gente lo señaló como loco⁸⁶. Se le llevó al Hospital Real, lugar donde permaneció recluido recibiendo los dolorosos tratamientos que se les daba en esa época a los enfermos mentales. Después de un largo período fue redimido por el mismo

⁸³ Solange Alberro, *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México, 1604-2004* (México: El Colegio de México, 2005), 33, 34.

⁸⁴ Plaza estratégica ubicada en la península Tingitana, en la orilla africana del estrecho de Gibraltar.

⁸⁵ Caballeros de San Juan de Dios, "San Juan de Dios", Orden de Caballeros y Damas de la Real Basílica de San Juan de Dios, <http://caballerossanjuandedios.org/> (acceso febrero 2, 2018).

⁸⁶ Juan José Hernández O.H., "Conociendo a San Juan de Dios", Blog de la Pastoral Juvenil Vocacional, (1996), <https://hospitalidad.wordpress.com/2013/03/08/conociendo-a-san-juan-de-dios/> (acceso septiembre 12, 2017).

Ávila que le advirtió que había llegado el tiempo de hacer algo útil por sus semejantes⁸⁷.

Así inició lo que sería una historia excepcional de caridad y dedicación sin límites para el alivio de las penas tanto corporales como espirituales de los más necesitados. Juan de Dios sale del hospital de dementes a su destino y comienza su labor en el zaguán de la propiedad de los Venegas, antes llamada de los Tiros, a donde acudieron gran cantidad de enfermos, lo anterior generó que el propietario le otorgara a finales del 1538⁸⁸ una casa en la calle de Lucena para poder atenderlos⁸⁹. A continuación, para esclarecer su labor, transcribo un fragmento de una de sus cartas:

Si mirásemos cuán grande es la misericordia de Dios, nunca dejaríamos de hacer bien mientras pudiésemos: pues que, dando nosotros, por su amor, a los pobres lo que él mismo nos da, nos promete ciento por uno en la bienaventuranza. ¡Oh bienaventurado logro y ganancia! ¿Quién no da lo que tiene a este bendito mercader, pues hace con nosotros tan buena mercancía y nos ruega, los brazos abiertos, que nos convirtamos y lloremos nuestros pecados y hagamos caridad primero a nuestras ánimas y después a los prójimos? Porque, así como el agua mata al fuego, así la caridad al pecado.

Son tantos los pobres que aquí se llegan, que yo mismo muchas veces estoy espantado cómo se pueden sustentar, mas Jesucristo lo provee todo y les da de comer. Como la ciudad es grande y muy fría, especialmente ahora en invierno, son muchos los pobres que se llegan a esta casa de Dios. Entre todos, enfermos y sanos, gente de servicio y peregrinos, hay más de ciento diez. Como esta casa es general, reciben en ella generalmente de todas enfermedades y suerte de gentes, así que aquí hay tullidos, mancos, leprosos, mudos, locos, paralíticos, tiñosos, y otros muy viejos y muy niños, y, sin estos, otros muchos peregrinos y viandantes, que aquí se allegan, y les dan fuego y agua, sal y vasijas para guisar de comer. Para todo esto no hay renta, mas Jesucristo lo provee todo.

De esta manera, estoy aquí empeñado y cautivo por solo Jesucristo. Viéndome tan empeñado, muchas veces no salgo de casa por las deudas que debo, y viendo padecer tantos pobres, mis hermanos y prójimos, y con tantas necesidades, así al cuerpo como al ánima, como no los puedo socorrer, estoy muy triste, mas empero confío en Jesucristo; que él me desempeñará, pues él sabe mi corazón. Y, así, digo que maldito el hombre que fía de los hombres, sino de solo Jesucristo; de los hombres has de ser desamparado, que quieras o no; mas Jesucristo es fiel y durable, y pues que Jesucristo lo provee todo, a él sean dadas las gracias por siempre jamás⁹⁰.

⁸⁷ Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, *San Juan de Dios Iconografía México América Central* (México: Madero, 1997), 30.

⁸⁸ Ortega Lázaro indica como fecha de inicio el año de 1537. Luis Ortega Lázaro O.H., *Para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas* (España: Secretariado Permanente Interprovincial Hermanos San Juan de Dios, 1992), XVII-XX, 237.

⁸⁹ Juan José Hernández O.H. *op. cit.* s/p.

⁹⁰ *Liturgia de las Horas* vol. II Oficio de Lectura de la Festividad de San Juan de Dios. Biblioteca de autores cristianos (Madrid: BAC, 1999).

Su Carisma⁹¹, como la dedicación que daba en su hospital, se caracterizó por no tener distinción de clase, género o procedencia étnica. Con el mismo cuidado se dedicó a que los enfermos tuvieran atención integral al atender a los padecimientos del cuerpo, la sanación del alma, además de medidas de higiene, esto último totalmente novedoso para esa época. Sus maneras heterodoxas de solicitar el apoyo para su causa identificaron su labor. Generaba suficientes recursos para atender a los desamparados, tanto por medio de las limosnas diurnas, como por medio de los inusitados recorridos nocturnos que realizaba en las calles, en las que con sonoro clamor despertaba la conciencia y la generosidad de los habitantes de Granada⁹². Existen abundantes testimonios de su creatividad para procurarse recursos. Estos los solicitaba por medio de cartas a nobles de distintas regiones de la península; le dirigió misiva al Conde de Feria y al Duque de Arcos en Zafra así como a la Duquesa de Sesa a la que conoció en Cabra y quien, continuamente desde su retiro en el castillo de Baena, le enviaba bienes para ayudar a los pobres⁹³.

El modelo granadino de hospital es parte de una tradición tardío medieval iniciada en Tierra Santa por la Orden del Hospital. Parte importante de su militancia implicaba la atención a peregrinos y enfermos en camino hacia Jerusalén. El modelo hospitalario fue replicado en España por algunas de las órdenes militares locales, en especial las que mantuvieron bastiones en los principales caminos de peregrinación, destacando entre estos el camino a Santiago. Al finalizar la reconquista hay una transición del carácter militar de estas órdenes al Carisma asistencial. El tipo de hospital fundado por Juan de Dios responde a una pauperización ascendente en la España de su tiempo, que se manifestó particularmente en los grupos que sufrieron despojos tras la expulsión de árabes, moros y judíos durante el reinado de Isabel la Católica⁹⁴.

⁹¹ El Carisma es siempre un don del Espíritu Santo para servicio y ayuda de la gente. En el Carisma de la misericordia se considera acción divina al hombre que ha puesto toda su vida en disposición de la Gracia de Dios al practicar tal virtud con los más necesitados. Caballeros de San Juan de Dios, *op. cit.*, cap. XI.

⁹² Solange Alberro, *op. cit.* p. 40.

⁹³ José Ignacio Fernández de Viana y Vieites *et al.*, *Cartas de San Juan de Dios* (España: Fundación Juan Ciudad. Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2006), 63-113, <http://www.ohsjd.org/Resource/CARTASSANJUANDEDIOSOK.pdf> (acceso marzo 30, 2018).

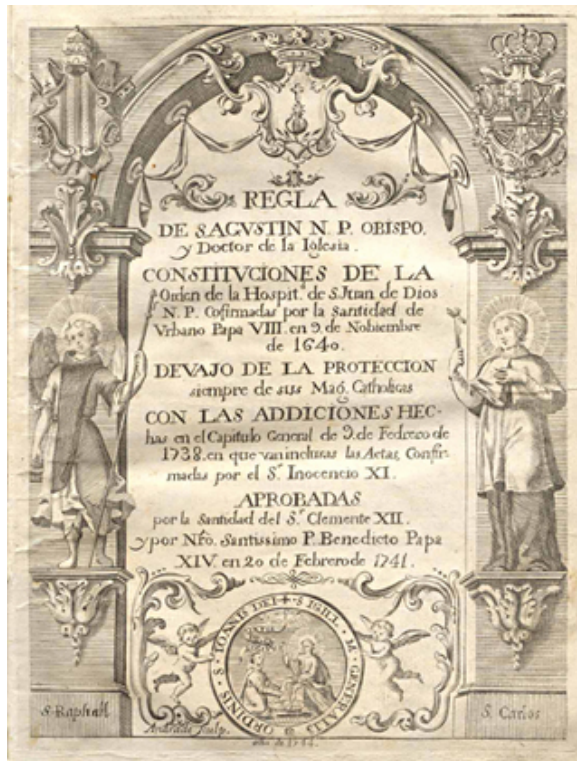
⁹⁴ Piero Camporesi, *El país del hambre*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

El apostolado de Juan de Dios y su propuesta hospitalaria fue acompañada por el maestro Juan de Ávila, conocido como Ángulo, y por fieles colaboradores que transformaron su vida junto con sus nombres. Entre sus primeros seguidores figuran Antonio de Aragón, quien recibió el nombre de Antón Martín, a quien se le conoce por haber sido su primer y más cercano discípulo. Le siguieron Pedro Velasco quien fue nombrado Juan Pecador, Domingo Piola se convirtió en el hermano Domingo Benedicto y de los otros dos compañeros sólo se conocen sus nombres: Simón de Ávila y Juan García⁹⁵.

La labor de Juan de Dios se da a conocer en la sociedad granadina y distintas localidades de la península. Desafortunadamente al prestar auxilio a un joven que había caído al río Darro -afluente del Genial que a su vez lo es del Guadalquivir-, enferma gravemente y muere el 8 de marzo de 1550⁹⁶. A pesar de su deceso, su misión hospitalaria no se suspendió, ésta continuó con sus colaboradores iniciales, a quienes seguramente se unieron más hombres seducidos por el Carisma hospitalario, el cual trascendió junto con su fundador en el tiempo al ser testigo transformador y figura de la Contrarreforma por destacar su labor caritativa como contraste a la suficiencia del luteranismo naciente.

⁹⁵ Solange Alberro, *op. cit.* p. 36, 37.

⁹⁶ Luis Lázaro Ortega O.H., *op. cit.* Esquema histórico.



*Constituciones de la Orden Hospitalaria de S. Juan de Dios N.P.
Confirmada por la Santidad de Urbano VIII. Noviembre 9, 1640.
[Imagen: Ec wiki enciclopedia católica on line]*

Durante su vida Juan de Dios no persiguió la recompensa terrenal o material, sino la retribución espiritual; el proceso no fue sencillo y se consolidó después de un prolongado tiempo. Juan de Dios recibió el reconocimiento oficial de su obra por parte de la Iglesia en la ciudad de Granada, en año de 1537, con la imposición del hábito de manos del arzobispo de Tuy Sebastián Ramírez de Fuenleal. Inició con la concesión otorgada por el papa Pío V el primero de enero de 1571 para constituir la Orden y desempeñar la hospitalidad. Se autorizó a los juaninos ejercer bajo el precepto de Congregación, sujeta a la regla de San Agustín, lo cual permitió que recolectaran limosnas y portaran un hábito. Tuvieron que pasar catorce años y fue el primero de octubre de 1586 durante el papado de Sixto V que lograron obtener mayor autonomía con la confirmación de estatuto de Orden religiosa. Así sus integrantes adquirieron el compromiso de tomar los votos de pobreza, castidad, obediencia y hospitalidad. Durante veinte años ejercieron bajo tal esquema, sin embargo, en 1592 el papa Clemente VIII les retiró la disposición y les devolvió el precepto de Congregación. El 20 de agosto de 1611 en España, el pontífice Paulo V la confirmó, como

Congregación, profesando en ella como primer General de la Hospitalidad en España el V.P. Fray Pedro Egypciaco. En el año de 1624⁹⁷ finalmente recuperaron el estatuto de Orden⁹⁸. La Santa Sede otorgó en 1630 la beatificación a Juan de Dios por Urbano VIII -papa no. 235 entre 1623 y 1644- y su canonización se autorizó después de 60 años, el 16 de octubre de 1690 por Alejandro VIII. En el siglo XIX el papa León XIII nombró a San Juan de Dios patrono de los hospitales⁹⁹.

La figura histórica-social de tan insólito personaje logró la santificación, beatificación y trascendencia durante el periodo de transición entre la decadencia del feudalismo al capitalismo y en los tiempos en que el uso de la tecnología bélica modificó las formas de hacer la guerra, del sistema económico y de los estamentos sociales que evolucionaron en una sociedad cortesana donde la obtención del prestigio transformaba todo en objeto de manipulación¹⁰⁰. Por ello la trayectoria de los cimientos tangibles e intangibles de la obra de San Juan de Dios continúa hasta nuestros días recordándonos que la inminente temporalidad humana no es límite para ser transformador e inspiración en la historia.

2. 2. 2. La asistencia hospitalaria en los Reinos de Ultramar

Los conquistadores, con su llegada a América, no sólo trasladaron su sistema de vida europeo también cruzaron los mares con sus enfermedades propagándolas en los nuevos territorios conforme avanzaban y edificaban sus ciudades. Aunado a la ausencia de un compromiso social hacia la sanidad pública durante las guerras y la conquista se propició la aparición y dispersión de afecciones y epidemias. Esto generó grandes catástrofes sociales, atormentando sin distinción social, étnica o ideológica a la población, lo cual provocó desequilibrio en el sistema económico, político y social. Por lo tanto, la necesidad de prestar servicios de asistencia médica surgió en lugares específicos de la Nueva España

⁹⁷ Fecha que coincide con la emisión de la Glosa de Antonio de Govea.

⁹⁸ Solange Alberro, *op. cit.* p. 45, 46.

⁹⁹ Juan Pedro de Almendros Lucas *op. cit.* p. 89. Cf. Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos* (España: Istmo, S. A., 2003), 245; Orden Hospitalaria de San Juan de Dios Provincia de Aragón-San Rafael, "San Pio V aprueba la Congregación de los hermanos de San Juan de Dios", <http://www.ohsjd.es/cronologia> (acceso febrero 5, 2018).

¹⁰⁰ Homero Saltalamacchia, "La sociedad cortesana" *Revista Mexicana de Sociología* Vol. XLVI, No. 2 (abril-junio de 1984), 429-435, <https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/.../la-sociedad-cortesana-1969/> (acceso octubre 29, 2017).

para albergar a los enfermos y proporcionarles los cuidados necesarios para el resguardo de la salud¹⁰¹.

Las congregaciones fundadas bajo la luz del concilio de Trento con las reminiscencias caritativas de los primeros siglos del cristianismo, en concordancia con la predicación de los Evangelios y con los nuevos preceptos pos tridentinos tuvieron que acatar ciertas disposiciones -principios rectores que no se ahondan en este trabajo- al arribar a los Reinos de Ultramar. Así, las distintas órdenes religiosas con los Carismas de sus fundadores atendieron las necesidades del cuerpo y del alma de los conquistadores, conquistados y nuevos pobladores. Para la desafiante misión de evangelizar, predicar, educar y otorgar asistencia hospitalaria se contó con el respaldo real y papal. Los incipientes hospitales fueron lugares de intercambio social cotidiano donde convergían los religiosos, quienes daban asistencia hospitalaria con prácticas evangelizadoras a los enfermos, familiares, benefactores y a la comunidad que acudía a sus instalaciones. En este microcosmos las representaciones artísticas estuvieron presentes para transmitir los idearios de las advocaciones de los santos patronos y sus corporaciones.

2. 2. 3. Hospitales y protagonistas en la Nueva España

Las ciudades, villas y poblados que emergieron en la Nueva España, tuvieron la necesidad no solo de pequeñas enfermerías sino de servicios hospitalarios, ya que las catástrofes naturales, epidemias y enfermedades estaban presentes entre sus habitantes. Por lo tanto, se solicitó a la Corona licencia para el levantamiento de centros asistenciales por medio de la Real Cédula del 2 de abril de 1606. En el panorama urbano novohispano, la ubicación de los hospitales constituyó un elemento básico dentro del conjunto de edificaciones que debían de situarse en las cercanías de la plaza Mayor a excepción de los de contagio los cuáles se ubicaron en las afueras de los centros urbanos¹⁰². Estos espacios asistenciales se construyeron en varias etapas, sus funciones se adaptaron a las necesidades de las poblaciones y se identificaron como centros de beneficencia que protegían la vida material

¹⁰¹ David López Romero, “Enfermedad y hospitales de la ciudad de México, siglo XVIII: Notas para la construcción de una salud pública”, No. 1, p. 5-7, https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/5134/enfermedad_y_hospitales.pdf (acceso octubre 3, 2017).

¹⁰² Andrzej Wyrobisz, *op.cit.* p. 27.

donde se restablecía la salud física y espiritual. La mayoría de los nosocomios eran mixtos, se admitían indistintamente a hombres, mujeres e infantes, aunque se establecieron hospitales para padecimientos especiales¹⁰³.

Se crearon dos modalidades para la asistencia: bajo el Patronato Real y los hospitales particulares con patronato, estos últimos sostenidos con caudales de alguna cofradía o de algún particular. Ambos se regían por la administración religiosa; requerían fundarse con licencia real y entre sus obligaciones debían rendir cuentas al rey, además de estar supeditados a las inspecciones continuas por parte de las autoridades civiles¹⁰⁴. Inicialmente la práctica médica se ejerció como auxilio siendo las órdenes franciscanas y agustinas, por ser las primeras en arribar a la Nueva España, las que asistieron a los necesitados a pesar de que su vocación no era la hospitalaria. Estas órdenes construyeron enfermerías junto a los conventos, los cuales al paso de los años, en algunos casos, se convertirían en hospitales¹⁰⁵.

En la Nueva España, la tendencia de la asistencia hospitalaria del siglo XVI inicia con la primera orden mexicana: La Caridad, conocida como la de los hipólitos, establecida por Bernardino Álvarez. Le siguieron otras órdenes europeas, entre ellas los juaninos, quienes teniendo el voto de la hospitalidad retomaron en algunos casos, y en otros crearon, nuevas instituciones dedicadas exclusivamente al manejo de hospitales y cuidado de enfermos¹⁰⁶.

La historia de la Orden de San Juan de Dios en el continente americano inicia a finales del siglo XVI, abril de 1596, en Cartagena de Indias cuando arribaron los primeros seis hermanos juaninos¹⁰⁷. En la capital del virreinato comenzó en el siglo XVII con el mecenazgo de Antonio Rodríguez de Vado y su esposa Ana de Saldívar quienes mandan a edificar el Hospital del Espíritu Santo y lo entregan al cuidado de los franciscanos.

¹⁰³ Reyna Cruz Valdés, “Las enfermedades en el Hospital de San Juan de Dios de Atlixco, 1737-1747” (Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 59-61.

¹⁰⁴ Ana Mónica González Fasani, “Llamados A Servir: Los Hospitalarios de San Juan De Dios en Zacatecas, México en el siglo XVII” *Hispania Sacra LIX* 120 (julio-diciembre 2007), 543, <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/40/40> (acceso octubre 27, 2017). Cf. Reyna Cruz Valdés, *op. cit.* p. 62.

¹⁰⁵ Reyna Cruz Valdés, *op. cit.* p. 59.

¹⁰⁶ Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España Fundaciones de los siglos XVII y XVIII* Tomo II (México: Universidad Autónoma de México-Cruz Roja, 1991), 7- 8.

¹⁰⁷ Luis Ortega Lázaro O.H., *op. cit.* p. XVII-XX.

Sin embargo, el entonces virrey Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Motesclaros, teniendo conocimiento de la dedicación hospitalaria de la Orden de San Juan de Dios solicitó autorización al rey Felipe III para que se hicieran cargo de la institución. El permiso fue concedido por Cédula Real el 27 de marzo de 1602, y para el 18 de octubre de 1603 iniciaron actividad en la vida cotidiana novohispana. Después de un largo proceso para establecerse lograron erigir su templo en la capital del virreinato en el año de 1647. Para el año de 1700, durante el mes de octubre, celebraron con fastuosos festejos la canonización de San Juan de Dios - lograda diez años antes en Roma- con la participación de los sectores religiosos, políticos y civiles en un novenario con procesiones para consolidar la presencia de la Orden y el ejercicio hospitalario del Santo en el devenir del imaginario colectivo virreinal¹⁰⁸.

2. 3. Antecedente del Hospital de San Juan de Dios: Hospital Real de la Purísima Concepción, San Pedro y Santa Ana de Atlixco

La Corona otorgaría licencia para el levantamiento de centros asistenciales a inicios del siglo XVII, sin embargo desde 1581 la fundada Villa de Carreón prestaba servicios hospitalarios a la población con un pequeño recinto en la plazuela del Santo Nombre, en terrenos de la calle de Donceles¹⁰⁹. Los solares donde estuvo el hospital los cedió Doña María de Sayas quien al parecer estuvo casada con Agustín de Oliva, alarife de la Villa¹¹⁰. El incipiente nosocomio fue conocido con el nombre de Nuestra Señora de la Concepción, designación alusiva a la cofradía que ayudó al clérigo -de nombre desconocido y probablemente franciscano- a que lo fundara. Corría el año de 1592 cuando se dio cambio de cofradía colaboradora, otorgándosele el nombre de San Pedro, todo ello con la anuencia del Ayuntamiento local y la del 6to. obispo Don Diego Romano y Gobeá (1578-1606) de la Diócesis de Puebla¹¹¹, quien había asentado en el Cabildo eclesiástico la instrucción de asignar la parte del diezmo correspondiente al año anterior (1591) para la construcción del

¹⁰⁸ Josefina Muriel, *op. cit.* p. 94-95.

¹⁰⁹ Primeros hospitales rurales fundados a instancias de los frailes para indios o por petición de los mismos que se agrupaban bajo el sistema de cofradía de Nuestra Señora. Estos se sostuvieron con bienes provenientes de las mercedes de tierras que les otorgaron los virreyes y los servicios hospitalarios lo realizaba la propia comunidad indígena. Josefina Muriel, Tomo I, *op. cit.* p. 117, 249.

¹¹⁰ Cruz Valdés menciona el apellido como *de Sayas*, AGN. Hospitales, vol.75, exp.1. Cruz Valdés, *op. cit.* p. 68. Cf. Córdova Durana lo cita como *de Salas*, AGNP, Notaría de Atlixco, Protocolos de 1805, ff.46-47v., 116v-118v; Protocolos de 1621, ff.14-19r., 21r. Córdova Durana, *op. cit.* p. 58, 304.

¹¹¹ Luis Lázaro Ortega O.H., *op. cit.* p. 437-438.

hospital. Por ello se envió una carta al canónigo Maldonado junto con la orden a Juan Fernández, para que le hiciera entrega del recurso a Juan Lezama, mayordomo de la fábrica y del hospital. La obra autorizada el 7 de enero de 1605, quedó a cargo del alarife y maestro en arquitectura de la Villa, el peninsular Agustín de Oliva. El diseño se realizó de acuerdo al plano arquitectónico de Antonio Ortiz del Castillo, maestro mayor de la Catedral angelopolitana, y de Jerónimo Hernández, aparejador de la misma¹¹².

Así, la edificación del Hospital Real de la Purísima Concepción, San Pedro y Santa Ana quedó bajo la advocación de la Inmaculada, con el nombre de la segunda cofradía y el de la patrona de los hospitales. La atención dentro del nosocomio sectorizó la atención de la sala de hombres bajo el patrocinio de San Pedro y la de mujeres con el de Santa Ana¹¹³. Durante su administración inicial se encontró con la protección Real al ser el Valle de Atlixco una de las regiones del Obispado. Lo anterior le permitió mantenerse en condiciones adecuadas por algunos períodos, sin embargo las necesidades superaron los ingresos aun cuando recibía la altruista ayuda de particulares y, desde tiempos de Juan de Palafox y Mendoza, el seminario había designado una renta anual de 150 pesos para el sostenimiento del servicio¹¹⁴. Ante tales dificultades para mantener la asistencia, la administración del hospital pasó a cargo del Ayuntamiento civil, siendo el Alguacil Mayor en ese momento Don Francisco Dionisio Duslanger¹¹⁵. Este funcionario costó temporalmente, con sus propios caudales, el mantenimiento hospitalario a la sazón de la gestión de la anuencia Real y la del obispo para solicitar, al padre comisario de la Orden de San Juan de Dios, el envío de religiosos que se encargaran de la institución. La primera autorización por parte del virrey don Juan de Acuña y Bejarano, Marqués de Casafuerte, fue el 10 de diciembre de 1730, seguida de la del obispo de Puebla en funciones don Juan Lardizaval y Élorza (1723-1733)¹¹⁶ el 12 de enero de 1731¹¹⁷.

¹¹² Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 56-57.

¹¹³ Reyna Cruz Valdés, *op. cit.* p. 67.

¹¹⁴ Rosario Torres Domínguez, *op. cit.* p. 44.

¹¹⁵ Reyna Cruz Valdés, *op. cit.* p. 70.

¹¹⁶ El período señalado es el del tiempo en el que el obispo estuvo en funciones en la arquidiócesis de Puebla. "Arquidiócesis de Puebla" portal oficial, <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos> (acceso enero 25, 2018).

¹¹⁷ Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 57.

Los primeros hospitalarios que arribaron a la Villa, en el año de 1732, procedieron de Durango. El traslado les tomó nueve días; el grupo se encontraba integrado por un hermano mayor, un capellán y seis hermanos juaninos como enfermeros. Su llegada fue acogida por la comunidad; no obstante, el hospital contaba con 150 años de edificado y sus condiciones eran ya ineficientes para otorgar el servicio hospitalario. Lo anterior generó la solicitud al Cabildo para edificar un nuevo inmueble, lo cual se realizó con el legado del licenciado clérigo Don Antonio Francia, vecinado en la Villa, quien donó los solares en donde se consolidaría el actual Hospital de San Juan de Dios, nombre asignado por la comunidad al asociarlo con el del fundador hospitalario¹¹⁸. La obra fue concluida cerca de 1742, según el registro del libro de enfermos donde se lee: *atención y fallecimiento de una mujer en el nuevo hospital*¹¹⁹. Con su edificación se inició su histórica trayectoria al ser considerado el primer pediátrico de América¹²⁰ y conservó por más de 250 años inamovible su vocación; sin embargo, el 31 de abril del 2015¹²¹ cerró definitivamente sus puertas a la asistencia médica más no a la cultura.

2. 3. 1 Hospital de San Juan de Dios: Patrimonio Edificado Nacional

El valor histórico del Hospital de San Juan de Dios como patrimonio edificado se encuentra protegido por las Leyes Federales a través de la Declaratoria de Monumento Histórico, Arquitectónico y Patrimonio Nacional en 1988¹²². Su traza inicial (1732) de estilo barroco se conserva, hasta la realización de este trabajo, sin alteraciones. El exterior lo circunda una barda atrial, su acceso ostenta el escudo heráldico de los Austrias elaborado en argamasa; anexo al conjunto, en el costado derecho se encuentra una pequeña iglesia de planta cruciforme con dos entradas: la de su portada con una torre, cúpula y campana; la segunda se sitúa al interior del hospital junto a la escalinata principal.

¹¹⁸ Luis Lázaro Ortega O.H., *op. cit.* p. 437.

¹¹⁹ *Loc. cit.* Cf. Reyna Cruz Valdés, *op. cit.* p. 71, 74.

¹²⁰ Antonio Farré O.H. Provincial, "Iconografía de San Juan de Dios" en *San Juan de Dios Iconografía México América Central*, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios (México: Madero, 1997), 9.

¹²¹ Su servicio se trasladó al nuevo Complejo Médico Gonzalo Río Arronte ubicado en el libramiento carretera Atlixco-Izucar.

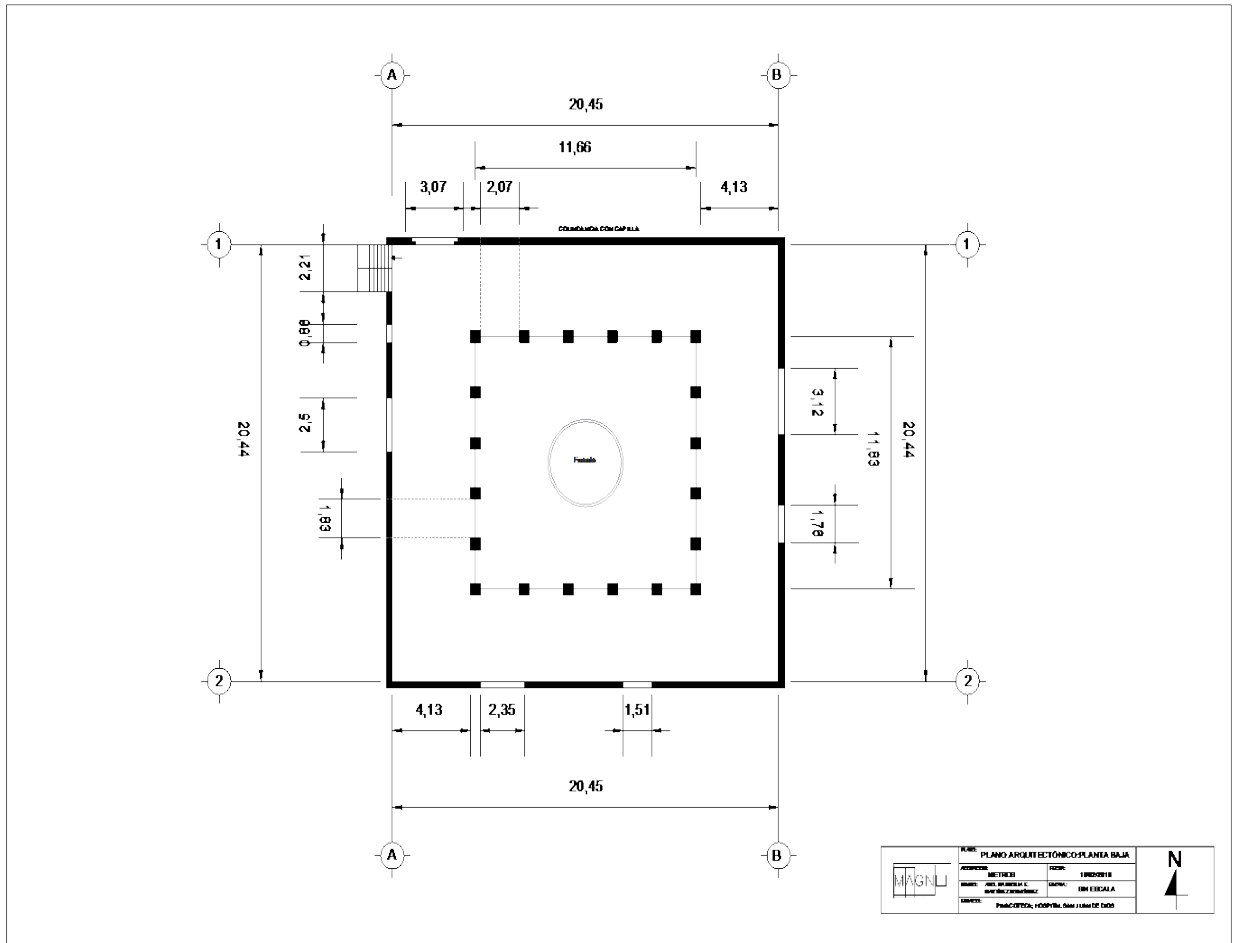
¹²² Diario Oficial de la Federación (mayo 5, 1988).



Hospital de San Juan de Dios. Portada del Claustro, [Fotografía Gabriela Calleros Buenfil septiembre 17, 2017].

La portada sobria del nosocomio permite la entrada a la portería que mantienen los originales lambrines en talavera blanquiazul en sus muros. La tipología arquitectónica de los hospitales novohispanos se observa en su interior con sus techos de viguerías resguardando los pasillos de acceso a las diferentes áreas, en algunas de estas aún conservan los guardapolvos de mayólica que recubren sus muros.

El diseño de la primera planta es abierto, sus arcadas dan salida por sus flancos al jardín central con fuente ochavada tallada en piedra de cantera; los remates externos y muros del Claustro alto aún dejan ver los ornamentos simbólicos de San Juan de Dios tallados en la cantera de sus arcos y rollizos ángeles en argamasa¹²³. En la parte trasera del claustro hay un amplio espacio, el cual seguramente en sus inicios fue destinado a la huerta para el cultivo de plantas medicinales y hortalizas para el sustento de sus moradores.



Plano arquitectónico primer nivel del claustro [Magnolia E. Martínez Rodríguez febrero 12, 2018].

¹²³ Marco Díaz, *op. cit.* p. 73-76.

El acceso al segundo nivel es a través de su escalinata de piedra, donde se localizan distintas áreas en las que se encuentra la cocina con coloridos azulejos de talavera y hornillas de leña donde se preparaban los alimentos de los enfermos. Los espacios originales dieron paso a mediados del siglo XX a los quirófanos, y en la sala destinada a la sección de hombres a partir del 2010 se apertura la Pinacoteca Municipal, donde se exhibe el acervo sacro que anteriormente se encontraba distribuido en los muros del nosocomio y es tema central de este trabajo.



Hospital de San Juan de Dios. Interior del Claustro, [Fotografía Gabriela Calleros Buenfil septiembre 17, 2017].

Capítulo III

Reseña artística de los artífices de la serie hagiográfica de San Juan de Dios

3. 1. Pablo José de Talavera continuador de un linaje

En los albores de siglo XVIII al interior de los talleres de pintores era común la transmisión del oficio de padres a hijos y entre ellos compartían, en muchos casos, las tendencias estilísticas en las obras que se producían¹²⁴. Por tanto, en el gremio de pintores fue habitual que los maestros favorecieran a sus propios hijos o parientes cercanos para persistir la dinastía artística y seguir controlando el mercado. En la ciudad de Puebla se encontraba Lope Ruiz de Talavera casado con Leonor Hernández, su hijo fue José Ruiz de Talavera quien a su vez contrajo nupcias con Juana Aguilar. De esta unión nació Cristóbal iniciador del linaje de pintores y formador del taller artístico de los Talavera¹²⁵ de donde emergió el pincel de Pablo José de Talavera¹²⁶, autor participante en la serie hagiográfica de San Juan de Dios de Atlixco. Pablo José fue hijo de Cristóbal Talavera, maestro pintor, y María Zenteno. En el mismo entorno artístico nacieron Manuel (Puebla, 1707) y Vicente (Puebla, 1715), pintores del mismo apellido y de quienes Merlo Juárez indica el grado parental de hermanos, ambos dedicados también al oficio de la pintura. En lo que se refiere a Pablo José se desconocen aún indicios que aseguren su fecha de nacimiento, de lo que hay certeza es que contrajo nupcias el 9 de octubre de 1731 en Puebla con María de la Candelaria, castiza e hija de Miguel Benítez y María de Villanueva¹²⁷.

Durante esta investigación se encontró que la actividad artística de Pablo José de Talavera se sitúa de 1729 a 1748. Sus pinturas se identifican por abordar temáticas sacras, muchas de ellas plétoras de simbolismos. Su trazo se presentó desigual y el manejo de los planos sin definición espacial; no obstante, se aprecia una continua mejora estilística que al paso de los años lo consagra como maestro renombrado del pincel. Tal posibilidad la

¹²⁴ María del Rosario Farga, *op. cit.* p. 55.

¹²⁵ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*. Segunda Edición. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 183.

¹²⁶ A mi pintor lo identificaré con la grafía “B” ya que con ella firmó la serie hagiográfica de San Juan de Dios, tema central de este trabajo.

¹²⁷ Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *op. cit.* p. 99.

permite el boceto de autorretrato sin fecha que aparece en el *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares de 1863, el cual parece haber sido copiada de un retrato cuyo paradero actual es desconocido. En éste, Pablo José Talavera -su apellido también aparece con “B”- porta sus instrumentos de pintor acreditándose como maestro que formó artísticamente al notable pintor Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815)¹²⁸.



Retrato de Pablo José de Talavera, *Álbum Artístico* Bernardo Olivares s. XVIII [Alejandro Julián Andrade Campos “El pincel de Elías p. 71].

Entre los años de 1729 a 1731 el taller Talavera se encontró produciendo encargos solicitados para la extinta Casa de Ejercicios de la Compañía de Jesús que actualmente integran el acervo artístico de la Benemérita Universidad de Puebla¹²⁹. En esta producción de once retratos Pablo José de Talavera registra de su mano el cuadro *V.P. Juan Eusebio Nieremberg* y el de *V. Padre Pablo Señeri* ambos de 1729, en tanto el del *Dr. D. N. Andrés Xavier de Uriarte y Larrasquillo* y el de *Dn Francisco Javier Rodríguez Calado* se le

¹²⁸ Su esbozo aparece en el *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares. Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 69, 71.

¹²⁹ Velia Morales Pérez, “Acervo pictórico universitario” *Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, *Tiempo Universitario* Año 3, No. 9, (25 de mayo de 2000), <http://www.archivohistorico.buap.mx/tiempo/2000/num9/index.html> (acceso octubre14, 2017).

atribuyen¹³⁰. En ese periodo, en el año de 1730 Vicente y Manuel de Talavera realizaron los retratos de *San Ignacio con Francisco Javier* y el del *Padre Pedro Fabro* (recientemente canonizado), exhibidos en el que fue el Hospital Psiquiátrico de Nuestra Señora de Guadalupe en Cholula, Puebla¹³¹. En los cuadros se observa gran similitud de técnica estilística y trazo de los rostros con los realizados por Pablo José en la serie de Atlixco.

Por su parte, en el año de 1731, Cristóbal de Talavera ejecutó dos lienzos de corte devocional y alegórico; el primero emplazado en el ex convento del Carmen de la ciudad de Atlixco denominado *Los cinco Señores* para la orden carmelita, y el segundo *Los frutos de la religión seráfica* en el templo de San Francisco de la ciudad de Puebla. Este último lienzo de gran formato enaltece la apología de la Orden de San Francisco de Asís¹³².

El iniciador del linaje artístico Cristóbal de Talavera fallece en 1732, sus restos fueron depositados en el Templo de San Roque¹³³ y se desconoce quién quedó al frente del taller familiar. Sin embargo, la ausencia del padre no detuvo la trayectoria artística de Pablo José de Talavera, el cual continuó produciendo obras identificándolas con personalidad propia y para 1743 consolidó su presencia artística en el ámbito local al realizar la serie de San Juan de Dios para el hospital del mismo nombre en la Villa de Carreón, actualmente ciudad de Atlixco. Su rúbrica se encuentra en tres lienzos que serán analizados iconográficamente junto con sus grabados en el capítulo IV por ser el tema de esta investigación, los cuadros firmados por él se intitulan: *Bautismo de Juan Ciudad*, *Vida Pastoral de Juan Ciudad*, *Muerte de San Juan de Dios*.

Pablo José realiza en el Templo de la Soledad de la ciudad de Puebla la *Fundación del convento de carmelitas de la Soledad* y *La traslación de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad a su nuevo santuario en 1748*, obras extraordinarias de medio punto, con

¹³⁰ Museo Universitario Casa de los Muñecos, <http://www.museobuap.mx/index.php/autores-museo/15-pablo-talavera-jose-pablo-talavera> (acceso octubre 16, 2017).

¹³¹ El hospital fue fundado el 27 de septiembre de 1910, se mantuvo bajo la administración y cuidado de la Orden de San Juan de Dios. El 23 de enero de 2017 cambio su vocación asistencial a la cultural al convertirse en el Museo Regional de Cholula.

¹³² Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 69.

¹³³ José Luis Bello y Gustavo Ariza, *Pinturas Poblanas (Siglos XVII y XIX)* (México: Talleres Gráficos, 1945), 124.

tema histórico y gran formato donde se aprecia la madurez de su trazo y su gran calidad artística¹³⁴. En ellas firmó con la grafía “V” y representó al obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1683-1763)¹³⁵ a quien se le conoció como promotor de las artes en la diócesis poblana, lo que pone de manifiesto el prestigio dentro del ámbito artístico local del maestro pintor Pablo José¹³⁶.

Existen cuadros de la mano de este pintor pero carentes de fecha en el Museo Universitario Casa de los Muñecos de la ciudad de Puebla. Se trata de las pinturas costumbristas denominadas *La barbería* y *La taberna* (atribuido). En el acervo del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica se sitúa *La Santísima Trinidad con Santa Úrsula*. Testimonio de su presencia artística en otras entidades son los cuadros alusivos al tema de la Pasión de Cristo en el templo de Santiago Xicotenco, Cholula y en la misma demarcación territorial persiste obra suya en la iglesia de Santa Bárbara Almoloya¹³⁷. En Tehuacán hay un *San Francisco en una cueva* dentro del templo conventual de San Francisco¹³⁸. El acervo del Museo Nacional de Arte resguarda tres pinturas de formato rectangular rematadas en medio punto con el eje temático del *Martirio de Santa Úrsula II*¹³⁹ en los que aparece su firma con sus dos nombres y apellido con la grafía “V”. Este tríptico de profuso contenido iconográfico permite observar la mejora estilística del pintor en el trazo de los rostros, el tratamiento de los paños, el uso del color y de la luz con

¹³⁴ Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 69.

¹³⁵ Su designación fue por el rey Felipe V de España mediante Cédula Real firmada en el palacio de Pardo el 15 de febrero de 1743. La Santa Sede Apostólica lo presentó para el obispado de Tlaxcala-Puebla, que se encontraba vacante y S.S. Benedicto XIV (1740-1758) el 20 de mayo de 1743, con su autoridad apostólica, lo promovió a la mencionada Sede Angelopolitana. El Excelentísimo Sr. Álvarez de Abreu aceptó su cargo después de presar el juramento prescrito, como obispo electo de Puebla, en su palacio Arzobispal de Santo Domingo el 21 de junio de 1743 e hizo su entrada solemne a la ciudad de Puebla el 14 de agosto de 1743 con la consiguiente recepción oficial, en concurrida ceremonia, verificada en la S. Iglesia Catedral el 19 del mes de agosto. Tomó posesión canónica de su nueva diócesis hasta el 19 de mayo del siguiente año. Arquidiócesis de Puebla. “Excmo. Sr. Don Domingo Pantaleón Albarez (1743-1763)” Arquidiócesis de Puebla, <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos/34-excmo-sr-don-domingo-pantaleon-alvarez> (acceso octubre 30, 2017).

¹³⁶ Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 45.

¹³⁷ Mi gratitud al Mtro. Alejandro Julián Andrade Campos por la información.

¹³⁸ Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *op. cit.* p. 100.

¹³⁹ Agradezco a Sharon Jazzan Dayan, coordinadora curatorial y Abraham Villavicencio García, curador de Arte Virreinal del Museo Nacional de Arte de la ciudad de México por las facilidades e información. Las obras están registradas con número de inventario SIGROA 18642.

lineamientos estilísticamente pictóricos del barroco luminoso, género artístico que perduró bien entrado el siglo XVIII¹⁴⁰.

3. 2. Trayectoria del trazo artístico de Luis Berrueco

A Luis Berrueco se le señala como maestro y pintor prestigioso, con un estilo propio y una copiosa producción artística. Su obra está presente tanto en el territorio nacional como en latitudes españolas.

Se desconoce aún información acerca de su fecha de nacimiento; sin embargo, conocer tal dato así como el tiempo activo del maestro Berrueco resulta relevante para situar el momento de la ejecución de la serie hagiográfica de San Juan de Dios datada en 1743. Señalo dos propuestas divergentes: en primer orden cito a Vargas Lugo quien propone como posible fecha de su nacimiento el año de 1683-84? por situar en su artículo *Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana* su actividad artística entre 1717 y 1750. Para esta autora el artista muestra oficio seguro de estilo en el cuadro *Martirio de santos defensores de la Eucaristía* de 1731¹⁴¹. Lo anterior permite inferir que la serie de Atlixco habría sido ejecutada en su madurez artística y a la edad de 59 años. En segundo término, se encuentra la propuesta de Andrade Campos quien plantea como época factible, el final del siglo XVII o principios del XVIII¹⁴², por lo que la serie habría sido realizada a una edad más temprana al convenir con la autoría de su última obra *La Dolorosa* de 1761, con indulgencia en su cartela, dada a conocer durante la realización de este trabajo¹⁴³.

¹⁴⁰ Elisa Vargas Lugo, "Comentarios sobre la pintura...*op. cit.* p. 37.

¹⁴¹ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, "Historia, Leyenda y Tradición...*op. cit.* p. 63.

¹⁴² Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 62, 63.

¹⁴³ Mi profundo agradecimiento al Mtro. Alejandro Julián Andrade Campos por permitirme acceder a su colección particular.



Virgen Dolorosa
Berrueco
1761
Óleo 77x54.5
Colección Particular Alejandro Julián Andrade Campos

En tanto de su vida y entorno personal se sabe que contrajo nupcias en cuatro ocasiones: Ana María de Pedrosa fue su primera esposa de quien no se tiene más datos; en 1720 contrajo su segundo matrimonio con María Josefa Zorrilla y Sepúlveda; a finales del año siguiente se casó con María Clara Fernández de Ortega y en 1728 con María Josefa Leturiundo¹⁴⁴.

De los nexos artísticos familiares de Luis Berrueco aparecen en la nómina de pintores compartiendo el mismo apellido Diego, Miguel, Pablo, Mariano, José¹⁴⁵ y Nicolás, este último registrado por Bernardo Olivares¹⁴⁶. La costumbre de los pintores de no firmar las obras que producían o de colocar solo apellido ha dificultado la identificación de las producciones pictóricas. Sin embargo, de los pintores con este apellido y obra identificada destaca José Berrueco, quien produjo la temática de la Virgen de Guadalupe en la ermita del Tránsito de Nuestra Señora en Icod, Tenerife¹⁴⁷; en tanto en la Puebla de los Ángeles se

¹⁴⁴ Carmen Fraga González, “Obras del pintor mexicano Luis Berrueco en Tenerife” *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* No. 44, Universidad de la Laguna, Tenerife (1999-2000), 64, 78, 79, www.iecanvieravirtual.org (acceso agosto 28, 2017). Cf. Elisa Vargas Lugo e Marco Díaz, *op. cit.* p. 63-64.

¹⁴⁵ José Luis Bello y Gustavo Ariza, *op. cit.* p. 143, 145.

¹⁴⁶ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz “ Historia, Leyenda y Tradición... *op. cit.* p. 62.

¹⁴⁷ Carmen Fraga González, *op. cit.* p. 78, 79, 83.

encuentra un *San José* en el Museo Amparo y una *Inmaculada Concepción* dentro del convento de Santa María Magdalena en San Martín Texmelucan¹⁴⁸.

Refiriendo las características estilísticas de la producción pictórica de Luis Berrueco, se señala que mantuvo una preferencia menor por las barrocas del *chiaroscuro* del siglo XVII y se caracterizó más hacia la práctica de la pintura ágil, luminosa, decorativa y de formas imaginativas barrocas de Villalpando y Correa, lo anterior lo realizó confiriendo personalidad propia a cada composición¹⁴⁹. Vargas Lugo señala que es conocido su gusto por realizar obras en gran formato donde a las figuras humanas las representaba, generalmente, en tamaño natural y cuerpo completo. Por otro lado, a los ambientes de los espacios privados y públicos les imprimía valor estilístico e histórico con intención narrativa, en tanto a los textiles de los atuendos de los personajes les otorgaba textura y fineza con movimiento. Utilizaba un eje central, además el tratamiento de las manos lo realizó con destreza y se caracterizó por lo riguroso y cuidadoso del trazo de los rostros a los que acostumbraba imprimirles pinceladas de sombreado acentuado en sus facciones. Parte de su abundante producción artística se ha podido identificar por su rúbrica, y aunque en ocasiones en la grafía sólo aparece el apellido, el trazo de su pincel y sus muestras estilísticas lo definen. Rasgo distintivo en la pintura de Luis Berrueco fue la recurrente presencia femenina profusamente embellecida¹⁵⁰.

Se dice que Luis Berrueco se encontró por un período en la capital mexicana dentro del taller de Juan Correa¹⁵¹; sin embargo, no hay obra identificada del pintor en la ciudad de México por lo que en este trabajo se propone con reservas que su formación pudo ser con el maestro Juan de Villalobos (c.1660?-1724), extraordinario pintor de la región Puebla-Tlaxcala y quien ha recibido poca atención por parte de los investigadores. Testimonio tangible a considerar es la pintura de Luis Berrueco *Jesús con la cruz a cuestas* en el Retablo del Clero Secular de la Parroquia de San Francisco Tepeyanco, donde las soluciones estilísticas coinciden con las de Juan de Villalobos realizadas en el Camarín de

¹⁴⁸ Alejandro Julián Andrade Campos, *op. cit.* p. 68.

¹⁴⁹ Vargas Lugo Elisa, "Comentarios sobre pintura ...*op. cit.* p. 37.

¹⁵⁰ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* 64-70.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 68.

la Virgen de Ocotlán. Tales soluciones son visibles en los cuadros de la autoría de Luis Berrueco en la serie atlixquense.

Dos referencias para considerar que Luis Berrueco mantuvo presencia artística en la región de Tlaxcala es en primer lugar la del documento del 22 de junio de 1822 suscrito por don Juan José Fernández de Lara y Arellano, cura de lugar, que hace una mención general de los talleres artísticos que participaron en la ornamentación del templo de Tepeyanco: “La iglesia parroquial es de las mejores de este Imperio [...] en la bóveda de su presbiterio está pintada la gloria, sin duda de alguno de los insignes pintores mexicanos, tales como Carneros, Talaveras, Berruecos...”¹⁵². La segunda se encuentra en Nativitas donde se le atribuyen composiciones de extraordinaria ejecución y corte histórico recubriendo el interior del santuario y en la sacristía de San Miguel del Milagro, algunas de ellas son: *Durante la procesión desde San Bernabé a Nativitas, Diego Lázaro fue arrebatado sobrenaturalmente por mismo arcángel san Miguel y El arcángel Miguel hace brotar la fuente milagrosa ante Diego Lázaro de San Francisco.*

Del acercamiento de Luis Berrueco en la ciudad de Puebla no se tiene información; sin embargo, su presencia artística se sitúa con una amplia producción. De su mano se encuentra el lienzo de la *Virgen de la Luz* emplazado en el templo de Santa Cruz¹⁵³. Dentro de la iglesia de San Francisco se encuentra *Los mártires cristianos resaltando a los beatos Nicolás Pic y Jerónimo Overdano* con fecha de 1731 (también conocida como *Los mártires de Gorkum*)¹⁵⁴. En el antiguo convento de Santa Mónica se resguarda un *Nacimiento de la Virgen María*¹⁵⁵. En el templo de San Ramón se identificó una *Purísima* -de la cual actualmente se desconoce su paradero- y una *Virgen de la Luz* que se le atribuye, ésta última y recurrida temática firmada por Luis Berrueco la encontramos en el templo de la misma advocación así como en la iglesia de San Jerónimo¹⁵⁶. En el acervo del Museo

¹⁵² El lienzo, en opinión del doctor Jaime Cuadriello y en concordancia con el maestro Rogelio Ruíz Gomar, es el mejor trabajado del retablo. María del Carmen Dionisia Fernández Niño, “Los retablos de la parroquia de San Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes” (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2004), 200.

¹⁵³ Elisa Vargas Lugo e Marco Díaz, *op. cit.* p. 62, 68.

¹⁵⁴ Comunicación directa con el maestro José Luis Camacho Gazca.

¹⁵⁵ Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *op. cit.* p. 89, 90.

¹⁵⁶ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* p. 62. Cf. Alejandro Julián Andrade Campos, “Representaciones marianas en la BUAP” *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP* Año 11, No. 20, (diciembre 2008), 7.

Universitario de la Casa de los Muñecos se encuentra la pintura de *La Madre Santísima de la Luz*¹⁵⁷.

La representación de *La Madre Santísima de la Luz*, pletórica de simbología, se encuentra también en la Catedral de la capital Angelopolitana¹⁵⁸ junto con la *Resurrección del hijo de la viuda de Naún*, *El Cenáculo*, *El Lavatorio de pies* -este último presenta recuadros de la curación de un ciego- y *La erección de esta santa iglesia Catedral* también conocida como *El Patrocinio de la Virgen*, en la composición está representado el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu¹⁵⁹. Estos lienzos fueron realizados alrededor de 1750. Además son de la mano de Luis Berrueco *La imposición de la casulla a san Idelfonso* y *La aparición de la Virgen del Pilar*¹⁶⁰. En tanto, en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores se encuentra un lienzo de gran formato titulado *Salus Infirmorum* alusivo a la Virgen de Guadalupe¹⁶¹. En el año de 1753, el maestro Luis Berrueco le realiza al prelado Álvarez de Abreu un retrato, lo cual deja en manifiesto la relación artística, al igual que Pablo José de Talavera, con el impulsor de las artes. Este retrato, perteneciente al acervo del Estado, junto con un *Dios Padre*, de la Colección Ángel Trawitz, se encuentran exhibidos en el Museo de Sitio de Cholula.

Según referencia de Iona Katzew, Luis Berrueco ejecutó uno de los primeros conjuntos de pinturas de castas de Puebla por encargo del entonces obispo auxiliar de la ciudad, Juan Francisco Loaiza (1743-1747); se trata de una pintura donde plasmó todas las castas y se encuentra en el Museo de América. De esta misma temática y de su pincel se conoce otra serie de dieciséis lienzos perteneciente a una colección particular en Palma de Mallorca, España, datados en c.1740. Algunos de ellos son: *Español con negra, sale mulato*, *No te entiendo con india, sale china*, *No te entiendo con cambujo, sale tente en el*

¹⁵⁷ Alejandro Julián Andrade Campos, “El pincel de Elías...*op. cit.* p. 65. Cf. Carmen Fraga González, *op. cit.* p. 79.

¹⁵⁸ Eduardo Merlo Juárez *et al.*, *Palafox constructor de la Angelópolis* (México: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C., 2011), 64, 65.

¹⁵⁹ Alejandro Julián Andrade Campos, “Cuatro patronos en el Colegio Carolino en la pintura universitaria”, *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP* Año 11, No. 9, (2008), <http://www.archivohistorico.buap.mx/tiempo/2008/a11g09.htm> (Acceso agosto 7, 2017).

¹⁶⁰ Alejandro Julián Andrade Campos, “El pincel de Elías... *op. cit.* 63, 83, 113.

¹⁶¹ Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *op. cit.* p. 89.

*aire, Generación de indios, Castizo con español, sale español y Cambujo con india, sale albarazado*¹⁶².

En la ciudad de Atlixco la presencia pictórica de Luis Berrueco es extensa. En el templo de Santa Clara en el lateral del Altar Mayor está emplazada una *Asunción* y una *Ascensión de Cristo*¹⁶³. El maestro Berrueco junto con José Joaquín Magón realizaron *El patrocinio de Nuestra Señora del Carmen sobre su orden*, obra que estuvo colocada en las escaleras del convento del Carmen y actualmente se ubica en la Parroquia de la Natividad de la misma ciudad¹⁶⁴. En la exhibición permanente del ex-convento del Carmen permanecían hasta antes del sismo del 2017: *El nacimiento de San Francisco, San Francisco y la fundación de las tres órdenes, La aprobación de la regla de los hermanos menores, La recepción de Santa Clara y Moribundo y la abogacía de su alma conscripta*.

Igualmente de su factura hay tres composiciones sin fecha en el templo del Hospital de San Juan de Dios de la misma ciudad, los dos primeros son: *Nuestra Señora de la Luz* y una *Santa Bárbara*, ambos lienzos custodian el altar, mientras que al interior de la sacristía se mantiene un retrato eclesiástico institucional de Juan de Palafox y Mendoza¹⁶⁵ en disposición correspondiente a su investidura con la inscripción de sus datos principales¹⁶⁶ y al extremo derecho inferior se lee su rúbrica: *Luis Berrueco*. En ese mismo espacio geográfico, en el año de 1743, firmó seis composiciones-aunque probablemente realizó más- de las veintidós que integran la actual serie hagiográfica de San Juan de Dios para la Orden juanina, con la finalidad de vincular visualmente con el Carisma hospitalario de su Santo fundador y del hospital recién edificado a la comunidad. Los lienzos realizados en gran formato son: *Visita de San Juan de Ávila, Encuentro con las cuatro mujeres, Viaje al estrecho de Gibraltar, Sermón de San Juan de Ávila, Imposición del hábito de manos del obispo de Granada y Emblema de los Juaninos*.

¹⁶² Otra serie de lienzos atribuidos a Luis Berrueco se encuentran en una colección particular en Buenos Aires. Iona Katzew, *La pintura de Castas* (Singapur: Turner, 2004), 37, 211.

¹⁶³ Comunicación directa con el maestro Alejandro Julián Andrade Campos.

¹⁶⁴ Alejandro Julián Andrade Campos, "El pincel de Elías...*op. cit.* p. 65.

¹⁶⁵ Agradezco a Josefina Vázquez custodia del recinto el permitirme observar en la sacristía la obra el 1 de marzo de 2017.

¹⁶⁶ Rogelio Ruíz Gomar, "La pintura de retrato en la Nueva España" en *El retrato Novohispano en el siglo XVIII*, (México: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999), 9-10.

Dentro de la región poblana, para el templo conventual de San Francisco de Tehuacán, Luis Berrueco pintó una *Magdalena Penitente* y en la sacristía un *San José con San Francisco y Santa Clara*¹⁶⁷. En el municipio de Huaquechula se ubica el convento Franciscano y dentro de su templo se encontraban los doce lienzos de la serie hagiográfica de San Francisco del pincel de Luis Berrueco. En ella se encuentra su trazo estilístico y grafía en la composición *Bautismo de San Francisco*. Ésta serie se dio a conocer en 1974 por los investigadores Vargas Lugo y Marco Díaz¹⁶⁸. Es pertinente señalar nuevamente¹⁶⁹ que en el 2001 se sustrajeron del templo diez de las obras que integraban la serie al haber sido violada la seguridad del mismo, quedando únicamente las pinturas de *El nacimiento* y *La muerte de San Francisco*, ambos de gran formato¹⁷⁰. Perteneciente al mismo ciclo pictórico, está la *Profesión de santa Clara*, la cual los investigadores señalan se encuentra en manos del particular Jesús González Barquero¹⁷¹.

En el territorio nacional, situado en San Luis Potosí, se conserva un *San Dimas* en la exposición permanente del Museo Regional Potosino¹⁷². Asimismo, en la ciudad de México se ubica *El patrocinio de Nuestra Señora del Carmen* en el templo del Carmen de San Ángel¹⁷³. En tanto, en las colecciones del Museo de Chapultepec está un *Arcángel* y en las extintas Galerías de la Granja se señalaba el *Linaje espiritual de San Francisco*. En colecciones particulares una *Santa Catarina* referenciada por Toussaint así como *San José y el Niño* y *La Virgen y el Niño* de Francisco Pérez Salazar¹⁷⁴. Otras obras de factura impecable son la *Virgen del Refugio*, de hermoso rostro y un *Arcángel san Miguel*, en ambas se vislumbra su autógrafo y son parte de la colección del museo de la Basílica de Guadalupe¹⁷⁵.

¹⁶⁷ Comunicación directa con José Luis Camacho Gazca.

¹⁶⁸ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* p. 63.

¹⁶⁹ Los investigadores Vargas Lugo y Díaz lo señalaron en su artículo, *op. cit.* p. 60.

¹⁷⁰ Agradezco al Lic. Silverio Francisco Reyes Sarmiento secretario de Turismo de Huaquechula y a Don Gonzálo Alejo custodio del Templo por las facilidades e información.

¹⁷¹ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* p. 71.

¹⁷² Esta obra la reseña Andrade y fue revisada en el inmueble por mi persona en mayo del 2017.

¹⁷³ Alejandro Julián Andrade Campos, "El pincel de Elías...*op. cit.* p. 148.

¹⁷⁴ Carmen Fraga González, *op. cit.* p. 79.

¹⁷⁵ Mi agradecimiento a Carlos Iván Arcila Berzunza la ubicación y el acercamiento a estas dos obras.

Luis Berrueco traspasó las fronteras novohispanas, algunas obras de su pincel se encuentran en Tenerife, lugar de continuo contacto de la Nueva España con las islas Canarias por haber sido tránsito ineludible de escala en el camino marítimo a Europa. Probablemente sus pinturas arribaron junto con mercaderías, objetos suntuarios y presentes para los templos o familiares que aún permanecían en esa parte del hemisferio en el setecientos. De esta producción se tiene noticia de tres lienzos de su autoría en colecciones particulares de San Cruz de Tenerife y La Orotava titulados *San Agustín en su estudio*, *Virgen de Guadalupe* y una *Dolorosa*¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Carmen Fraga González, *op. cit.* p. 78.

Capítulo IV

Antecedentes, análisis formal y descripción iconográfica la serie de San Juan de Dios en la Pinacoteca Municipal en Atlixco

4.1. Serie de San Juan de Dios en la Pinacoteca Municipal

Veintidós son los testimonios visuales de gran formato y ricos contenidos iconográficos que integran la actual serie pictórica de San Juan de Dios en la Pinacoteca Municipal del Hospital del mismo nombre de la ciudad de Atlixco. Este conjunto de obras articula, con grandilocuencia artística, la devoción del Carisma de San Juan de Dios, su sentido hospitalario y los emblemáticos momentos de su trascendental historia así como la presencia de la Orden en la Villa de Carreón. Los pintores Luis Berrueco y Pablo José de Talavera son los que firman la serie en la que incluyeron las representaciones de las formas cortesanas europeas trasladadas a la Nueva España y las emergentes gestadas por los habitantes locales novohispanos.

A partir de la edificación del hospital, la serie hagiográfica de 1743 ornamentó los muros del claustro hasta su reordenamiento aproximadamente a finales del siglo XX¹⁷⁷, cuando su función de vocación hospitalaria se difuminó dando paso a una nueva lectura cultural. En la serie se conjuntaron los avatares del tiempo que cubrieron su esplendor artístico provocando que fueran removidas de su emplazamiento original para su intervención y reubicación. Dentro del conflicto de la vida y la muerte que se vivía a diario en el hospital, el cual se encontraba en funciones, cada lienzo recibió el cuidado y la hospitalidad que se pregonaba en sus imágenes materializándose lentamente su exquisita belleza estilística a través de la restauración realizada por personal especializado del Instituto Nacional de Historia y Antropología¹⁷⁸. Al término del proceso de restauración fueron trasladadas al segundo nivel del claustro hospitalario, no sin antes haber adaptado en

¹⁷⁷ La datación y atribución del ciclo hagiográfico la realizó Santiago Sebastián López y Marco Díaz. Santiago Sebastián López *et al.*, “Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia” en *Summa Artis Historia General del Arte* (Segunda parte) Vol. XXIX (Madrid: Espasa Calpe, 1985), 150.

¹⁷⁸ Las solicitudes de información del proceso de restauración en el portal de transparencia del INHA no fueron respondidos.

el 2010 el espacio de lo que fuera la sala de hombres en la actual Pinacoteca Municipal¹⁷⁹, para consolidar y exhibir el magnífico acervo pictórico.

Los criterios que vertebran el discurso museográfico en la actual disposición dentro de la Pinacoteca Municipal no mantienen un orden cronológico, la consecuencia de lo anterior debe fundarse en que se encuentran emplazados en un espacio para el cual no fueron diseñadas e incluso pudo haber destrucción o pérdida de algunos pasajes; sin embargo, el ciclo hagiográfico de San Juan de Dios evoca artísticamente la visión completa, con sentido histórico, religioso y social con en el que éste personaje transformó su historia personal y la de la asistencia hospitalaria.

Los cuadros se titulan: *Alusión al Nacimiento de San Juan de Dios, Bautismo de Juan Ciudad* (Pablo José de Talavera), *Vida Pastoral de Juan Ciudad* (Pablo José de Talavera), *Aparición de la Virgen, Viaje al estrecho de Gibraltar* (Luis Berrueco), *Sermón de San Juan de Ávila* (Luis Berrueco), *Visita de San Juan de Ávila* (Luis Berrueco), *Imposición del hábito de manos del obispo de Granada* (Luis Berrueco), *Encuentro con los nobles, San Juan de Dios con los enfermos, Aparición de Jesús a San Juan de Dios, Muerte de San Juan de Dios* (Pablo José de Talavera, 1743), *Iniciación de la Obra de San Juan de Dios, Emblema de los Juaninos* (Luis Berrueco), *La enseñanza de la caridad, Devoción de la Eucaristía, Encuentro con las cuatro mujeres* (Luis Berrueco), *San Juan de Dios enfermo, Entierro de San Juan de Dios, Ascensión de San Juan de Dios, Credo de San Juan de Dios* y arcada - rematada en medio punto - sin título. La autoría de los lienzos de la serie así como su emplazamiento se encuentran situados como se citaron dentro de la Pinacoteca Municipal, no obstante para el análisis iconográfico se seguirá el orden de la glosa de fray Antonio de Govea de 1624 y del *Epílogo Histórico, de la prodigiosa vida del mas activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios* de 1732.

¹⁷⁹ Comunicación directa con el M.D. Juan Cuautle Nieva quien fuera Director de Salud Municipal del nosocomio (1999-2002 y 2011-2013). La intervención comprendió la viguería, muros, piso, así como el acondicionamiento de mamparas e iluminación.

4.2. Generalidades de los autógrafos de las pinturas novohispanas

En la pintura novohispana del siglo XVIII no fue común el firmar todas las obras por sus creadores, las características que utilizaron los artistas del pincel para identificarlas, según el autor Carrillo y Gariel, fue colocar su grafía empleando indistintamente el tipo de letra manuscrita y la de molde en castellano o en latín, utilizaban en algunos casos su nombre completo o como otros únicamente su apellido. La firma la disponían en la parte más baja de la obra donde la composición no mostraba representaciones, a veces a la izquierda, en otros casos a derecha y muy escasamente al centro. Excepcionalmente la grafía se puede ubicar en algún adorno¹⁸⁰, tal es el caso de la serie hagiográfica de San Juan de Dios donde Luis Berrueco colocó su grafía debajo de la cadena del cepo donde el Santo tiene aprisionados sus pies en el cuadro *Visita de San Juan de Ávila*. En tanto en la *Imposición del hábito de manos del obispo de Granada* se encuentra orientada a la derecha de la cartela sobre el remate del tapete que cubre el piso de la escena. En cambio, Pablo José de Talavera las situó dentro de la cartela tanto en la pintura el *Bautismo de Juan Ciudad* como en la *Muerte de San Juan de Dios*.



Visita de San Juan de Ávila. Detalle
Luis Berrueco

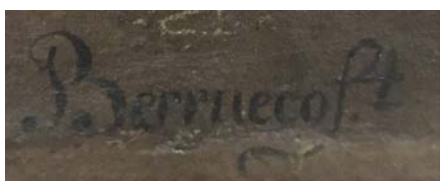


Bautismo de Juan Ciudad. Detalle
Pablo José de Talavera

¹⁸⁰ Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972), 11.

Otra particularidad que empleaban los pintores novohispanos para identificar sus obras y que se puede observar en algunos de los lienzos de la serie fue el uso de los dos tiempos del verbo *hacer* en las firmas del colofón donde:

En algunas ocasiones aparece en el tiempo pretérito perfecto – *fecit*- y otras el pretérito imperfecto –*faciebat*- empleado como remate del nombre, este colofón de las firmas es casi constante, bien empleando toda la palabra o sólo su abreviatura, siendo más frecuente y de raigambre más antigua el de *fecit* y menos vulgar el de *pinxit*, antecesor del *pintó* en castellano¹⁸¹.



Viaje al estrecho de Gibraltar. Detalle
Berrueco ft.



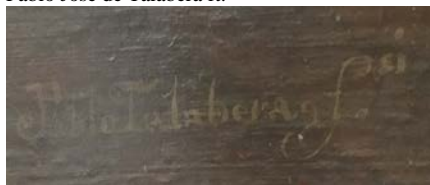
Sermón de San Juan de Ávila. Detalle
Luis Berrueco fa.



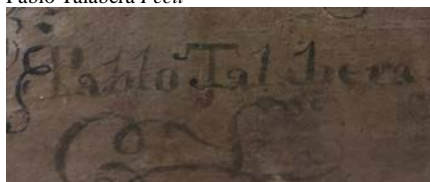
Imposición del hábito de manos del obispo de Granada. Detalle
Luis Berrueco ft.



Muerte de San Juan de Dios. Detalle
Pablo José de Talavera ft.



Vida pastoral de Juan Ciudad. Detalle
Pablo Talavera Fecit



Bautismo de Juan Ciudad. Detalle
Pablo José de Talavera

4.3. El origen de la inspiración: Santos en fuentes literarias y grabados

Los tiempos de las canonizaciones fueron propicios y provechosos para arraigar en el imaginario colectivo los valores religiosos de las órdenes y sus santos fundadores, hombres y mujeres elegidos mensajeros directos de Dios, quienes construyeron durante su existencia terrenal un permanente contacto espiritual con carácter edificante y comportamiento

¹⁸¹ *Ibíd.* p. 11.

ejemplar ante las vicisitudes que se les presentaban. Por ello, generaron con su testimonio de santidad connotada la creación de un culto universal. Para tal práctica se dispuso en el final de la vigésima quinta sesión de 1563 del Concilio de Trento la aprobación y promulgación de los decretos dogmáticos sobre la veneración e invocación de los santos, sus imágenes y reliquias, además de cómo se realizarían sus representaciones¹⁸². Para ello se establecieron cuidadosos procesos de recopilación de testimonios veraces en torno a los pretendientes propuestos, posteriormente se autorizaba su canonización conjuntamente con el diseño del programa de difusión iconográfico para su identificación ante la colectividad.

Así, su propósito edificante se trasladó a la ilustración de estampas y a diversas modalidades de escritos como lo fueron entre otros los sermones, poemas laudatorios, coronas, novenas, breviarios, triduos, fuentes literarias o “libros miniados”¹⁸³, amén de otras obras escritas. Fueron estas últimas base e inspiración para los ejecutores de las representaciones sagradas por contener la relatoría hagiográfica, acompañada de ilustraciones, las cuales en la literatura barroca europea no habían sido de uso frecuente, puesto que los embellecimientos gráficos se destinaban a las ediciones de los monarcas. Sin embargo, las ilustraciones hagiográficas permitían una transmisión visual accesible y por ende la iglesia las utilizó como instrumentos de *propaganda fide*¹⁸⁴.

Las fuentes literarias, impresos de gran valor testimonial con ilustraciones, se trasladaron a través de las rutas comerciales junto con cargamentos de libros, estampas y grabados europeos a América. Su llegada se realizó al finalizar la Conquista con la imperante necesidad de evangelizar por medio de imágenes a los naturales, así como para la práctica religiosa de los europeos. Éstos se distribuyeron en el territorio virreinal, no sin

¹⁸² Benito Navarrete Prieto, “La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997), 54. Cf. Ec wiki Enciclopedia católica en línea. Camillus Beccari. “Beatificación y Canonización”, http://ec.aciprensa.com/wiki/Beatificación_y_Canonización#Procedimiento_actual_de_las_causas_de_beatificación. (acceso agosto 25, 2017).

¹⁸³ Alma Guadalupe Corona Pérez, “La hagiografía como género literario” en *Cultura Novohispana I Ensayos de investigación interdisciplinaria* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2008), 164, 165.

¹⁸⁴ Benito Navarrete Prieto, *op. cit.* p. 34, 36.

franquear antes la exhaustiva revisión por parte de la Inquisición a los talleres de los artistas como repertorio de los idearios religiosos¹⁸⁵.

La fuente literaria de la impronta de San Juan de Dios en la sociedad novohispana tal como en la granadina y en los territorios europeos se forjó según la tradición de las series monásticas de carácter narrativo, en las cuales el prior del convento suministraba el modelo junto con las propuestas de los monjes. En el caso de la hagiografía de San Juan de Dios fue Fray Francisco de Castro¹⁸⁶ quien dirigió al ilustrísimo señor Don Juan Méndez y Méndez de Salvatierra (1522-1530?-1588), arzobispo de Granada la *Historia de la Vida y sanctas Obras de Juan de Dios, y de la Institución de su Orden, y principio de su hospital* de 1585. Castro aporta la información más fiable sobre la vida del Santo por haber usado un borrador que dejó Juan de Ávila, conocido como Angulo, compañero en la labor de caridad del Santo. En 1621 fray Dionisio de Celi prior del convento de Granada sumó aportes que fueron consolidados con los de Castro por fray Antonio de Govea en la glosa impresa de 1624 intitulada *Vida y Muerte del bendito P. Juan de Dios: fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos*¹⁸⁷.

Fray Antonio de Govea fue originario de Portugal, nació en 1575 e ingresó a temprana edad a la Orden de los Eremitas de San Agustín en el convento de Gracia de Lisboa. Estudió teología, fue diplomático, visitador Apostólico en Persia del Consejo de su Majestad por la Corona de Portugal y obispo en Cirene (Libia). Se retiró a la localidad de Manzanares (Ciudad Real) donde fallece en 1628 no sin antes recibir el encargo de realizar la biografía de San Juan de Dios para atestiguar y promover su beatificación¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Isabel Fraile Martín, “El uso del grabado entre los pintores de la catedral, *op. cit.* p. 40-51.

¹⁸⁶ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos* (España: Istmo, S. A., 2003), 241.

¹⁸⁷ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los Santos* (Argentina: Tarea, 1992), 512. Cf. Francisco Javier Quintana Álvarez, “Éxodo de las devociones católicas de Gibraltar después de 1704. Permanencia y transformación” en *Las nuevas poblaciones del Campo y otras localidades vecinas* (San Lorenzo del Escorial El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana (2013), 500, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4715160> (acceso diciembre 10, 2018).

¹⁸⁸ Francisco Javier Pizarro Gómez, “Los lienzos sobre la vida de San Juan de Dios de la Pinacoteca Municipal de Atlixco (México) Sus fuentes literarias y gráficas” Ponencia presentada en la ciudad de Atlixco (España: Universidad de Extremadura, España, febrero 27, 2015), 16-17.

La primera edición de *Vida y Muerte del bendito P. Juan de Dios: fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos* por Thomas Inuti, (Impresor del Rey, Madrid 1624) no llevará ilustraciones hasta su cuarta edición en 1659¹⁸⁹. Ha sido la más señalada al contener 37 grabados, en los que se utilizaron composiciones de Diego Rodríguez y de Francisco Hernández, quien fuera discípulo de Vicente Carducho -pintor de cámara de Felipe IV- además se sustituyeron las figuras que aparecían en la portada de la primera edición donde la imagen del Rey Salomón se reemplazó por la de San Carlos Borromeo¹⁹⁰, en tanto la de San Pablo se suplió por la de San Juan de Dios. Cabe señalar que todas las ediciones fueron realizadas en castellano y su aceptación generó que se realizara hasta una octava publicación en 1674¹⁹¹.

4. 4. Creaciones místicas: grabados y grabadores de la serie de San Juan de Dios

Los grabadores de la edición de 1659, *Vida y Muerte del bendito P. Juan de Dios: fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos* fueron los prestigiosos calcógrafos: Pedro de Villafranca y Malagón, Juan Schorquens, Johan –Juan-Van Noort¹⁹² y Herman Panneels. Los tres últimos de origen flamenco arribaron a Madrid a inicios del siglo XVII escapando de la competición de su gremio en Amberes para ponerse al servicio de la corte y de la iglesia¹⁹³.

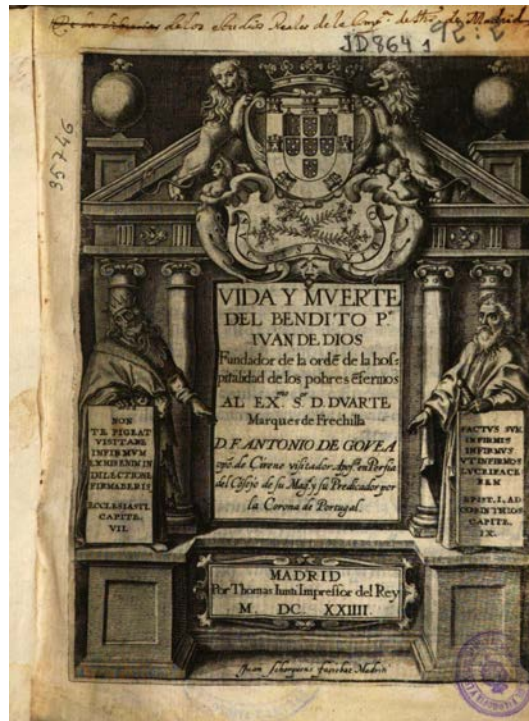
¹⁸⁹ Francisco Javier Pizarro Gómez, *op. cit.* p. 16. Cf. Daniel José Carrasco de Jaime, “San Juan de Dios: un tipo iconográfico peculiar. En torno a la evolución pictórica de la imagen devota” en *Archivo Histórico Revista de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, No. 2 (2004), 196, <http://docplayer.es/11882081-Archivo-hospitalario.html> (acceso marzo 10, 2018).

¹⁹⁰ Carlos Borromeo se ordenó sacerdote, fue Arzobispo de Milán y enérgico promotor durante la Reforma. Descendiente de una adinerada familia abandonó los lujos al morir su hermano mayor que cayó de un caballo para dedicarse a los necesitados, fundó seminarios y una casa de convalecencia. Las siervas de los corazones traspasados de Jesús y María. “Vida de San Carlos Borromeo”, http://www.corazones.org/santos/carlos_borromeo.htm (acceso septiembre 18, 2017).

¹⁹¹ Se señala que la edición de 1624 no se ha manejado como fuente primaria por la ausencia de grabados y erróneamente se ha referenciado por diferentes autores la edición de 1659. Francisco Javier Pizarro Gómez, *op. cit.* p. 17, 18.

¹⁹² El nombre se castellaniza a Juan de Noort y será usado para mencionarlo en este trabajo.

¹⁹³ Peio H. Riaño, “Propaganda con dos siglos de retraso”, *El País*, Edición Europa, marzo 9, 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329504880_600249.html (acceso noviembre 12, 2018).



Juan Schorquens
 Iunti Thomas
 Fecha: 1624
 [Biblioteca Digital Hispánica]

Juan Schorquens se encontró activo entre 1617 y 1634. Con su limpieza en el buril, igualdad de líneas y corrección del dibujo ejecutó y rubricó portadas. Entre algunos de sus trabajos realizados están: *La crónica de la coronación de Felipe III* y el *Casamiento de España y Francia*, y *viaje del duque de Lerma*. Por su parte, Herman Pannels fue discípulo de Rubens y ejecutó trabajos entre 1636-1651. Grabó, entre otros, *De adventu Mesiae adversus Judeos à fide Christi relapsos* así como *Ilustraciones del reombre de Grande, dadó á Felipe III* donde elaboró el retrato de Felipe IV y el del conde Olivares, ambos copiados de originales de Velázquez¹⁹⁴.

En tanto Juan de Noort (1587-1652) generó fecunda producción desde su establecimiento en la corte en 1628. Su trabajo proporcionó a los principales impresores

¹⁹⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de lo más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800), 42, 43, 357, 358, https://books.google.com.mx/books/about/Diccionario_historico_de_los_mas_ilustre.html?id=tb8DAAAAYAAJ&redir_esc=y (acceso noviembre 12, 2018).

madrileños numerosas portadas grabadas, retratos, enseñas heráldicas y estampas sueltas. Trabajó con Pedro de Villafranca y Albert Clouwet vinculándose así como artista del rey Felipe IV. En la ciudad de Roma también produjo obra, se trató de una importante serie de retratos solicitados por el papado durante los años cuarenta del siglo XVII¹⁹⁵.

De Pedro de Villafranca y Malagón originario de Alcolea de Calatrava, Ciudad Real (c.a.1615-1684) se sabe que perteneció durante la segunda mitad del siglo XVII a la Escuela Madrileña, su oficio influenció a otros artistas. Fungió en la corte como grabador del rey donde recibió el nombramiento de “tallador de las obras reales de Alcázar”. Además se tiene noticia de que su formación tuvo lugar con Vicente Carducho por lo que se dedicó también a la pintura perfeccionando su estilo con Antonio Arias, Solís, Arellano y Velázquez¹⁹⁶. Su conexión con la iconografía de San Juan de Dios inicia con sus grabados para la biografía de Govea en Roma y su relación con el taller Coello. Uno de ellos, Sánchez Coello, realizó el retrato de San Juan de Dios en tanto, Claudio Coello representó al Santo en compañía del Niño Jesús y la simbólica granada, en un lienzo que actualmente se encuentra en la Fundación Cultural Forum Filatélico de Madrid¹⁹⁷.

Los grabados artísticos de estos calcógrafos alusivos a la vida de San Juan de Dios se consultaron en su mayoría en el acervo de la Biblioteca Hispánica Digital ¹⁹⁸ . Afortunadamente la Biblioteca Palafoxiana guarda un ejemplar del *Epílogo histórico de la prodigiosa vida del mas activo incendio de caridad y misericordia San Juan de Dios de 1732* donde aparecen de nuevo la mayoría de los grabados mencionados, lo que permitió una comparación de ambos materiales¹⁹⁹. En el repositorio de la Biblioteca Hispánica Digital se encuentra el grabado de la portada ilustrada de la edición de 1624 de la autoría de Juan Schorquens, el cual no es representado en la serie. De Juan de Noort aparecen dentro de la colección digital veinte grabados con alusión al tema de San Juan. Sólo seis fueron

¹⁹⁵ Rafaella Pilo, “Three engravers at the service of a sicilian cardinal: de Noort, Villafranca, Clouwet and the creation of an unforgettable political portrait, 1644-1668” *Ars Longa*, No. 22 (2013), 159-166, http://www.uv.es/arteweb/ARS%20LONGA_22/PILO_red.pdf (acceso noviembre 12, 2018).

¹⁹⁶ Museo del Prado, Fundación Amigos del Prado “Un retablo de Pablo de Villafranca y Malagón”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Gobierno de España, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villafranca-malagon-pedro-de/5e0c5253-cb8f-46fe-8e57-bb39ee42aea4> (acceso diciembre 13, 2018).

¹⁹⁷ Daniel José Carrasco de Jaime, *op. cit.* p. 198, 199, 201.

¹⁹⁸ Biblioteca Hispánica Digital, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

¹⁹⁹ Agradecimiento especial a José Luis Camacho Gazca por la información y el acceso a la misma.

utilizados en la serie atlasquense con los siguientes títulos: *San Juan padece una gran borrasca*; *San Juan de Dios sigue a Cristo haciendo penitencia*; *San Juan de Dios sufre azotes*; *Tránsito feliz de San Juan de Dios y Maravillas que le acompañan*, *Pedro Velasco es perdonado gracias a la intervención de San Juan de Dios* y finalmente *El arzobispo de Granada administra los últimos sacramentos al Patriarca*.

Por su parte, Pedro de Villafranca y Malagón elaboró trece grabados de los cuales ocho aparecen en relación con las composiciones pictóricas del ciclo narrativo, siendo éstos: *Nacimiento del Patriarca de Dios*; *Exercita el Glorioso San Juan de Dios, la vida de Passtor*; *San Juan de Dios cae de una yegua*; *Recibe S. Juan de Dios el Havito y se confirma en el nombre que el Niño Jesús le puso*; *Encuentro en casa de un Genovés*; *San Juan lavando los pies a Jesucristo*; *Convierte el Santo a varias mujeres públicas*; y *Nuestra Señora, San Juan Evangelista y el Arcángel San Rafael, visitan al Santo en el artículo de la muerte*. El grabado de *Conversión de un moro* y el de la representación del *Emblema de San Juan de Dios*²⁰⁰ se encuentra en el *Epílogo Histórico* de 1732.

Herman Panneels realizó cuatro grabados que fueron trasladados en su totalidad a las composiciones de la serie, y son: *Singular caso con un enfermo que no quiso la Estrema Unción quando la mandó el Santo*; *Conversión hecha por el Patriarca del VenSimon de Avila*; *San Juan De Dios libra del fuego al Hospital de Granada*; *Entierro sumptuoso del Cuerpo de S. Juan de Dios, y particulares circunstancias que ocurren*. Importante señalar que se encuentran sin localizar aún los grabados correspondientes a las pinturas: *Bautismo de Juan Ciudad*, *la Ascensión de San Juan de Dios* y *La enseñanza de la caridad*, no aparecen en las fuentes consultadas. En definitiva, de las veintidós pinturas tenemos diecinueve fuentes grabadas, ejecutadas por cuatro grabadores y representadas tanto en la edición de Govea de 1659 como en el *Epílogo Histórico* de 1732 de la Biblioteca Palafoxiana.

La llegada de los grabados a los talleres de los pintores poblanos pudo ser como se mencionó a través del intercambio de las mercaderías que se realizaba de la ciudad de Sevilla hacia las Indias donde los envíos masivos de libros y estampas a los talleres

²⁰⁰ La identificación de la última pintura es una propuesta personal.

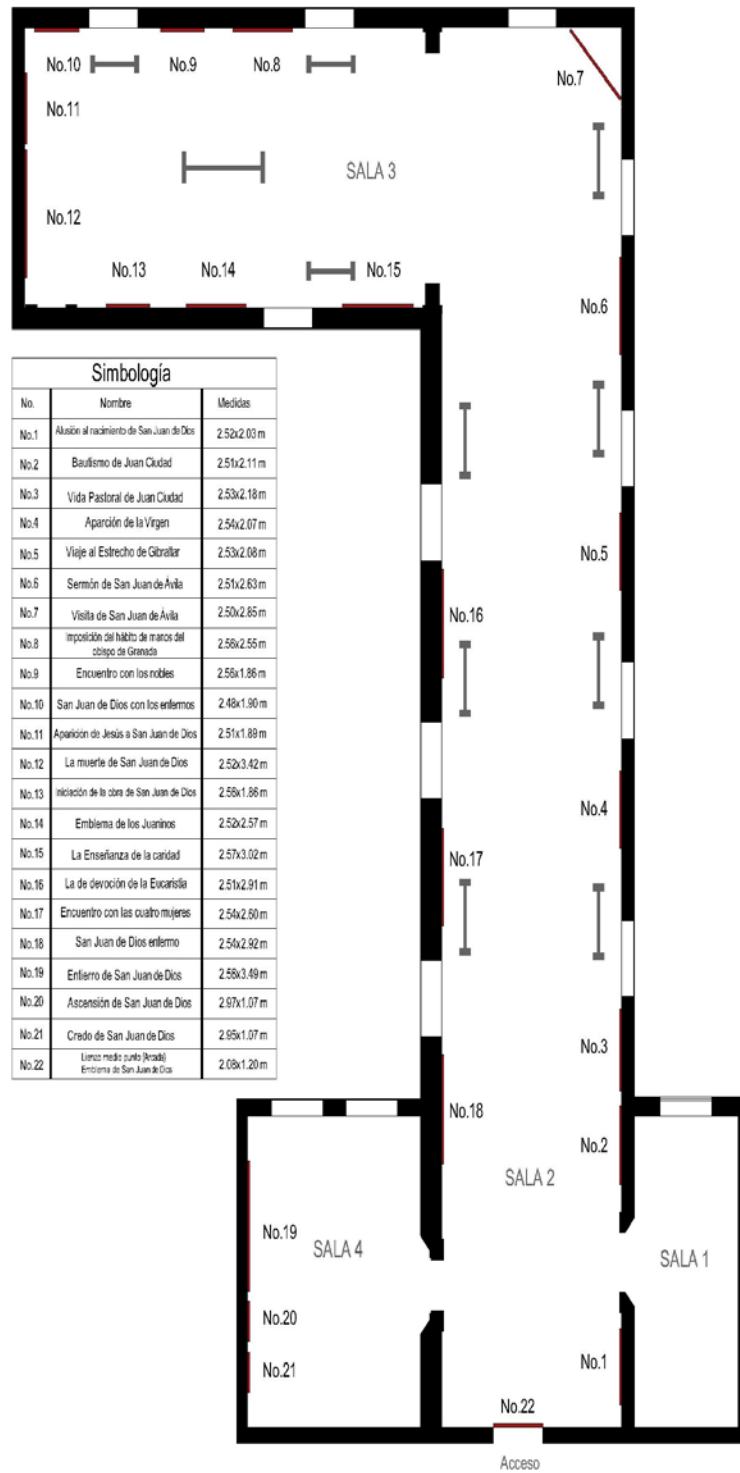
novohispanos para la práctica y caudal del pintor fue una constante²⁰¹. No podemos tener certeza de los modos de circulación del material de origen considerando la evidencia de las marcas de fuego. Sin embargo, se puede ofrecer la propuesta de una triple aportación: del donante, de la Orden misma y también considerar un préstamo por parte de los canónigos del Colegio de San Juan. Siguiendo este argumento en este interesante comercio aparece el nombre de los libreros Antonio de Toro junto con el de Juan López Román²⁰². La relación se señala debido a que en la Villa de Carreón el linaje del Toro aparece en dos lienzos de la serie atlixquense: *Alusión al Nacimiento de Juan Ciudad* y *Vida Pastoral de Juan Ciudad*. Una posibilidad es que los del Toro poseyeran los libros y eventualmente entregaran las ilustraciones en caso de que la Orden de los juaninos que arribaron a la Villa no las portaran consigo. Otra posibilidad es que dada la reciente canonización de San Juan los juaninos contaran con suficiente material iconográfico como para poder facilitar una colección de grabados a los pintores. Aunque existe otra propuesta sustentada por la presencia de una marca de fuego del Colegio de San Juan en el ejemplar del *Epílogo Histórico de 1732* resguardado en la Biblioteca Palafoxiana²⁰³. Dada la alta probabilidad de que la serie fuera pintada en un taller de la capital poblana, no es inverosímil un acceso directo al material presente en los acervos eclesiásticos locales. En cualquier posibilidad se despliegan futuras líneas de investigación sobre la vinculación entre el arte del grabado y la del pincel, las cuales concurren en los lienzos de la serie hagiográfica de San Juan de Dios de la ciudad de Atlixco.

Para este trabajo se realizó un plano arquitectónico de la Pinacoteca Municipal con la actual distribución del emplazamiento de las veintidós pinturas de la serie. Le precede un esquema que conjunta la correspondencia de las pinturas con sus fuentes grabadas. En éste se enlista en primer término el nombre de la obra con el que se les identifica en el acervo Municipal, así como autor si es el caso. En segundo, se indica el nombre asignado al grabado que sirvió de antecedente para realizar el lienzo y la autoría correspondiente del calcógrafo.

²⁰¹ Benito Navarrete Prieto, *op. cit.* p. 20, 21.

²⁰² Monserrat Galí Boadella, “Andalucía en Puebla de los Ángeles. Apuntes para una historia de sus relaciones artísticas” Tomo III en *Caminos del Barroco Andaluza, México, Puebla* (México: Gobierno del Estado de Puebla/ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2012), 32.

²⁰³ El ejemplar está ubicado en la Biblioteca Palafoxiana con el número de localización 20758.



Plano de distribución de la serie en la sala de la Pinacoteca Municipal Antiguo Hospital de San Juan de Dios Atlixco [Magnolia E. Martínez Rodríguez febrero 12, 2018].

	Nombre del lienzo	Nombre del grabado
No.1	-Alusión al Nacimiento de San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.52X2.03	- <i>Nacimiento del Patriarca de Dios</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón 1637
No.2	-Bautismo de Juan Ciudad Autor: Pablo Talabera 2.51X2.11	Sin grabado localizado
No.3	- <i>Vida Pastoral de Juan Ciudad</i> Autor: Pablo Talabera 2.53X2.18	- <i>Exercita el Glorioso San Juan de Dios, la vida de Passtor</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.4	-Aparición de la Virgen Autor: Anónimo 2.54X2.07	- <i>San Juan de Dios cae de una yegua</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.5	-Viaje al estrecho de Gibraltar Autor: Berruoco 2.53X2.08	- <i>San Juan padece una gran borrasca</i> Autor: Juan de Noort
No. 6	-Sermón de San Juan de Ávila Autor: Luis Berruoco 2.51X2.63	- <i>San Juan de Dios sigue a Cristo haciendo penitencia</i> Autor: Juan de Noort
No.7	-Visita de San Juan de Ávila Autor: Luis Berruoco 2.50X2.85	- <i>San Juan de Dios sufre azotes</i> Autor: Juan de Noort
No.8	-Imposición del hábito de manos del obispo de Granada Autor: Luis Berruoco 3.56X3.55	- <i>Recibe S. Juan de Dios el Havito, y se confirma en el nombre que el Niño Jesús le puso</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.9	-Encuentro con los nobles Autor: Anónimo 2.56X1.86	Encuentro en la casa de un Genovés Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.10	-San Juan de Dios con los enfermos Autor: Anónimo 2.48X1.90	- <i>Singular caso con un enfermo que no quiso la Estrema Unción quando la mandó el Santo</i> Autor: Herman Panneels
No.11	-Aparición de Jesús a San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.55X1.89	- <i>San Juan lavando los pies a Jesucristo</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.12	-Muerte de San Juan de Dios Autor :Pablo Talabera Data: 1743 2.52X3.42	- <i>Tránsito feliz de San Juan de Dios y Maravillas que le acompañan</i> Autor: Juan de Noort
No.13	-Iniciación de la Obra de San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.56X1.86	- <i>Conversión hecha por el Patriarca del VenSimon de Avila</i> Autor: Herman Pannels - <i>Pedro de Velasco es perdonado gracias a la intervención de San Juan de Dios</i> Autor: Juan de Noort
No.14	-Emblema de los Juaninos Autor: Berruoco 2.52X2.57	- <i>San Juan De Dios libra del fuego al Hospital de Granada</i> Autor: Herman Panneels
No.15	-La enseñanza de la caridad Autor: Anónimo 2.57X3.02	Sin grabado localizado
No.16	-Devoción de la Eucaristía Autor: Anónimo 2.51X2.91	- <i>El arzobispo de Granada administra los últimos sacramentos al Patriarca</i> Autor: Juan de Noort
No.17	-Encuentro con las 4 mujeres Autor: Luis Berruoco 2.54X2.60	- <i>Convierte el Santo a varias mujeres públicas</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.18	-San Juan de Dios enfermo Autor: Anónimo 2.54X2.92	- <i>Nuestra Señora, San Juan Evangelista y el Arcangel San Rafael, visitan al Santo en el artículo de la muerte</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
No.19	-Entierro de San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.56X3.49	- <i>Entierro sumptuoso del Cuerpo de S. Juan de Dios, y particulares circunstancias que ocurren</i> Autor: Herman Panneels

No.20	-Ascensión de San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.97X1.07	Sin grabado localizado
No. 21	-Credo de San Juan de Dios Autor: Anónimo 2.95X1.07	<i>Aparición de San Juan de Dios en Málaga</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón
NO.22	-Emblema de San Juan de Dios Lienzo, rematado en medio punto (arcada) Autor: Anónimo 1.20x2.08	<i>Verdadero retrato del Bienaventurado P.S. Juan de Dios</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón <i>Aparece el niño Jesus en figura de pobre</i> Autor: Pedro de Villafranca y Malagón

Esquema. Conjunto pictórico de la Serie de San Juan de Dios y su correspondencia con los grabados europeos que sirvieron de base.

4. 5. Análisis formal de las convergencias y divergencias iconográficas de las pinturas con los grabados de la serie de San Juan de Dios

Propongo que los pintores de la serie utilizaron como guía visual los grabados europeos que aparecen en el *Epílogo Histórico, de la prodigiosa vida del mas activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios* de 1732 tanto por razones cronológicas como por “contener los grabados alusivos y la interpretación versificada, romancera y llana, de los episodios sobresalientes de la vida de San Juan de Dios”²⁰⁴.

Los pintores de la serie respetaron la esencia estética, el lenguaje devocional y simbólico de los elementos iconográficos de los grabados. Del mismo modo introdujeron diferentes particularidades de las transformaciones, avatares y la trascendencia unívoca del Santo así como los aspectos sociales y culturales de su entorno. Lo anterior se irá abordando del mejor modo en las obras al final de éste capítulo.

La iconografía de San Juan de Dios, utilizada en el arte pictórico religioso para su representación, incluye algunos símbolos alusivos de su Carisma. Uno de ellos es el emblema de la granada rematada por una estrella y una cruz. Ésta no sólo identifica a las Órdenes sino que asemeja al fruto de la salvación de San Juan de Dios y de la humanidad al estar coronada por la Cruz como símbolo de la Redención, junto al color escarlata de su fruto. Característico es representarlo descalzo y usando el hábito talar pardusco o agrisado

²⁰⁴ Héctor Azar, “Introducción” en Lucas Juan Pedro de Almendros, *Epílogo histórico de la prodigiosa vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios*, 1732 (México: Biblioteca Palafoxiana, Serie *Documentalia poblana*, no. V Biblioteca Palafoxiana, Serie *Documentalia poblana*, no. V, Facsímil de mayo 1998, 4.

el cual se cambió al negro ceñido con correa al ser adoptada la regla agustina, el vestir hábito indica que se la ha santificado y que habría de fundar su Orden hospitalaria²⁰⁵.

De igual manera se le personificó portando la canasta con panes y el cayado así como la corona de espinas y las rosas que sostiene en la mano. También a Juan de Dios se le representó proporcionando limosnas a un niño, cargando a un enfermo sobre sus espaldas o contemplando la cruz ²⁰⁶. Al plasmar el aspecto físico de Juan se le encarna joven y sin barba , escaso de pelo, delgado y demacrado²⁰⁷.



San Juan de Dios

Pedro de Villafranca Malagón

[*Epílogo Histórico de la prodigiosa vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios*]

La fisonomía de San Juan se inspiró en un retrato solicitado para el hospital de Granada por el hospitalario Domingo Benedito al pintor Alonso Sánchez Coello (Benifariró de los Valles, 1532-Madrid,1588)²⁰⁸. El original se encuentra sin localizar; sin embargo, el pintor Pedro de Raxis (Alcalá Real 1555- Granada 1626)²⁰⁹ realizó una copia del original de Coello la cual se conserva en la Casa de los Pisa en Granada²¹⁰.

²⁰⁵ Daniel José Carrasco de Jaime, *op. cit.* p. 209, 210.

²⁰⁶ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 511, 512.

²⁰⁷ Juan Carmona Muela, *op. cit.* p. 245.

²⁰⁸ Retratista de corte renacentista, mezcló la influencia flamenca con las técnicas de Venecia. Se inicio como pintor en Lisboa como protegido del rey Juan III. Marchó a Flandes, donde estudió con Antonio Moro. En España en 1555 fue pintor de la corte de Felipe II. Portal de promoción de la cultura de España, “Artistas y Creadores Alonso Sánchez Coello” Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/alonso_sanchez_coello.html (acceso febrero 12, 2018).

²⁰⁹ Pintor, estofador, dorador y dueño de uno de los talleres más prolíferos de Granda. Marcó la transición del siglo XVI al XVII. Artista contrarreformista, al parecer se formó en Italia por la exactitud en su dibujo y por el gusto por los grutescos. Museo Virtual Diputación de Granada, Pedro de Raxis, <http://museovirtual.dipgra.es/es/artista/pedro-de-raxis> (acceso febrero 12, 2018).

²¹⁰ Juan Carmona Muela, *op. cit.* p. 245, 247.

Tanto en los grabados de la edición de 1659, como en el *Epílogo Histórico* de 1732 son notorias las libertades iconográficas que los pintores se tomaron con respecto a los originales. La comparación de ambos materiales arroja los cambios con respecto al androcentrismo social que imperaba en la época de los calcógrafos. En los grabados los personajes femeninos aparecen realizando actividades del ámbito privado consideradas propias de su sexo, tales como asistiendo al Santo en el nacimiento ó en su lecho de muerte. En cuanto a los espacios públicos, se les representó sin rostro, de espalda o en actividades cortesanías. En contraposición, los pintores de la serie atlixquense fueron incluyentes quizás por tendencias personales, a solicitud de los donantes que tenían peso en la sociedad poblana y atlixquense o fue el insólito Carisma de Juan de Dios de admitir sin distinción de género lo que explica su abundante presencia en las representaciones artísticas de la serie.

Un elemento característico que converge tanto en los grabados como en las pinturas de la serie es la transformación de vida que realiza Juan para llegar a ser Santo, lo anterior está representado en los pasajes iniciales donde se le aprecia con vestimenta de civil, la cual es abandonada al igual que el calzado para adoptar el sencillo sayal que portará hasta su muerte. En tanto, el atributo de santidad del halo divino -éste simboliza que San Juan de Dios está tocado por la gracia divina- es sistemático, así como las explícitas cartelas que describen la praxis del Santo con lenguaje elocuente y laudatorio.

En la sociedad estamental novohispana no solo los santos trascendieron. Igualmente, los integrantes de las corporaciones de mayor poder recurrieron, para perpetuar su recuerdo en la memoria colectiva, al arte tal y como lo acostumbraba la sociedad cortesana de la nobleza europea²¹¹. La función didáctica y decorativa de las series generaba significación social, por tanto, las razones de las representaciones artísticas podían ser variadas aunque las más frecuentes en el caso de los donantes particulares se sustentaban en agradecimientos personales, descargos de conciencias, poder político o el de añadir lustre a su prestigio social. Sea cual fuera el motivo, en la mayoría de los casos se acostumbraba que sus nombres se colocaran con gráficas en la composición que encargaban y costeaban con su peculio. Usualmente se destinaba la franja horizontal del borde inferior del lienzo o

²¹¹ Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz, *op. cit.* p. 72-75. Cf. Rogelio Ruiz Gomar, "La pintura de retrato...*op. cit.* p. 9.

se insertaba una cartela -rectangular, ovoide o asimétrica- con o sin marco, donde también se ostentaban los títulos y cargos si así correspondía o en caso del humilde anonimato solo se escribía: *A devoción de un bienhechor*²¹².

Los donantes que aparecen en la serie de San Juan fueron integrantes de familias distinguidas y de la élite religiosa que ostentaba legitimidad, limpieza de sangre e hidalguía además de poder económico tanto en la Villa de Carreón como en la ciudad de Puebla. Se les identifica por sus nombres o cargos en algunos cuadros ya que en otros las graffías son ilegibles, lo anterior es el resultado de su exposición en los pasillos del claustro desde su hechura, recibiendo las inclemencias de la naturaleza, por lo que lamentablemente sus nombres se perdieron en la historia.

Con el contexto artístico presentado en el capítulo I, dentro del ámbito geográfico de la ciudad de Atlixco y de su hospital del capítulo II, así como el entorno formativo de los pintores del capítulo III damos paso al análisis individual de los veintidós lienzos de la serie hagiográfica de San Juan de Dios.

Los grabados presentados a continuación pueden ser consultados en el facsímil editado por la Biblioteca Palafoxiana en 1998²¹³. Sin embargo también pueden encontrarse de manera digital en página de la Biblioteca Digital Hispánica²¹⁴. Las fotografías de las pinturas son de la autoría de John O'Leary y aparecen en la edición sobre *Iconografía de San Juan de Dios México América Central* editado por la Orden en 1997.

²¹² Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* p. 60, 61.

²¹³ Juan Pedro de Almendros Lucas, *Epílogo Histórico de la prodigiosa vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios 1732*. México: Biblioteca Palafoxiana, Serie *Documentalia poblana*, no. V, Facsímil mayo 1998.

²¹⁴ <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (último acceso enero 21, 2018).



Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

*Ese ardido Cometa, q aparece
 Lucero precursor, de nuebo oriente
 Es pro nus fico Eixo, de Viviente
 In rendecion, de Fuego que Amanece
 Detus Cunas O Juan ya se estremece
 El mundo imagira do su oriente
 En tu Voras incendio urna caliente
 [...] muerto y la vida a un tienpo mece
 Y los prestos Coros de crisada pluma
 y desprendiendose alegres de su hijo
 Adar aviso al que ese se convocan
 y remando del [...] por la espuma
 Y sus alas [...] mo del oriente
 Confestivo rubige tocan a fuego*

Alusión al nacimiento de Juan Ciudad
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.52x2.03 cm.
 Numerado: HAAMO0120029

Al pie del cuadro se lee:
Advocación del St Dn Lorenzo de Toro Coleccion dI esta Villa

Inscripción de la imagen:
*Nacimiento de San Juan de Dios en que se alegra
 la tierra tocandose Las campanas por manos de
 Ángeles y apareciendo en el Cielo una coluna de
 fuego cerrada de resplandor en señal del amor
 que avia de tener con los pobres en este siglo.*



Nacimiento del Patriarca de Dios
 Pedro de Villafraña ft.
 1637

Análisis de la obra

La escena del nacimiento de San Juan de Dios se fundamenta en la iconografía de la natividad de Cristo, basada en los Evangelios de Lucas y Mateo en el Nuevo Testamento, esquema tradicional occidental que responde a las costumbres y estilos impuestos en la Edad Media, donde a María se le representaba en el lecho con el niño Jesús atendida por las solícitas parteras²¹⁵. La referencia grabada de la serie la otorga Pedro de Villafranca y Malagón refiriendo además la alegoría de ángeles tañendo las campanas y la columna de Fuego en señal del ferviente amor que tendría hacía los pobres.

Tal solución fue referida por el profesor Santiago Sebastián quien señaló la interpretación fidedigna al grabado²¹⁶. Posteriormente Ortega Lázaro ratifica el mismo criterio. En tanto Schenone aporta que tal temática del nacimiento de San Juan ya había sido representada por el pintor potosino Bernabé de Zamudio en 1666, la cual se encuentra situada en Potosí, Bolivia²¹⁷. La serie atlixquense no presenta rúbrica; sin embargo, el autor resolvió el grabado siguiendo un lazo narrativo con tres encuadres en la composición, colocando énfasis -probablemente a solicitud del donante- en no presentar los orígenes humildes del Santo, por lo cual enriqueció la ambientación doméstica con profusión y variantes ornamentales.

La orientación de la pintura se encuentra en disposición horizontal, en el lateral izquierdo superior el artista situó en perspectiva vertical a la madre yacente en una cama con dosel, tal estilo fue procedente de los modelos cortesanos italianos. El personaje femenino porta pendientes de perlas, su cabello está cubierto con un delicado paño y entre sus brazos, se delinea tenuemente al recién nacido. A su lado no aparece la mujer que la asistía en el grabado, en su lugar el artista colocó una figura masculina, representando seguramente al padre, Andrés Ciudad²¹⁸, sentado en una silla de estilo español. El caballero porta vestimenta del siglo XVI de característico cuello de lechugilla, jubón, calzas y

²¹⁵ “La natividad en el arte”, Fahrenheit Magazine (24 de diciembre 2015), <http://fahrenheitmagazine.com/arte/la-natividad-en-el-arte/> (acceso enero 7, 2018).

²¹⁶ Santiago Sebastián López, *op. cit.* p. 152.

²¹⁷ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 512.

²¹⁸ Héctor Azar, *San Juan de Dios El creador de los hospitales modernos* (México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1998), 27.

gregüescos. Destaca en la ornamentación de la alcoba sobre una arquilla un paisaje de gran tamaño enmarcado en madera, el cual detalla una rústica ermita con la figura de una mujer sentada sosteniendo a un infante. Ambos personajes se encuentran rodeados por pequeños personajes alados, tal representación podría ser una alusión de la virgen María con el niño Jesús. Asimismo, en el extremo opuesto se representó en la pintura, tal como lo marca el grabado, una amplia ventana que deja ver las arquitectura de la ciudad, en ella el templo rematado con cúpulas y cuatro ángeles al vuelo tañendo las campanas de la torre, las cuales según la leyenda en la cartela de la pintura y el *Epílogo Histórico* de 1732²¹⁹ dan el aviso a los hombres de tan memorable acontecimiento. Además, en la pintura está la columna refulgente de fuego, alusión a que el cielo quiso demostrar el arribo de la ardiente caridad con la que el Santo trascendería.

En el primer plano, al centro de la composición pictórica, se encuentra una partera sosteniendo en su regazo al niño con blancos y delicados paños. Rodean al infante dos damas con elegante ropaje, destacan en ellas los pendientes y adornos sobre sus cabellos recogidos. Aparece un personaje masculino ausente en el grabado, ahora de pie, observando arrobado al infante.

A los pies de la partera se encuentra el símbolo de purificación, representado en una amplia batea que actualmente presenta un trazo tenue y translúcido lo cual sugiere que el pintor utilizó en su técnica una delgada capa pictórica. Al frente de la batea hay un canasto tejido perfectamente delineado, desbordado de paños y sobre éstos unas tijeras²²⁰. Tales herramientas se consideraban en el ajuar doméstico como suntuarios y en el ámbito litúrgico simbolizan renuncia e ingreso al seno de la Iglesia²²¹. En el lateral derecho el pintor colocó varios objetos lujosos sobre una mesa como son una enorme jarra de asa en

²¹⁹ Lucas Juan Pedro de Almendros, *op. cit.* p. 23.

²²⁰ En 1418 se habla ya de tijeras de acero pero su utilidad distaba mucho de ser para uso doméstico ya que se consideraba un objeto suntuario, eran casi pequeñas joyas muy lujosas a las que se le colocaban incrustaciones de nácar o pedrería y se guardaban en exquisitos estuches destinados al tocador de las grandes señoras. En los siglos XVI y XVII se pusieron de moda en Europa las tijeras españolas de pasador, con largas cuchillas, cabos y ojos bien labrados. La ciudad de Sevilla, poseyó el monopolio de todas las tijeras que se enviaban a América. Para el siglo XVII se generalizó su uso empleándose ya el acero para su construcción. Manuel Jimenez González, "Tijeras de costura e historia" Museo de máquinas de coser y costura Exposición temporal (septiembre 2013), <http://museodecostura.blogspot.mx/2013/09/tijeras-de-costura-historia.html> (acceso diciembre 17, 2018).

²²¹ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 830.

plata²²², un vaso cobrizo, recipientes de vidriería²²³; además de un plato de aspecto metálico en posición vertical junto a un diáfano canasto con frutos y manzanas. Como parte integral del mobiliario esta una silla frailería con remaches metálicos²²⁴. Independientemente de la fidelidad a los modelos iconográficos, esta pintura muestra los cuidados posteriores al parto aplicables a una madre proveniente de una clase acomodada en la escala social virreinal y tanto el mobiliario como los instrumentos concuerdan con otros cuadros de la época. Desde este lienzo encontramos la profunda vinculación de los dos pintores, Luis Berrueco y Pablo José de Talavera, con su entorno social y la intención explícita de añadir los detalles novohispanos a un tema europeo. Esta tendencia hacía los detalles localistas la vamos a notar a lo largo de la serie. La cartela en rocalla con la relatoría de la poesía mística de la llegada del Santo a la tierra se localiza en la esquina inferior derecha. Al pie del lienzo se lee: *Advocación del St Dn Lorenzo de Toro Colección de esta Villa*. Simbólico es el patrocinio de este personaje procedente del linaje familiar del Toro en la temática que da origen a la historia de San Juan y que visibilizó a la Orden en la comunidad.

Lorenzo del Toro perteneció a la ilustre estirpe propietaria de extensiones de tierra y molinos productivos de harina candeal en la Villa de Carreón. El primero sitúa la procedencia de la estirpe en Segovia, ciudad del interior de la Península Ibérica, con el testamento de Jerónimo del Toro y Ana Gómez de Andrade fechado en 1629. El segundo informe de este linaje es el del año de 1684, donde se encontraba en la ciudad de México otro integrante de la familia: Miguel del Toro, quien ingresó a los Colegios Reales²²⁵.

²²² Objeto suntuario que aparece en la representación de *La natividad de la Virgen* de Juan Villalobos de 1723 en el camarín de la Virgen de Ocotlán, Tlaxcala.

²²³ La hialurgia en la Puebla se inicia en 1542 con Rodrigo Espinosa procedente de Guadahortuña, provincia de Granada, quien estableció su taller en la calle del Venado (hoy 5 norte 400) con el primer horno para la manufactura de vidrio, el cual para 1547 “se hacía y labraba en tres suertes: blanco, cristaleño y verde y azul de lo cual se proveen los españoles y naturales de aquellas partes hasta Guatemala...”. Salvador Cruz Montalvo, *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles Siglo XVI* (México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009), 97-99.

²²⁴ Ibar Anderson, “Historia de las sillas, asientos, banquetas, taburetes y otros muebles para sentarse” Diseño en Palermo, Encuentro Latinoamericano de Diseño. Universidad de Palermo, http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/ADC068.pdf (acceso enero 8, 2018).

²²⁵ Jorge Garibay Álvarez y Jesús Joel Peña Espinosa (Coord.), *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana* (México: Fundación Mapre Talavera, 2004) No. 1511 2f. 32280/266 p.155; No. 4508 4 f. R 507/029 p. 384.



Bautizo de Juan Ciudad
 Pablo Talavera
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.51x2.11 cm.
 Numerado: HAAMO0120030

Cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

[Crismón]
 Al Baprismo de Juan Signo aparen
 [...]facilita
 siendo el fuego vicible que exensita
 Luz a sus Sombra Original desmiente
 Si de este Sacramento Reverente
 Del fuego el esplendor la gracia y mita
 Baptisandose Juan vien acredita
 Ser, Coluna de luz Resplandesiente
 ciega, abrasa, y calienta, a un tiempo mismo
 el fuego, y a su propia semejanya
 son las altas virtudes del Baptismo
 Mirese en Juan, pues Ser por el alcanza
 Boraz coluna entodo el Christianismo
 de fee, de Caridad, y d esperansa

Al pie del cuadro se lee:

A Detousienusto U".M. Manuel de Salasar Cura que a sido Dhe esta a la de Amici

Análisis de la obra

*“Te has vuelto a Oriente. Quien renuncia al demonio, se vuelve a Cristo y le mira cara a cara”*²²⁶. Tal afirmación la realizó San Ambrosio al relatar el trascendental sacramento inicial de la vida de los cristianos: el bautismo. Tal tema está representado en la Pinacoteca de Atlixco con el título de *Bautizo de Juan Ciudad* firmado por Pablo José de Talavera. De esta pintura aún no se tiene grabado ni se encuentra referencia en el *Epílogo Histórico* de 1732. Además la temática es una escena rara, que no figura en los repertorios grabados y sí en la mayoría de las series completas sobre la vida de los fundadores de diferentes órdenes religiosas²²⁷. Otro pintor que repite esta tendencia fue Luis Berrueco en la serie de San

²²⁶ Jean Daniélou y Thomas Camelot, “Simbología y Gracia del Bautismo” No. 72 (Barcelona: Cuadernos Phase, 1996), 17, <https://books.google.com.mx> (acceso enero 8, 2018).

²²⁷ Santiago Sebastián, *op. cit.* p. 153.

Francisco de Huaquechula. Cronológica y espacialmente ambas composiciones pudieron ser referencia para Pablo José de Talavera en caso de no haber tenido la fuente ilustrada.

En la pintura se representa, en primer plano, el momento de la ablución con la simbólica concha bautismal²²⁸ de la mano del dignatario eclesiástico, quien porta capa pluvial y antiparras²²⁹, este último objeto utilitario fue considerado símbolo de prestigio asociado a la inteligencia y nobleza. Y no fue un común el que se portaran por ello lo anterior indica la posibilidad de ser un retrato del cura Manuel de Salazar, donante de la pintura como se verá más adelante. Al sacerdote le asiste un acólito de mirada elevada ataviado con roquete, en sus manos sostiene un aguamanil, bruñido en apariencia de plata, así como una bandeja con los distintos símbolos espirituales utilizados para el sacramento bautismal como: el óleo de los catecúmenos, el crisma, la vestidura blanca y el cirio encendido.

El acto lo preside una concurrida asistencia de personajes representando seglares, clérigos y nobles, todos con atuendos correspondientes a su rango. Para legitimar el acto se encuentra en el lateral izquierdo la presencia del escribano sentado y testimoniando, seguramente en un libro de registro parroquial, el nombre de Juan tal como lo marcaba la legislación eclesiástica.

En el mismo plano, recibiendo las purificantes aguas, el pintor poblano representó al Santo Infante con mirada elevada. Es sostenido por el brazo de un noble, todo indica que podría ser su padre representado en la pintura anterior por presentar semejanza de rasgos del rostro y del color de su vestimenta. La pila bautismal, respondiendo a la influencia de los primeros baptisterios, es de copa. Su apariencia pétreo exhibe en su soporte la talla de dos ángeles figurando con sus brazos extendidos el sostenimiento de la misma. En el virreinato fue común que los artesanos utilizaran los materiales que se encontraban en la

²²⁸ Taza o Concha Bautismal. Objeto de metal que sirve para verter el agua sobre la cabeza en el momento en que se imparte el sacramento, es símbolo de la Resurrección. Héctor Schenone, *op. cit.* p. 829. Cf. Antonio Álvarez Chocano, "Catecismo de los adultos ó sea escuela religioso-filosófica" Tomo III, (Sevilla: Establecimiento Tipográfico de Gutierrez, 1845), 243-258, <https://books.google.com.mx> (acceso diciembre 26, 2017).

²²⁹ M. Sastre Ibañez y A. Asorey-García, "Breve historia de los anteojos" *Elsevier Archivos de la Sociedad Española de oftalmología* Vol. 90, No. 4 (España, 2015), <http://www.elsevier.es/en-revista-archivos-sociedad-espanola-oftalmologia-296-articulo-breve-historia-los-anteojos-S0365669114001816> (acceso noviembre 29, 2017).

región. En la zona poblana abundaban ricas canteras de piedra volcánica localizadas al norte de la ciudad, otras de piedras caliza y ónix al oriente y al sur materiales arcillosos.

El fondo arquitectónico de la composición asemeja el interior de un templo. Al lateral derecho está demarcado un altar seguido por una serie de porta velas de vago trazo. Al centro, el descendimiento de la omnipresencia del Espíritu Santo iconológicamente representado por la paloma blanca de alas extendidas; le rodean unas densas nubes que cubren el lateral izquierdo de la composición y debajo de estas, presenciando el acto, la concurrencia de difusos rostros masculinos. La ubicación de la cartela con la descripción es en la esquina inferior del lateral izquierdo. Al pie del lienzo se lee el nombre de la dignidad eclesiástica: *A Detousienusto U".M. Manuel de Salazar Cura que a sido Dhe esta a la de Amici*. En el Concilio de Viena (1311-1312) y posteriormente con el Concilio de Trento (1545-1563) se concedió la autoridad a los obispos para fundar y patrocinar instituciones hospitalarias como una facultad de las disposiciones piadosas y de caridad, empero su labor benefactora no se limitó al ejercicio de la fe o a las construcciones arquitectónicas, sino también favorecieron el arte por medio de la asignación de rentas que se les destinaba a la “fábrica espiritual”²³⁰. Tal práctica se extendió a los eclesiásticos de familias prominentes novohispanas entre los que se encontraban los Pérez de Salazar, familia con mayorazgo dedicada al comercio de grana cochinilla y a los bienes raíces tanto en la ciudad de Puebla como en Atlixco. En ambas regiones, el prestigio social y poder político, entre otras, se manifestaban en las cofradías donde se identificaban como personas cristianas de buenas costumbres. El linaje Pérez de Salazar se distinguió por tener generosos mecenas de obras artísticas y celebraciones religiosas²³¹, lo anterior da la posibilidad del parentesco de esta familia con el Lic. D. Manuel de Salazar Maldonado prebendado del obispado y vecino de la ciudad de Puebla²³² mecenas del lienzo.

²³⁰ Iván Escamilla González, “La caridad episcopal: El Hospital de San Pedro de Puebla en el siglo XVII” en *El mundo de las catedrales novohispanas* (México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002), 239-241.

²³¹ Juan Fernández del Campo Espinosa, “La participación de la oligarquía poblana en la economía colonial, las familias Pérez de Salazar, de Carmona Tamariz, Gómez, y Ramírez de Arellano (1610-1625)” (Tesis Licenciatura en Historia, Fundación Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Ciencias Sociales Departamento de Relaciones Internacionales e Historia, 1997), 37, 53. Cf. Arturo Córdova Durana, *op. cit.* p. 261, 262.

²³² En A.V.C.C.P., A.C, 29, f. 151r-152v.



Vida Pastoral de Juan Ciudad
 Pablo Talavera
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.53x 2.18 cm
 Numerado: HAAMO0120031

Al pie del cuadro se lee:
A dev. "del S do D. fran co de Toro

Inscripción a pie de la imagen:
Sale el nuevo Abraham de su tierra y viene a ser pastor y como a Abraham le hizo Dios padre de muchas jentes a Juan de Dios padre de muchos pobre.

En la cartela inferior izquierda se lee:

[Crismón]
Tierno pastor David para mas q vin
de su nines com visarria [...] es
Contra la fuerte atos branesa impia
del Cielo prebenida la victoria
Asi siéndo lo Juan supo, en memoria
de esta siempre gloriosa Valentia
del infernal gigante la osadia
Vencer valiente con virtud notoria
O dichosa Pastor del aun es lleno
pues de Jesus el mismo predicado.
logras por lo pastor y por lo bueno
sias ganado blason detanto grado
[...] de rrepetirno me enageno
[...] es el blason pues es ganado



Execita el Glorioso San Juan de Dios, la vida de Passtor
 Petrus a Villafranca in. et Sculp

Análisis de la obra

Esta obra registrada del pincel de Pablo José de Talabera narra la bucólica escena relatada en el capítulo III de la narración literaria de Govea²³³. Pedro de Villafranca y Malagón fue quien trasladó la relatoría al grabado, el cual se consultó en el segundo pasaje del *Epílogo Histórico* de 1732.

El artífice siguió el eje temático propuesto por el grabado, aunque implementó elementos simbólicos. La composición se centra en la persona de Juan, de mirada ascendente, ataviado con sencillas ropas de pastor, en hinojos orientado al levante y con sus brazos abiertos; su rostro es iluminado - en el fondo compositivo - por tenues rayos que proceden del cielo. Sostiene en su diestra la “Corona de Rosas” o Rosario (manifestación plena de devoción a la Virgen y la oración perfecta, al meditar a través de sus cuentas los principales Misterios o hechos de la vida, muerte y gloria de Jesucristo y su Santísima Madre) su práctica unificó la meditación sobre los temas marianos tanto en el Reino de Castilla como en los Nuevos Reinos²³⁴.

La obra de Talabera presenta un trazo heterogéneo, el cual es notorio en el atuendo y rostro poco logrado del personaje en contraste con las figuras animales que presentan contrastes lumínicos y gran detallado. Son notorias las innovaciones simbólicas como el sombrero de ala ancha sobre un cayado representado en el grabado y sustituido en la pintura por un pequeño abrevadero donde una oveja de penetrante mirada, en pos de integrar al espectador, beberá. Conjuntamente, el pintor colocó un rebaño rodeando a un perro, símbolo de la fidelidad. En tanto la cabra, que aparece en el grabado, fue sustituida en la pintura por un borrico, animal escogido por Cristo para realizar su entrada a Jerusalén, representante simbólico de la humildad y perseverancia²³⁵.

²³³ Francisco Javier Pizarro Gómez, *op. cit.* p. 21.

²³⁴ La palabra Rosario significa "Corona de Rosas". En la religión católica cada vez que se reza un Ave María se le entrega una rosa a la Virgen María, por cada Rosario completo es una corona de rosas y así como la rosa es la reina de las flores, el Rosario es la rosa de todas las devociones. Agencia Católica de Informaciones - ACI Prensa. "Como surgió el rezo del Santo Rosario", <https://www.aciprensa.com/recursos/como-surgio-el-rezo-del-santo-rosario-2953/> (acceso diciembre 11, 2017).

²³⁵ Pablo Jesús Lorite Cruz, "Anotaciones sobre el significado del asno en la iconografía católica" *Iberian Revista Digital de Historia* No 7 (mayo/agosto, 2013),

Siguiendo el fondo compositivo del grabado, se vislumbra un paisaje campestre donde hay un pastor recostado en medio de ovejas y un asno pastando a la orilla de un riachuelo. En cambio el pintor no retomó esos elementos del grabado y en su lugar apostó dos inmensos árboles de espeso follaje para cubrir con su sombra al orante pastor. Otro elemento que sufrió alteración fue el bolso que cruza el pecho del pastor del grabado y el cual el artífice colocó sobre el piso, al lado del abrevadero. La cartela en rocalla está en la esquina inferior izquierda, al lado de la misma la rúbrica y en la banda inferior se lee el nombre de Francisco del Toro como donante.

En la Nueva España las asociaciones de personajes pertenecientes a familias de posición económica desahogada se dedicaban, entre otras actividades, a patrocinar a diferentes artistas bajo la modalidad del Patronato de Beneficio ²³⁶ manifestando tangiblemente, a través del arte, las devociones. Tal es el caso de Francisco del Toro benefactor de esta composición e integrante del linaje mencionado en *Nacimiento de Juan Ciudad*. La referencia encontrada de Francisco del Toro indica su activa participación en los negocios familiares y con sus nupcias contraídas con Francisca de Molina, quienes procrearon una hija que años más tarde realizaría una fructífera alianza matrimonial con Francisco de Diosdado, comerciante acaudalado, quien aportó una importante dote en oro al ya sustancial patrimonio económico familiar ²³⁷.

Dialnet-AnotacionesSobreElSignificadoDelAsnoEnLaIconografi-4459953.pdf (acceso noviembre 26, 2017).

²³⁶ María Cristina Montoya Rivero, "Juan Caballero y Ocio, patrono y benefactor de obras religiosas" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México* Vol. XXXII, No. 97, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM, (2010), 29, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2010.97.2320> (acceso agosto 14, 2017).

²³⁷ Arturo Córdova Durana y Gustavo Mauleón Rodríguez, *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad* (México: Honorable Ayuntamiento del Municipio de Atlixco, Puebla, 2007), 53, 300.



Aparición de la Virgen
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.54x2.07 cm.
 Numerado: HAAMO0120032

Cartela en la esquina inferior derecha, se lee:

[Crismón]
*Brutal souruia furia en bra[...]
 des tigio parto ayrada para doja
 Como el peso de Juan su sima enoja
 Conirricion le expele desmedida
 Cantos Ogrutas, son en la Cayda
 Lecho, donde lo intrepido le arroja=
 hasiendo mas q, en llanto su Congoja
 q el caso fatal en cantos mida y ..
 Cante gozoso Juan en digno espanto
 del golpe lo felis pues nuevo aliento
 Cobra en ese licor Divino y Santo
 Cante no el infortunado si el protento
 Pues es suave dicho y dulce en Can to
 Que tiene, tal favor por instrumento*

Al pie del cuadro se lee:
A devoción del [...]

Inscripción a pie de la imagen:
*A Rastra una yegua a S. Juan de Dios y entre unas
 peñas que da sinhabla la virgen senora nra. entrage depastora le da un poco de agua conque le consuela
 livra y sana.*



San Jan de Dios cae de una yegua
 Pedro de Villafranca y Malagón (P.º V.ª F.ª inve. et ft)

Análisis de la obra

Soldado Juan herido, María le consuela, le da fortaleza, dulzura, y vida, tal es el encuentro entre la Virgen y Juan recreado en el grabado de Pedro de Villafranca y Malagón y trasladado pictóricamente a la serie atlixquense. En la pintura el trazo es heterogéneo, lo cual permite aventurar la posibilidad de una obra de taller donde intervinieron tanto el maestro como oficiales, quienes realizaron concesiones que la diferencian de la fuente grabada. Lo anterior se observa por los contrastes en el tratamiento de las manos y en las marcadas diferencias del trazo de los rostros, tal como se observa en el vehemente rictus de Juan al emitir luminosidad en contraposición con el terso cutis de la Virgen. Los textiles, también presentan trazos desiguales, los pliegues sueltos del manto de la Virgen se presentan rígidos en cambio resalta el minucioso brocado de las mangas y el delicado terminado del cuello de la valona que viste Juan.

En tanto, el grabado sitúa la imagen de la Virgen, en orientación lateral, destacando el movimiento de sus manos: la izquierda ofrece a Juan un recipiente mientras que la derecha sostiene delicadamente su manto. En el lienzo la postura de la Virgen brinda su consuelo simbólico a Juan ofreciéndole, con su diestra, un translucido jarro que contiene un reconfortante líquido no especificado. *La virgen senora nra. entrage depastora*²³⁸ del grabado no porta sombrero pastoril como en la obra, el cual pende de su espalda. Otro cambio que se realizó en la pintura fue el entronizarla descendiendo sobre nubes e iluminarla con un rompimiento de Gloria en el que están un par de rollizos querubines suspendidos entre celajes, sosteniendo la corona símbolo de su noble ascendencia. Lo anterior está ausente en el grabado donde la Virgen se encuentra de pie rodeada de un destellante limbo en el que se aprecian angelicales rostros a modo de corona.

Continuando con el análisis del lienzo, en el eje central, se sitúa la figura de nuestro futuro Santo desplomado sobre el piso con vestimenta de combate de rango, con chambergo y capa. Mantiene sus piernas al frente portando calzas rematadas con jarretera y largas botas. En contraste, en el grabado las extremidades de Juan Ciudad se encuentran ladeadas atrás de su cuerpo. Otra variación es el cuchillo al cinturón que porta nuestro personaje en

²³⁸ Extracto de la leyenda del grabado *San Juan de Dios cae de una yegua* de Pedro de Villafranca y Malagón.

el grabado y que el pintor reemplazó por una lanza en ristre rota en dos partes colocada abajo de sus pies. Dada la iconografía aplicada a santos con un pasado militar, no es ocioso afirmar que la lanza rota pueda simbolizar su renuncia al camino de las armas y la violencia.

El fondo compositivo se resuelve de forma disímil entre la pintura y el grabado, en éste se representó, detrás de un par de riscos, a Juan derribado y a la yegua alejándose a galope hacia el campamento. En cambio la pintura presenta, en el ángulo superior derecho, el conjunto militar de tiendas apartadas de la ciudad y sitúa a la yegua detrás del derribado Juan, lo anterior alude el abandono del Santo a la soberbia y furia ²³⁹. La cartela se ubica en el extremo inferior derecho, lamentablemente el inexorable paso del tiempo no permite ya reconocer el nombre del donante ni del autor.

²³⁹ Pablo Jesús Lorite Cruz , *op. cit.* p. 41.



Viaje al estrecho de Gibraltar
Berrueco
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.53x2.08 cm.
Numerado: HAAMO0120033

Cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

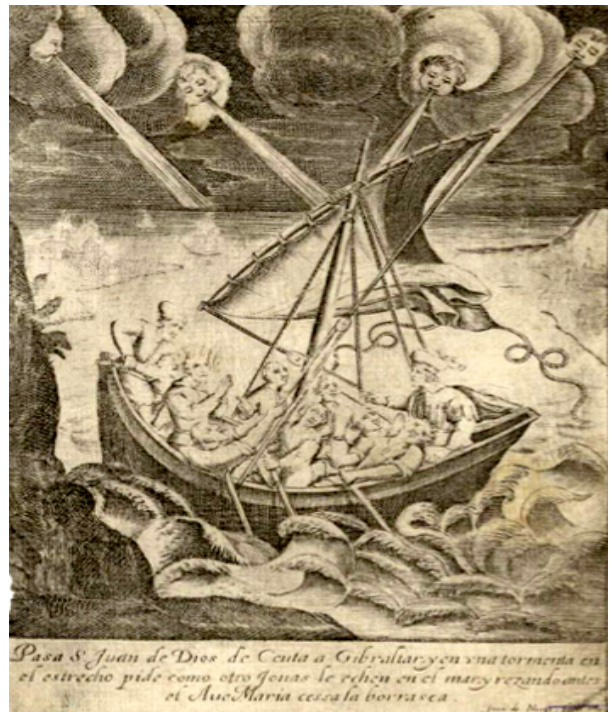
*Pasando a Gibraltar, en cruel tormenta
de Juan la barca el viento Combatia,
Y el en cuerda pasifica porfia
q al mar le arrojen (qual Jonas) intento
Mas durante la fuerte lid Sangrienta
de viento, y Mar: Reso la Ave Maria
y tubo de su fee la oración pia
a la Vida de todos grande quenta
serenose del Mar, lo, Riguroso,
y de los sircunstantes ensalzados
fue su Christiano zelo fervorozo.
Que mucho; si de verle arrodillado
apenas fue lo airado desairozo
quando quedo lo airozo desairado*

Al pie del cuadro se lee:

A de vo. Del S. D. n. Gregorio de la Granda cura por su Mag; de esta Villa

Inscripción a pie de la imagen:

*Pasa S. Juan de Dios de Ceuta a Gibraltar y en una
tormenta en el estrecho piede como otro Jonas le
echen en el mar y rezando antes el Ave María cessa
la borrasca.*



San Juan padece una gran borrasca
Juan de Noort fecit

Análisis de la obra

Luis Berrueco representa con su pincel una reminiscencia al pasaje bíblico del tempestuoso viaje de Jonás; sin embargo, en este cuadro el protagonista es Juan Ciudad realizando el trayecto de Ceuta a Gibraltar en una barca, que se asemeja a un Ujer catalán, amenazada por una terrible tormenta. La escena proveniente del grabado de Noort parece estar inspirada en el realizado por Adrián Collaert quien utilizó el pasaje de Cristo calmando una tempestad²⁴⁰. Este suceso fue representado en la serie de Arequipa, Perú (1778) así como en la pintura de Pedro Nolasco y Lara que se encuentra en el acervo del Museo Casa de Murillo en la Paz, Bolivia²⁴¹.

Viaje al estrecho de Gibraltar de Luis Berrueco es una obra de extraordinaria ejecución. En la composición se aprecia la intención del artista de darle total protagonismo a los personajes que se aferran a la embarcación y al Santo que tiene toda la seguridad de que están protegidos por el poder Supremo de Dios.

La ejecución de la pintura presenta un definido trazo en el delineado de los rictus de los pasajeros, lo cual proyecta que resalten en sus miradas el oscuro color de sus ojos. Los perfilados labios de Juan pronuncian un *Dios te salve Maria* y de sus manos pende un Rosario, símbolo de confianza a la Madre de Dios. Las vestimentas de exquisitos detalles en las puntas de los cuellos conjuntamente con los implorantes rostros y el tratamiento de las manos de los personajes enfatizan sus actitudes.

El pintor siguió el eje temático del grabador para realizar el fondo compositivo -al extremo superior izquierdo- se vislumbra la costa de Ceuta, sin embargo sustituyó el celaje del grabado representado por nubes de redondos rostros soplando hacia la embarcación por un oscuro manto seguido de un oleaje de pinceladas. El dramatismo del fondo marino refleja simbólicamente la fuerza de la naturaleza en la ondulante vela que no logra estabilidad aún con las correas atadas y tensadas a la barca. El marinero junto a Juan intenta sostener las amarras y dos tripulantes mantienen recto el mástil con sus brazos, mientras los

²⁴⁰ Santiago Sebastián, *op. cit.* p. 153.

²⁴¹ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 514.

demás pasajeros reman haciendo esfuerzos por controlar la frágil embarcación en la bravura del oleaje.

En la cartela, situada en el extremo inferior de la pintura, se leen los sucesos y junto a ella aparece la rúbrica del autor: *Berrueco ft.* El nombre del donante: *cura Gregorio de la Granda de la Villa* es legible. En el ámbito eclesiástico de la Nueva España, durante la primera mitad del siglo XVIII, fue una práctica el buscar la seguridad espiritual generando devociones a través del arte. Lo anterior podría justificar como donante al Dr. Gregorio Pelayo de la Granda y Junco a quien se le otorgó por real cédula una ración entera el 19 de enero de 1764²⁴²; un año después, en Madrid, tomó posesión de la canonjía magistral a la dignidad de tesorero²⁴³. En el virreinato se le nombro sinodal del obispado poblano y opositor a la canonjía magistral de la Catedral de Puebla. Durante su estancia en la ciudad se encontró en el colegio de San Pablo y fue cura por su majestad, Vicario foráneo, Juez eclesiástico y comisario subdelegado de la Santa Cruzada en la Villa de Carrión del Valle de Atlixco²⁴⁴. Fallece “a las diez de la mañana, después de haber cantado la misa, fue sepultado el día 16 en el cuerpo de la crujía al lado de la Epístola, debajo del púlpito, con asistencia del deán y Cabildo”²⁴⁵.

²⁴² En A.V.C.C.P., A.C, 35, f. 2R.

²⁴³ En A.V.C.C.P., A.C, 35, f. 62v.

²⁴⁴ J.T. Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1825)*, (México: Primera Edición facsimilar UNAM,1991), 371, 372, https://books.google.com.mx/books?id=7LS8mcAsXFQC&pg=PA371&lpg=PA371&dq=Gregorio+Pelayo+de+la+Granda+y+Junco&source=bl&ots=1UL_4Rnuvj&sig=lyDrsKeozHnYOzjnszVVGtQ5_u0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiA65XWh_DZAhUOwWMKHeVVAgIQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Gregorio%20Pelayo%20de%20la%20Granda%20y%20Junco&f=false (acceso febrero 20, 2018).

²⁴⁵ En A.V.C.C.P.,A.C, 36, f.11v.



Cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

*la torre e inpetu pujante
 Rayo que a extinguir la fe encarnizada
 arde del golpe a la fatal Ruina
 la Ser, y altives en un instante:
 an alsí Con Perdida importante
 a la humana pompa le termina
 no Rayo belos de luz Divina
 Avila el panegiris elegante.
 Cuerpo de bienes y Cabaless
 r Dios los distribuye, sin baibenes
 Codicias Caducas y mortales
 Es [...] Jellos te enajenes
 Es mal se aparta, el Alma d los mal s
 [...]*

Sermón de San Juan de Ávila
 Luis Berruete
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.51x2.63 cm.
 Numerado: HAAMO0120034

Al pie del cuadro se lee:
A dev, n D". Gaspar Nabarro

Inscripción a pie de la imagen:
Predicando el Maestro Avila en Granada dia de S. Sebastian tratando de las sartas del amor divino fue el dolor tan vehemente en S. Juan de Dios que dando quanto tenia a pobres fignio desnudo a Christo haziendo gran penitencia



San Juan de Dios sigue a Cristo haciendo penitencia
 Juan de Noort fecit

Análisis de la obra

La escena apaisada desarrolla la temática de una comunidad reunida en torno al púlpito donde predica San Juan de Ávila, investido con sotana, roquete y bonete español. Juan de Ávila se formó como eclesiástico, llevó a cabo numerosas fundaciones y se distinguió por su elocuencia para predicar. Compartió los estudios teológicos universitarios con el que sería arzobispo de Granada Pedro Guerrero -personaje representado en el grabado *El obispo de Granada administra los últimos sacramentos al Patriarca* y que sirvió de base para el lienzo *Devoción a la Eucaristía*- y a quien le redactó dos Memoriales que el arzobispo presentó en Trento. De 1531 a 1533 Juan de Ávila fue procesado por la Inquisición a causa de rivalidades eclesiásticas y se le recluyó en prisión por casi doce meses donde aprendió el misterio de Cristo y escribió su obra *Audi Filia*. Para el año de 1539 su elocuencia influiría en la transformación de vida de Juan de Dios²⁴⁶.

El antecedente grabado del momento de predicación de Juan de Ávila cuando Juan se colma del fervor que lo acompañará en su misión es de Juan de Noort. Luis Berrueco, a través de su pincel, lo ejecutó al inverso del mismo y enriqueció la composición con variedad de elementos propios de su entorno, colocando especial cuidado en los rasgos físicos de cada figura.

El artista fue incluyente al representar a diversos personajes de la comunidad de distintas generaciones: desde un par de infantes en los regazos de sus madres, pasando por un niño que se encuentra a espaldas de Juan cargando un canasto hasta el anciano sedente, símbolo de pasiva escucha, con la mirada elevada y profundos ojos oscuros. Aquí se repiten las características presentes en la mayoría de los personajes de la composición. Estas dos últimas características están presentes en la mayoría de los personajes de la composición y se repiten a lo largo de la serie.

²⁴⁶ Carmen Herreros González y Mari Carmen Santapau, “La formación del arzobispo granadino Pedro Guerrero en el siglo XVI: Teología y Humanismo” *Berceo* No. 163 Logroño, España (2012), 121-264, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4094126.pdf> (acceso abril 30, 2018.)

Al lateral izquierdo, se encuentra situado un personaje de cuerpo completo, ataviado con una elegante capa añil de donde se asoma el filo de una espada. El usar estos accesorios en el vestir implicaba, generalmente, ser miembro del ayuntamiento poblano y tener preeminencia sobre el Cabildo eclesiástico en algunos eventos²⁴⁷. En la Puebla virreinal los oficiales militares, generalmente de la Compañía del Comercio o de las cuatro compañías reservadas a los españoles o blancos eran los que participaban en el Cabildo de la ciudad²⁴⁸. El personaje de la pintura por encontrarse de espaldas no muestra el rostro quizás como muestra de humildad; no obstante, sugiere un porte aristócrata. El nombre del donante aparece en la banda inferior donde se lee: *Don Gaspar Navarro, personaje ilustre de la Villa y de las periferias*. No se han encontrado aún referencias que nos aporten información de este personaje sin embargo su nombre está inscrito con el título de “señor general” en el lienzo *Predicación de San Francisco* de la serie franciscana de Huaquechula atribuida a Luis Berruoco²⁴⁹.

A Juan Ciudad se le identifica con el halo divino y vestuario de herreruelo, chupa, camisa valona²⁵⁰, calzón, medias y zapatos con lazos a la moda clásica de estilo español. Esta elegante moda la portan las figuras que están de pie o en posición sedente. La representación del mosaico social de la Villa de Carreón se dispuso con un conjunto de mujeres sentadas y rodeadas de personajes masculinos. La presencia femenina, abundantemente representada, se observa en primer plano. Encontramos una dama de hinojos con delicadas facciones las cuales armonizan con su cabello perfectamente recogido, collar de dos hilos de perlas y aretes haciendo juego. Los pliegues de sus blancas prendas son rematadas en puntas de encaje, las cuales protege con una estola sobre sus hombros y en su regazo reposa un infante de arrobada mirada. Ésta imagen es reproducida

²⁴⁷ Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz, *op. cit.* p. 79.

²⁴⁸ Miguel Marín Bosch, *Puebla Neocolonial, 1777-1831 Casta, ocupación y matrimonio en la segunda ciudad de Nueva España* (México: El Colegio de Jalisco Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 54.

²⁴⁹ Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, *op. cit.* p. 61.

²⁵⁰ Prenda de origen flamenco, su uso durante el reinado Felipe IV se obligó y perduró hasta el siglo XVIII. Las valonas sin encajes y sin golilla eran llevadas por estudiantes y letrados, las mujeres también la portaron aunque estas mantuvieron gran amplitud conociéndoseles como valona cariñena. “Indumentaria y vida cotidiana en España desde la Edad Media hasta el siglo XVII La valona” (9 de enero 2012), <http://opusincertumhispanicus.blogspot.mx/2012/01/retales-que-nos-vistieron-los-cuellos.html> (acceso marzo 19, 2017).

por el artista, sin los exquisitos detalles de la primera, en el plano central superior del fondo arquitectónico de la fachada de una ermita.

Algunas féminas cubren sus cabellos con delicados velos dejando al descubierto sus alhajas. Destaca entre la multitud congregada la presencia de una mujer vestida de negro con toca (casi con seguridad una viuda) y en especial la de un personaje de rasgos suaves y largo cabello portando atuendo masculino de amplias mangas en tonos grises y púrpura.

La cartela se colocó en el lateral izquierdo, lamentablemente por el paso de los años se perdieron fragmentos que la restauración no pudo recuperar; sin embargo, se pueden observar en ella el intercalado del color ocre en la grafía para resaltar palabras, que son actualmente ilegibles, y junto a ésta se encuentra la rúbrica del autor.



Visita de San Juan de Ávila
Luis Berruete
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.50x2.85 cm.
Numerado: HAAMO0120035

Cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

*De cinco mil asotes los Rigores
tolera Juan con Animo pasiente
numero que al Mansina y noble
jesus Amado dieron mis herrores
de bien brotados liviu los colores
pinta en sus Carnes el impulso ardiente
q en el pecho entendido del doliente
resebidos por Christo fueron flores:
Los propios, sinco mil q airados dieron;
del Cordero divino, furias fieras
en el Amor d Juan lugar tuvieron;
lo que fue nuevo en sus ansias verdaderas
q s apuestos en Christo a soles, fuero
y darán en Juan asotes, y galeras*

Al pie del cuadro se lee:

A devon del S. D. D. Joseph flores Canonigo Docto y Provisor et este Obispo de la Puebla de los Angs

Inscripción a pie de la imagen:

fingiendose loco S. Juan de Dios le dieron en el Hospital Real de de Granada cinco mill açotes, y por no exceder en el padecer a Christo Señor Nuestro, dixo estaua la buena de su enfermedad.



San Juan de Dios sufre azotes
Juan de Noort fecit

Análisis de la obra

Trascendental en la vida de San Juan de Dios fue su tiempo de reclusión en un hospital para dementes. En tal espacio soportó los cruentos tratamientos físicos medievales que se les aplicaban a los enfermos, que más allá de curarlos los enfrentaba con sus peores pesadillas y les minaba el alma. Relatan las fuentes literarias que el futuro Santo recibió la visita del mismo Juan de Ávila para que recapacitara de su aparente locura, fortaleciera su espíritu y dedicara por convicción sus fuerzas a sanar las necesidades de sus semejantes.

La temática de las penurias y tormentos de San Juan de Dios las escenificó el calcógrafo Juan de Noort a través del buril en una concurrida habitación, espacio donde se presencia el sufrimiento del Santo al recibir los azotes que ejecutan dos verdugos apostados a su lado con los flagelos al vuelo. Tales instrumentos expresan la violencia y la fuerza descargada sobre la desnuda espalda de Juan quien sólo cubre su cuerpo con un gran paño atado a su cintura. Sus pies quedan descubiertos aprisionados en un cepo de tosca madera y sobre sus rodillas atadas, sus manos. Su rostro expresa profundo sufrimiento y desolación. En el grabado además, se observa un personaje masculino de pie en postura a tres cuartos ataviado con larga capa, sombrero y guantes, en su mano derecha sostiene un bastón de mando señalando a Juan. Luis Berrueco recreó los elementos principales del grabado implementando pletóricos simbolismos que “hablan” para transmitir el mensaje de la desgracia de Juan. El pintor evitó representar la violencia, moderándola en la estética visual que seguramente conmovió al espectador tal como hoy en día sucede. Además, efectuó modificaciones arquitectónicas que no aparecen en el grabado y sí en la pintura como lo es el óculo protegido con gruesos barrotes en el fondo compositivo de la mazmorra, lo que otorga contrastes lumínicos a la composición. Modificó conjuntamente a los asistentes del grabado dejando sólo en el extremo derecho a los dos verdugos con sus látigos, uno de ellos se encuentra sentado pasivamente observando la escena del diálogo entre los dos santos. En tanto, otro personaje se sitúa de pie recargado en el marco de la puerta conversando con un hombre ataviado con sombrero, jubón de amplias mangas y gregüescos; su mano izquierda sostiene un bastón. Tal semejanza indica que podría ser el personaje que aparece dirigiéndose a Juan en el grabado.

La presencia de Juan de Ávila, ataviado con su clerical vestimenta de sotana y capa castellana, es colocada por decisión de Luis Berrueco y del donante así como la protectora y consoladora presencia del Arcángel Rafael. Este espíritu bienaventurado se sitúa justo detrás de la espalda del Santo. Las dulcificadas facciones andróginas del Arcángel armonizan con sus exquisitas joyas y con la vaporosa capa traslúcida que exhibe amplios vuelos, en su pecho porta la leyenda *Medisina de Dios* y en su mano izquierda sostiene un bordón. En la pintura, San Juan se encuentra sedente, enjuto de carnes, cubierto solamente con un paño de pudor y piernas aprisionadas a un cepo²⁵¹, tal imagen expresa visiblemente el desconsuelo y trato que se vivía en las instituciones de enfermos mentales del siglo XVI. Su semblante de resignación mira atentamente a Juan de Ávila que le comunica su petición: seguir con el amor a Cristo y dedicar su vida a los más necesitados.

Inserto en el ángulo frontal del cepo, el autor colocó su rúbrica; al extremo izquierdo la cartela y al derecho: *A devo n“ del S. D. D. Joseph flores Canonigo Docto y Provisor et este Obispo de la Puebla de los Ansg.* Probablemente este personaje esté retratado en la figura de Juan de Ávila considerando que todo el rostro presenta una luminosidad intencional y presenta rasgos específicos como lo es una delgada barba de piocha y pomulos afilados, lo que refuerza la hipótesis de que sea un retrato. Esta suposición queda rematada al constatar la posición en la que el pintor colocó a San Juan de Ávila. El sentido utilitario de los estudios y las carreras eclesiásticas significaron durante el virreinato un medio de ascensión dentro de las jerárquicas instituciones religiosas. Los licenciados y doctores representaban la élite de la corporación universitaria y recibían el otorgamiento de beneficios en prebendas y canonjías tales como inmunidad eclesiástica, goce de capellanías así como la posibilidad de ingreso al Cabildo catedralicio. Por lo que era importante ser conocidos por los preladados y la comunidad religiosa para aspirar a la candidatura de los nombramientos que otorgaba la Corona.²⁵² Se antoja con lo anterior la posibilidad de que el canónigo Joseph Flores con grado universitario *Docto* sea el mismo doctor José (Joseph) Joaquín Flores Moreno al saberse de su trayectoria como abogado defensor de presos del

²⁵¹ “La Santa Inquisición: Métodos de tortura” Blog ateo y agnóstico (agosto 2010), <http://www.ateoyagnostico.com/2010/08/13/la-santa-inquisicin-mtdodos-de-tortura/> (acceso julio 29, 2017).

²⁵² Rodolfo Aguirre Salvador, “El ascenso de los clérigos de Nueva España durante el gobierno del arzobispo José Lanciego y Eguilaz” *Ejournal* UNAM artículo (abril 2000), 77-79, <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn22/EHN02203.pdf> (acceso agosto 12, 2017).

Santo Oficio. Este personaje fue nombrado promotor fiscal entre los cargos del episcopado de los catedráticos universitarios del gobierno del arzobispo José Lanciego y Eguilaz. Fue su primer y único cargo desde 1724 a 1738 en la ciudad de México. Posteriormente abandonó la ciudad para tomar la posesión de canonjía doctoral en Puebla donde obtuvo prebenda en el Cabildo poblano y se le conoció en la diócesis como diligente funcionario de la curia mexicana al desempeñar varios cargos y comisiones²⁵³. Se sabe que en la ciudad de Puebla en 1739 se le nombró visitador junto con canónigo Lic. Antonio Nogales para que dieran providencias al hospital de San Pedro²⁵⁴.

El 26 de septiembre de 1740 con su informe y el del Lic. Nogales se convino dar entrega del hospital de San Pedro a los religiosos de San Juan de Dios²⁵⁵, meses después (enero 13 de 1741) se hace entrega formal de la escritura a la Orden²⁵⁶. Entre otras actividades participó en gestionar la ayuda a los niños expósitos del San Cristóbal²⁵⁷ así como en la contribución del medio real de los indios tributarios para la Iglesia²⁵⁸ y persistió para que el mantenimiento de los instrumentos musicales y salarios de los ministros continuara para la enseñanza de la música a los Infantes del Coro²⁵⁹. Aseguró, en su momento, la renta del Mesón llamado de Bupas del hospital de San Pedro para atender al cuartel de la compañía de dragones²⁶⁰. A inicios del año de 1750 tomó posesión de la dignidad de arcediano²⁶¹. Sin embargo para el año de 1753 se presenta vacante su canonjía doctoral debido a su fallecimiento²⁶².

²⁵³ *Ibid.* p. 99, 102.

²⁵⁴ En A.A.V.C.C., A.C., 27, f. 293.

²⁵⁵ En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 50 v.

²⁵⁶ En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 69 r.

²⁵⁷ En A.A.V.C.C., A.C., 29, f. 95 v.

²⁵⁸ En A.A.V.C.C., A.C., 29, f. 133 r.

²⁵⁹ En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 133 v.

²⁶⁰ En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 147 r.

²⁶¹ En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 158 r.

²⁶² En A.A.V.C.C., A.C., 32, f. 175 v.



Imposición del hábito de manos del obispo de Granada
 Luis Berrueco
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.56x3.55 cm.
 Numerado: HAAMO0120037

Cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

*Hizo nombre de Dios para que asombre
 de Dios el Nombre en Juan; en donde alcan sa
 que el qe le dio su misma semejanya
 oy con su propio Nombre le Renombre.
 Trasunto es Juan de Dios de un Dios y hom bre
 por el Nombre, que logra su pi[...]bansa
 pues Concorre por esta Sin mudanza
 quanto en Xpto por Vervo en Ju n por nombre
 con este, pues el Abito Recibe
 conque a perfecto lustre le acelera
 [...] Sacra luz, que eternidades vive.
 Todo se debe a su humildad Sinsera
 Pues sin ella el tanto que apersive
 [...] unque [...] fuera Juan de Dios no fuera*

Al pie del lienzo se lee:

A dev. De el S r Don Antonio Nogales Davila Canonigo de la S ta Ygl. a Catol, de la Puebla de Ang s

Inscripción a pie de la imagen:

*Don Sebastian Ramirez de fuenleal Obispo de Tuy y
 Presidente de la Real Chancilleria de Granada da el
 Avito a S.Juan y le confirma en el Renombre de Dios
 que niño le avia dado viniendo de Xibraltar.*



Recibe San Juan de Dios el Havito, y se confirma en el nombre
 que el Niño Jesús le puso
 Pedro de Villafranca y Malagón

Análisis de la obra

De extraordinaria factura es esta singular obra ejecutada por Luis Berrueco quien represento al inverso el modelo del grabado de Villafranca y Malagón. En la pintura reside la riqueza de los gustos de las élites en el ambiente novohispano, donde las elegantes posturas de los personajes están detalladas con exquisito trazo. El pintor ubicó a los personajes dentro de un recinto donde predominan los finos detalles como son los delicados y abundantes textiles, los cuales ornamentan el fondo compositivo, destaca además el minucioso detallado del mobiliario y de los objetos de culto. Se trata en definitiva de una obra de aclamado reconocimiento estilístico al rendirle homenaje al noveno obispo de la Diócesis Juan de Palafox y Mendoza.

En primer término se aborda con detenimiento el grabado, el cual escenificó el solemne momento en que el obispo de Tuy y presidente de la Real Cancillería de Granada durante el año de 1538 a 1539, Sebastián Ramírez de Fuenleal, investido con mitra y capa pluvial, confirmó oficialmente el nombre a San Juan de Dios y consumó la imposición del hábito o distintivo de la orden en el año de 1537. En tanto en la pintura de la serie juanina, Luis Berrueco resolvió la representación sustituyendo a Sebastián Ramírez de Fuenleal por la del obispo, arzobispo y virrey, Juan de Palafox y Mendoza a quien coloca en la silla *cathedra*²⁶³ con el rostro y mirada dirigida al espectador ataviado con roquete, esclavina y cruz pectoral.

Admite poner en relieve que ambos obispos fueron descendientes de la península y mantuvieron presencia en el territorio novohispano, aunque en distintas centurias. El primero, Ramírez de Fuenleal, arribó en septiembre de 1531, permaneciendo durante aproximadamente cinco años en la Nueva España como presidente de la Segunda Audiencia²⁶⁴. En tanto Juan de Palafox y Mendoza se encontró en el Obispado de 1640 a 1649²⁶⁵.

²⁶³ Silla de cátedra, sillón en el que se sienta el obispo en los oficios litúrgicos. Studylib “Silla cátedra”, <http://studylib.es/doc/6128512/silla-de-cátedra> (acceso enero 3, 2018).

²⁶⁴ Miguel León Portilla, “Ramírez de Fuenleal y las antigüedades mexicanas” *Estudios de Cultura Nahuatl*, UNAM, (s/f), 9, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/101.pdf> (acceso agosto 25, 2017).

²⁶⁵ Eduardo Merlo Juárez, *et. al., op cit.* p. 23, 24.

Luis Berrueco imprimió en tan trascendente temática el testimonio visual de la vinculación entre el poder civil y el religioso. Representó en primer término a un concurrido grupo de seglares ataviados elegantemente a la moda del siglo XVII, uno de ellos luce distintivos quevedos y representa figurativamente a los intelectuales. La presencia religiosa del clero secular la simbolizó con la comitiva, ataviada con sotana castellana, que rodea y asiste al obispo Palafox. Uno de estos personajes realiza la entrega del hábito, otro sostiene una charola circular sobre la que está un Rosario del que penden medallas y otro eclesiástico sujeta con un paño humeral el báculo, símbolo episcopal de la alta jerarquía del prelado. La disposición del Santo en hinojos a los pies del obispo descalzo, portando sayal pardusco, con las manos en gesto de plegaria y sin el halo divino representa la humildad y el servicio asistencial de la Orden.

El pintor ambientó la disposición de la escena en un salón elegantemente decorado con entelado de damasco sobre el muro. Predomina en el fondo compositivo un delicado frontal de altar, dos largos cirios y un par de coloridas mayas²⁶⁶ en base de plata. Otro elemento litúrgico apostado sobre el altar es una adornada peana circular con un definido crucifijo tal como aparece en el grabado. En el lateral izquierdo, el pincel del pintor colocó una ventana, recurso que da profundidad a la composición. En tanto, la superficie del piso -con magistral dominio de la paleta cromática- la recubrió con un ornamentado tapete en el cual se reflejan las tenues sombras de algunos de los personajes que se encuentran en la pintura.

La cartela se encuentra en el extremo inferior izquierdo, resaltando en ella el nombre del Santo con grafías ocre en el texto y en la banda del remate inferior del textil de piso, el artista imprimió su rúbrica y la leyenda: *A dev. De el Sr Don Antonio Nogales Davila Canonigo de la S ta Ygl. a Catol, de la Puebla de Ang.* Las políticas de nombramientos y promociones dentro del Cabildo catedralicio y de la curia novohispana se rigió sobre amplios criterios heterogéneos aunque la preferencia al ascenso de los familiares de los prelados fue un común que generó controversias²⁶⁷. Tal señalamiento apunta al canónigo Lic. Antonio Nogales, posiblemente emparentado con el décimo cuarto obispo

²⁶⁶ Las mayas son ramos de flores con sus correspondientes ánforas que se colocaban sobre el altar y generalmente estaban elaboradas en plata. Héctor Schenone, *op. cit.* p. 819.

²⁶⁷ Rodolfo Aguirre Salvador, *op. cit.* p. 97.

angelopolitano Pedro Nogales Dávila (1708-1721) patrocinador del coro, de la sillería de la catedral poblana y benefactor del mobiliario de la biblioteca Palafoxiana entre otros. Tal vinculación del donante con la figura episcopal generó probablemente la representación de Juan de Palafox y Mendoza en la escena de la pintura.

Antonio de Nogales, prebendado, fue nombrado el 28 de abril de 1730 comisario junto al Dr. Juan Diez de Bracamonte y el Dr. Tomás de Victoria Salazar, canónigo, para aplicar “los debidos cultos de Nra. Sra. de la Soledad” en el primer día de la dedicación a su templo²⁶⁸. En 1731 presentó Real Cédula, otorgada en Sevilla, de una canonjía a la tesorería²⁶⁹; esta importante posición lo señala como alguien cercano a la Orden de San Juan de Dios. Otro dato a considerar para la propuesta anterior es la del año de 1737 cuando se le comisionó para el socorro de los enfermos en la epidemia del matlazáhuatl²⁷⁰. Al paso de una década se le asigna hacer inspección de las cuentas dadas al Lic. Padilla para la enseñanza de la música e instrumentos del colegio de los Infantes del Coro²⁷¹. En ese mismo año se le dio la comisión para la realización del retablo de Nuestra Señora del Rosario en la capilla de las Reliquias²⁷². Para el año de 1748 presentó real cédula para la dignidad de maestrescuela²⁷³ y un año después obtuvo la de superintendente de la fábrica espiritual²⁷⁴. Desde el 30 de enero de 1748 se le señalaba como miembro del patronato del Hospital Real de San Pedro²⁷⁵, lo que asienta la directa relación con el Hospital de Atlixco y con sus representaciones artísticas. Fallece en 1750²⁷⁶.

²⁶⁸ En A.A.V.C.C., A.C., 25, f. 243 v.

²⁶⁹ En A.A.V.C.C., A.C., 26, f. 103 r.

²⁷⁰ En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 50 v.

²⁷¹ En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 133 v.

²⁷² En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 188 v.

²⁷³ En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 18 r.

²⁷⁴ En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 64 v.

²⁷⁵ En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 216 r.

²⁷⁶ En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 161 r.



Aparición de Jesús a San Juan de Dios
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.51x 1.89 cm.
 Numerado: HAAMO0120039

Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

*Bezo Xpto los pies a el Sedizioso
 Disipulo, y, se dio por mal logrado
 Del osculo el primor, porq fue dado
 Al pie de un corazón tan venenozo.
 Besa Juan los d Xpto, y mas glorioso
 queda el beso d Juan, pues bien mirado
 quanto aquel se halla en Judas desdich[...]
 tanto en Xpto, de Juan se halla dichozo,
 Aquí el Señor entraxe de abatido
 A la vista su ser poniendo en dudas
 la acción d Juan recibe agradesido
 Yalla al lograr la Contrayciones muda
 Disfrasado en gratitud lo [...]
 quien tan falso se nombra*

Inscripción a pie de la imagen:

*Lavando S.Juan de Dios los pies a un pobre que en sus ombros avia traido al hospital al besarselos bio
 elseñal del Clavo y conocio ser Xpto Señor nro que le
 dixo Juan lo que se hace por el pobre por mi se hace y
 yo soi quien en su nombre lo rrecibo.*



San Juan lavando los pies a Jesucristo
 Fran.co ft. inv ; Pº de Villafranca invent

Análisis de la obra

La sencillez en la puesta en escena del pasaje de este tema se aleja del descriptivo grabado realizado por Villafranca y Malagón. Lo anterior fue señalado por Santiago Sebastián quien indica la desaparición del encuadre arquitectónico del hospital²⁷⁷. Por su parte Schenone relaciona este pasaje con el realizado por Gregorio Vásquez y Ceballos del siglo XVIII emplazado en la iglesia de San Juan de Dios en Bogotá, Colombia así como la pintura de autor anónimo del hospital de San Juan de Dios (1778) en Arequipa, Perú. En tanto la pintura atlixquense, presenta como eje central el acto de amor que efectuó el Santo al necesitado sin saber que era el mismo Jesucristo al que asistía. Para tal efecto, se realiza el siguiente análisis de las convergencias y divergencias entre la pintura y el grabado.

En primer orden se escenifica el espacio arquitectónico de grandes proporciones del grabado. A los costados de sus largos muros se alinean innumerables camas de enfermos y al fondo se encuentra un altar exhibiendo el tema del Calvario, donde se delinea perfectamente al crucificado con la Dolorosa y San Juan. En el lateral izquierdo inferior está la figura de un Arcángel quien con sayal y escoba en manos dirige su mirada a la escena del primer plano. En ésta se encuentra San Juan de Dios arrodillado, realizando el humilde acto del lavatorio de los pies de Jesucristo sedente, su mano derecha mantiene un cayado de madera y con la izquierda se sujeta los pliegues de su túnica para dejar al descubierto el estigma de su pie. Dos ángeles lo acompañan, uno sostiene el paño con el cual le secarán los pies, en tanto el segundo posa su diestra en el remate de la silla y con la izquierda sostiene una jofaina, seguramente con el líquido que aparece en la vasija a los pies de Jesús.

En contraposición al grabado, en la pintura de la serie atlixquense se muestra un delimitado espacio donde el ocre de la paleta cromática predomina, así como la ausencia de ornamentación. En la banda superior aparecen cuatro camas con figuras masculinas convalecientes. Cerca de ellas un Arcángel de pequeñas proporciones muestra en libertad sus alas extendidas a través de su escapulario. Éste angelical ser barroco se encuentra

²⁷⁷ Santiago Sebastián, *op. cit.* p. 154.

barriando afanosamente el piso como símbolo de limpieza que debe tener el alma y los espacios dedicados al cuidado de los enfermos.

En el lateral derecho se mantiene un trampantojo en el intento de dar perspectiva a la escena del primer plano donde encontramos primeramente al Arcángel Rafael, protector de la medicina²⁷⁸ ataviado con capa y ostentando un adornado cuello enjoyado. Éste celeste personaje se encuentra custodiando la silla donde está Jesucristo, sentado con ambos pies dentro de una enorme batea; su posición corporal y visual está dirigida a San Juan y la señal de la crucifixión se muestra en su mano izquierda, con la que sostiene un recto bastón de madera.

San Juan de Dios emana una tenue aureola y se encuentra de hinojos sosteniéndole delicadamente el pie derecho a Jesús. A su espalda se advierte, en genuflexión, un tercer Arcángel portando un escapulario que le cubre su angelical vestidura, mantiene su diestra sobre el pecho y la izquierda la apoya protectoramente sobre la espalda del Santo. Sin indicios del donante ni del autor en el cuadro, se encuentra únicamente en el extremo inferior derecho la cartela explicativa.

²⁷⁸ La etimología de su nombre “medicina de Dios” proviene del hebreo, *rafa*, y *El*, Dios. En la Cábala se explica su misión de ser el portador de la curación de Dios, y es además una de las presencias para curar todas las enfermedades y heridas de los hijos del hombre. Preside el coro de ángeles y ayuda a restablecer la armonía del universo. Edelmira Ramírez Leyva, “El médico radiante: el Arcángel Rafael” *Historia 4*, Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma Metropolitana, http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye14/art_hist_04.html (acceso diciembre 3, 2017).



Iniciación de la Obra de San Juan de Dios
Anónimo
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.56x 1.86 cm.
Numerado: HAAMO0120036

Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

*A una viuda, Continuo el alimento
Llevaba Juan con selo Justo y Santo
Y atribuyo un curiozo empeño [...] a malisios, temerario intento
Quiso asechar las voses, y violento se manifiesta el Cielo con espanto
su [...] culpas en lo duro de ese canto
Y su fin, de ese gladio en lo Sangriento
Cayo muerto en el Suelo, y la ofendida
piedad de Juan Conpreces eficaz, s[...] poniéndole una Cruz leda la via[...]
Cruz le pones 'O Juan; y que bien a [...] Pues no ay cosa en la vida mas de [...] que ponerles la Cruz a los mordase [...]*

Inscripción a pie de la imagen del grabado:

Llevava la comida a una Viuda y a tres hijos S. Juan de Dios entre otras Simon de Avila movido de curiosidad quiso ver y oír lo que pasaba mas vio en la puerta escritos sus pecados y una espada de fuego que le amenazaba cayo en el suelo como muerto el Santo salio y haciendo la señal de la Cruz sobre el coraçon quedo sano.



Conversion hecha por el Patriarca del Ven Simon de Avila
Herman Panneels

Inscripción a pie de la imagen del grabado:

Rogaban los nobles de Granada a Anton Martin perdonara a Pedro Velasco que estava para ahorcar y no pudieron S. Juan de Dios puesto de rodillas haze que le perdone, y trae a los dos al servicio de los Pobres por hermanos y compañeros.



Palabras de Juan, en Anton Martin y Pedro Velasco
Juan de Noort

Análisis de la obra

El suceso moralizante del castigo que recibe la desconfianza de Simón de Ávila ante la caritativa actividad de San Juan se desarrolla en las afueras de la casa de una humilde viuda y sus pequeños hijos a la que el Santo proveía de alimentos. Ante tal hecho, aparece la intervención divina inscribiendo los pecados de Simón de Ávila por medio de una mano con espada flamígera. El impacto de la revelación le provoca caer al suelo sin sentido. La conmoción genera que San Juan salga en su auxilio sanándolo con la señal de la Cruz sobre su corazón. Lo anterior es la relatoría de la descripción que otorga el grabado de Herman Panneels. Sin embargo, aunque la obra de la serie atlixquense sigue el eje rector del grabado de Panneels, inserta personajes que acusa una fusión temática con el grabado de Juan de Noort donde el Santo rogaba de rodillas a Antón Martin el perdón a Pedro Velasco en presencia de los nobles de Granada. En el lienzo se ve la intervención de varias manos al mostrar un trazo desigual, principalmente en las encarnaciones de los personajes.

Se remite en primer término el grabado de Panneels, el cual espacialmente se encuentra dividido simétricamente en dos pasajes. El de la izquierda se desarrolla en el exterior de la casa de la viuda, representada como una sencilla construcción de ladrillos y tejas donde el Santo asiste a Simón de Ávila quien yace en el suelo, sin testigos y situada en el ángulo izquierdo superior la espada flamígera sostenida por una mano emergiendo de una espesa nebulosidad. En el lateral derecho se desarrolla el segundo pasaje al interior de la humilde vivienda; el mobiliario lo integran una mesa y al fondo una rústica alacena colmada de trastos en uno de sus muros. El estrecho espacio muestra las carencias y pobreza en la que se encontraba la desamparada mujer recibiendo en hinojos los víveres que le entrega el Santo. Sus dos pequeños hijos están a su lado, la pequeña porta vestido y el infante se encuentra desnudo.

El desconocido autor de la pintura modifica el encuadre arquitectónico, el cual resuelve con un fondo llano donde se encuentran, en primer plano, los elementos del grabado de Noort que representan la presencia de San Juan de Dios arrodillado, portando túnica hospitalaria parduzca de prominentes mangas. Su delineado rostro se encuentra rodeado del áureo contorno y en su rictus de implorante mirada resalta la delicada comisura

de sus labios. El pintor colocó énfasis en los tonos de luz y sombra del cuello, así como de sus manos suavemente entrelazadas en posición orante sobre su pecho. Lo anterior le otorga al Santo un aspecto místico excepcional, y es a partir de este punto que la composición se divide en dos planos paralelos.

En el lateral izquierdo el pintor apostó a los pies del Santo al inerte Simón de Ávila, aquí el escorzo es preciso. Su cuerpo esta sobre su capa y espada, el sombrero que portaba rodó fuera de su cabeza y permanece a su lado al igual que el Santo. Ambos personajes están rodeados por cuatro caballeros con fineza de rasgos físicos en su blanca piel lo que denota probablemente su pertenencia al grupo de alta jerarquía civil social de la región del Valle de Atlixco. Los rostros de estos personajes, aunque portan delgados mostachos estilo italiano y visten con elegancia sus atuendos de capa, gorguera y calzas a la usanza de las cortes españolas, muestran rasgos diferentes lo que podría inferir que son retratos y no representaciones. Los personajes masculinos comentan entre sí el suceso, el que está detrás del Santo observa la escena y uno más, situado a su flanco izquierdo, expresa corporal y gestualmente su asombro. En el ángulo superior izquierdo esta la emblemática y simbólica mano del Arcángel Miguel quien sostiene su flamígera espada o también podría ser la mano justiciera de Dios rodeada de una leve nubosidad con una leyenda en oscuras grafías ilegibles. La escena de la viuda y sus dos pequeños hijos del grabado de Panneels recibiendo la caridad de San Juan se identifica, en el panorama superior, dentro de un cuadrante de escasas dimensiones, seguramente con el intento de otorgar perspectiva a la composición, resultado que no se aprecia como tal ya que las proporciones de las figuras se muestran en una escala reducida. Los atuendos de la viuda y sus hijos son el reflejo de la sociedad virreinal del pintor, ya que se alejan de los humildes textiles representados en el grabado. Al pie del lienzo luce una ilegible grafía que alguna vez portó el nombre del donante y en el ángulo derecho inferior se encuentra enmarcada la cartela con la detallada descripción de los hechos. Esta obra H. Schenone se la atribuye a Luis Berrueco; sin embargo, ésta no presenta firma. Este autor menciona que dicha temática se reprodujo en el hospital de San Juan de Dios en Arequipa, Perú²⁷⁹.

²⁷⁹ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 517.

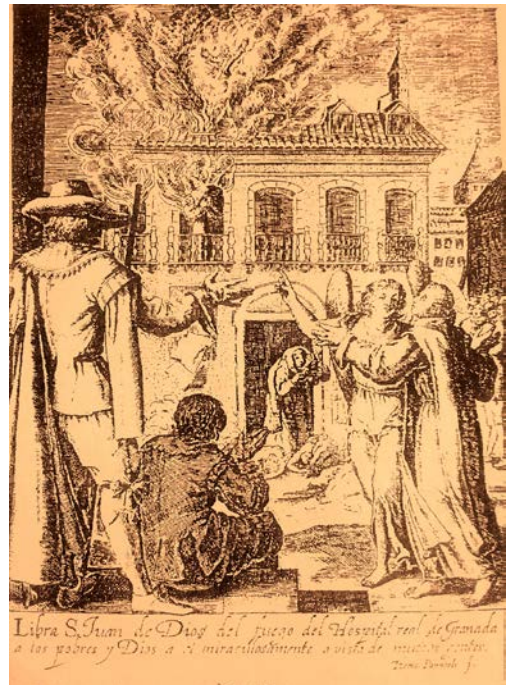


Emblema de los Juaninos
Berruoco
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.52x 2.57 cm.
Numerado: HAAMO0120043

Inscripción a pie de la imagen:
Libra S. Juan de Dios del fuego del Hospital real de Granada a los pobres y Dios ael miraculosamente a vista de muchas gentes.

Cartela en la esquina inferior izquierdo se lee:

*qual espantable fue al sofaz plubio
[...In quel antiguo Neptunal estrago,
devido golpe al despreciado amago
[...] a tropas se executa en el dilubio
[...] en el Hospital el siempre tibio
elemento voraz, de incendios lago,
se aze Orrible en Granada a quien en pa go
de un descuido combiert te en cruel Besubio.
S pobres la republica espantada
de gozes, pero en Juan qualibio tapa
entrando por el fuego a la llamarada
Barca fue en la borrasca viento en popa
mucho hizo Juan pero en el fuego nada
pues quel, supo tambien guiar la lámpara*



San Juan de Dios libra del fuego al Hospital de Granada
Herman Panneels

Análisis de la obra

El incendio del Hospital Real de Granada del 3 de julio de 1549²⁸⁰ se inmortaliza en el lienzo apaisado de corte histórico realizado bajo el pincel de Luis Berrueco donde, una vez más, muestra su exquisito trazo y creatividad artística al colocar alegorías expresivas de su entorno y de la consagración asistencial de San Juan de Dios. Es en este pasaje donde *el activo ardor de Juan, al incendio material consume, no dexa en el Hospital enfermo, expuesto a quemarse;[y] gozosa la Ciudad le aplauede*²⁸¹ representa como el Santo desafío al fuego para rescatar a los enfermos que se encontraban en el interior del nosocomio, tal acción de envergadura le otorgó el total reconocimiento de los habitantes de su tiempo y la trascendencia a la historia.

La pintura presenta diversos planos y se nota el apego del pintor al grabado de Herman Panneels; no obstante inserta los personajes y simbolismos que le caracterizan en la serie. El inicio del discurso visual está en el ángulo superior derecho, es el fondo arquitectónico de una ciudad con un campanario de donde emerge la concurrida procesión que se encamina al hospital rodeado por inmensas llamas. La comitiva la precede un dignatario eclesiástico quien sostiene en sus manos una custodia, porta investidura de capa pluvial y es protegido por un amplio palio. Al frente de ésta escena emerge el segundo plano donde se entabla el diálogo entre San Juan y el Arcángel San Rafael, quien apunta su índice al cielo señalándole su misión y portando sobre su escapulario el mensaje inscripto de *medesina de Dios*; su angelical vestimenta con innumerables pinceladas genera en sus pliegues una suave e ingrúvida textura visual, adornada con lujosos broches que hacen juego con su diadema enjoyada. El delicado y sereno rostro del Arcángel con rubios cabellos contrasta con el rictus del afligido Santo ataviado con su burdo sayal, del cual asoman sus descalzos pies.

Al centro de la composición, en un tercer plano, se sitúa nuevamente a San Juan atravesando las ardientes flamas de la puerta del hospital con un enfermo a cuestas,

²⁸⁰ Antonio Barrero, “San Juan de Dios, religioso fundador”. Blog Pregunta Santoral (marzo 8, 2012), <http://www.preguntasantoral.es/2012/03/san-juan-de-dios/> (acceso mayo 28, 2017) Cf. Santiago Sebastián, *op. cit.* p. 154.

²⁸¹ Lucas Juan Pedro de Almendros, *op. cit.* p. 61.

arropado con una leve sabana que no alcanza a cubrir su espalda y deja al descubierto la herida de su costado. La mirada del Santo se dirige al debilitado y angustiado enfermo otorgándole consuelo. A su paso, al frente de la composición, se encuentra un reducido grupo de enfermos a salvo del siniestro, quienes le agradecen elevando plegarias. Estos se encuentran identificados con un paño en su cabeza y están acompañados por familiares. Entre estos personajes, resalta el prolijo tratamiento de la ejecución de una figura femenina y su pequeña niña sentada en su regazo, de trenzados cabellos. Los diminutos pies de la infanta, su cabello, los encajes y pliegues de sus sencillos atuendos son logrados con minuciosidad y otorgan el naturalismo estilístico del barroco novohispano.

En el último plano, resuelto al lateral izquierdo, Luis Berrueco simbolizó la unión y compromiso de la comunidad. Este encuadre presenta copiosas flamas generadas por el incendio en el vano de una ventana del nosocomio donde se presenta San Juan entregando la punta de un blanco lienzo, símbolo de lazo de unión, al grupo de habitantes que mantienen sus brazos en alto para recibirlo. Al frente de ellos el pintor colocó una cadena de ayuda humana que auxilia diligentemente para controlar, con diferentes objetos, el avance de las llamas. De estos personajes se distinguen primeramente el que lleva un balde de madera con agua, detrás de él se encuentra otro más dirigiendo la acción y un último empuja entre sus manos un cañón, alegoría del combate contra la fuerza de la naturaleza que se esta librando en colectividad. En la banda inferior aparece la rúbrica del maestro Berrueco y en la esquina izquierda la cartela. Las inclemencias del tiempo se llevaron el nombre del donante.



En la cartela en la esquina inferior derecha se lee:

De venus y cupido profesoras,
 estas veldades torpes, y lacivas
 de su incendio voras las llamas bibas
 eran de todo el orbe abrasadoras
 mas Juan (subienmirando a todas oras)
 les dize al berlas d su amor captibas
 Sabe numero vil que terredibas
 si deste ynmenso amor no te enamoras
 deja los torpes vicios infernales
 con que tu propia perdición aclamas
 hullendo de los bienes Celestiales
 O Caridad d Juan; mucho las amas
 pues paso tu ferbor por los ramales
 porque ellas no andubiernan p. las rama[...]

Encuentro con las 4 mujeres
 Luis Berrueco
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.54x 2.60cm.
 Numerado: HAAMO0120049

Inscripción a pie de la imagen:

*Pagava S. Juan de Dios a las mugeres publicas por que le oyeran y por su interes lo hacían el-
 Santo postrado entierra con un Christo en su mano decía y hacia tales cosas que a las mas convertia de una
 vez fueron ocho de otra vez doce alguien dava estado.*



El arzobispo de Granada administra los últimos sacramentos al Patriarca
 Pedro de Villfranca y Malagón esculp.
 Francisco Fernando, invent.

Análisis de la obra

Composición de impecable factura es la temática de esta obra, única dentro de la pintura virreinal novohispana, como testimonio visual histórico de las prácticas culturales, valores morales y los funcionamientos religiosos del siglo XVIII ²⁸² en las casas de trato donde se practicaba el “oficio más antiguo del mundo”. Tales comportamientos eran ejercidos, más no aceptados; sin embargo, el cristianismo permitió el arrepentimiento como posibilidad de la salvación del alma, lo anterior se reguló en base a los preceptos del discurso teológico de Santo Tomás basado en los principios de moral y del orden impuesto por Dios²⁸³.

Este tipo de pintura, de carácter profano, se relaciona con las llamadas “pinturas de castas” que tenían por objeto el mostrar el tipo físico, la indumentaria y oficios de las diversas mezclas raciales. Entre 1743 y 1747 el obispo auxiliar de Puebla Juan Francisco de Loaiza encargó esa temática a Luis Berrueco quien la realizó en un solo soporte dividido en 16 tableros donde situó en cada uno a tres personas, padre, madre e hijo de cada una de las uniones, representando en cada caso una variante étnica diferente²⁸⁴. Estos cuadros se podrían considerar “casi retratos” de los ambientes tanto públicos como domésticos donde se representaba la riqueza material y la prosperidad de la Nueva España en situaciones armónicas y en ambientes agradables²⁸⁵.

En la serie atlixquense el pintor Luis Berrueco utilizó como antecedente el grabado de Villafranca y Malagón quien representó el fondo compositivo con una habitación de techo de viguería y sin ornamentos ostentosos. El mobiliario lo integra un lecho cubierto por el dosel y en los muros están colocados imágenes de distintas dimensiones. El calcógrafo situó a cuatro mujeres sentadas sobre un gran tapete, ataviadas con alhajas. La figura femenina del frente sostiene en su mano una guitarra barroca y un paño para secar las

²⁸² Gustavo Curiel y Antonio, Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en: *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C. CONACULTA, 1999), 85, 86.

²⁸³ Guadalupe Ríos de la Torre, “La prostitución: fenómeno Humano” *Historia 01* Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye14/art_hist_01.html#inicio (acceso agosto 25, 2017).

²⁸⁴ Efraín Castro Morales, “Los cuadros de castas en la Nueva España” *El género en historia* Institute of Latin American Studies, University of London (1983), 7, http://lrc.salemstate.edu/hispanics/other/Los_cuadros_de_castas_de_la_Nueva_Espana_Castro.pdf (acceso febrero 22, 2018).

²⁸⁵ Agradezco los valiosos comentarios y sugerencias del Mtro. Gustavo Mauleón Rodríguez.

lágrimas de su rostro. San Juan de Dios se encuentra frente a ellas en hinojos, muestra en alto con su mano izquierda un crucifijo y en la derecha mantiene un flagelo sobre un libro. El Santo usa un abultado sayal que deja al descubierto la parte superior de su hombro con las marcas de laceraciones de la penitencia física.

El pintor Luis Berrueco resolvió siguiendo el grabado; sin embargo, reflejó su buena técnica tanto artística como compositiva al utilizar magistralmente una variada gama cromática. Logró un refinado y exótico espacio novohispano ambientado armónicamente con un fastuoso mobiliario en el cual las figuras femeninas y la presencia del Santo son el eje de la composición. La escena del sufrimiento de la penitencia que se inflige San Juan de Dios para pregonar a las mujeres el arrepentimiento y seguir el camino del bien es de intensidad visual. Tal acción se gesta, en primer plano, con el Santo mostrando su lacerado pecho, humildemente hincado y la parte superior de su sayal está en el piso lo cual se diferencia del grabado donde solo muestra decorosamente la parte del hombro. En la pintura su rostro expresa dulzura y comprensión aun cuando su mirada se encuentra enrojecida por el sufrimiento, lo anterior lo enfrenta con la confianza al crucifijo que sostiene con su diestra.

Escena de contrastes es el fondo compositivo donde domina el piso con un enorme tapete de diseño floral; sobre este se encuentran sentadas tres figuras femeninas. El tratamiento de sus manos expresa, con lenguaje elocuente, su consternado estado emocional ante la presencia de San Juan y sus enseñanzas. La mujer del fondo las mantiene en posición orante, la del centro las muestra extendidas y por último, la del frente se seca lágrimas del rostro con el paño que sostiene su mano izquierda y con la otra sostiene una guitarra barroca española de tres tonos dobles. Este instrumento fue de uso popular, formó parte del ajuar doméstico y de las prácticas de entretenimiento en el plano cotidiano²⁸⁶. Las figuras femeninas están ataviadas con vestidos de finas texturas, exquisitamente detallados con corpiños ajustados, mangas cortas y faldas amplias; portan chiqueadores, lujosas alhajas y pañoletas al cuello.

²⁸⁶ Comunicación directa con el Mtro. Gustavo Mauleón Rodríguez.

Particular iniciativa de Berrueco fue el situar una figura femenina detrás del Santo. Se trata de una esclava que porta alhajas, su expresión corporal refleja el impacto de lo que sus ojos perciben y genera que en su obscuro rostro rueda una primera lágrima de las muchas que seguramente derramó. La venta de negros fue un fructífero negocio novohispano, se les adquiría para el servicio doméstico de las clases privilegiadas y su precio en oro se tasó entre los 200 y 300 pesos de oro común. Su procedencia provenía de Angola y la familia de la región de Puebla y Atlixco que se dedicó a este comercio humano fue la de Francisco Pérez de Salazar²⁸⁷.

El mobiliario irrumpe en el panorama superior con un amplio lecho en rojo intenso y sábanas blancas de sedosa textura con finos remates en sus orillas, presenta un suntuoso dosel, elemento característico en las camas de la serie atlixquense y de la época. En el lateral superior derecho, el pintor colocó un baúl de madera con cerrojo, llaves y cantoneras, tal pieza tenía en tiempos novohispanos el uso utilitario de conservar ajueres y objetos de valor. Al otro extremo de la pintura, está representado un muro del que cuelga una pileta de plata y dos lujosos espejos considerados símbolos de riqueza y vanidad. Sobre el piso, el pintor situó un canapé de tres plazas con mullidos asientos, su respaldo está ornamentado con un apaisado panorama²⁸⁸. Sentada en tan exquisito sitio está una joven mujer con fina vestimenta de falda floreada, blusa con encajes y puntilla, usa además juego de aretes, collar y pulsera de un hilo de perlas. Su cabello descansa recogido en un delicado adorno y en su rostro porta chiqueador. Entre sus manos sostiene un arpa novohispana reposada sobre un translúcido manto el cual permitía que el instrumento se mantuviera en posición firme. Este instrumento, intencionalmente representado por el artista, tuvo su introducción y adopción en el ámbito sacro y profano de la Nueva España, con amplia presencia en las prácticas musicales y en el pensamiento teológico-filosófico de la sociedad virreinal con la intención de crear ambientación musical²⁸⁹. Un elemento más del lujo se encuentra representado a la orilla del tapete, se trata de un incensario o turíbulo confeccionado en plata, este pequeño bracero en forma de copa se utilizaba para esparcir

²⁸⁷ Juan Fernández del Campo Espinosa, *op. cit.* p. 49.

²⁸⁸ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *op. cit.* p. 87.

²⁸⁹ Edmundo Ricardo Camacho Jurado, "El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España" *Cuadernos de iconografía musical*, UNAM Posgrado Musical Vol. I, No. 1 (octubre de 2014), 105- 121, <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/10/10> (acceso septiembre 12, 2017).

perfume²⁹⁰. Esta serie de objetos suntuosos y superfluos son un retrato social del entorno en el que se desarrollaba la cotidianidad en las lujosas casas de trato virreinal. En la composición no hay indicios del donante, en cambio se distingue la autoría de Luis Berrueco con su firma y al lateral derecho esta la cartela en rocalla.

²⁹⁰ Héctor Schenone, *op.cit.* p. 816.



San Juan de Dios con los enfermos
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.48x 1.90 cm.
 Numerado: HAAMO0120042

Al pie del lienzo se lee:
A Dev a Joö Ramires d Arellano

Inscripción a pie de la imagen:
*Mando S.Iuan dar la extrema uncion a un enfermo no
 la quiso recibir pensando no estar tan malo murio sin
 ella y despues de amortargarlo en presencia de todos
 dixo P.e de pobres sentenciado estoi a 120 años de
 purgatorio por no averos obedecido y dicho esto
 bolvio al sueño de la muerte.*

Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

*El quinto mandamiento a esse doliente
 manda Juan que le reciva vigilante
 y el de tan grande precepto lo importante
 Omite pertinaz e impertine [...]te
 Del accidente incrédulo a [...]]
 no temio de la parca lo arrogante
 sin mirar que executa en un instante
 lo que en cien años no, por accidente
 De este Violentamente fatigado
 Murió en fin, yala ignisona Cadena
 por años Siento y Veinte, es Conden[...]a
 O sentencia de horro y abisos, llena
 es posible que aliardo al descuidado
 tanto la pena dura; dura pena ´*



Singular caso con un enfermo que no quiso la Extremaunción
 quando la mandó el Santo
 Herрман Panneels

Análisis de la obra

La hospitalidad y la caridad del grabado de Herman Panneels intitulado *Singular caso con un enfermo que no quiso la Extremaunción quando la mandó el Santo* se trasladó a la composición de la serie de Arequipa (Perú)²⁹¹ y a la atlixquense. Sin embargo como es recurrente en esta última, el artista del pincel ejecutó innovaciones que le dan identidad y la diferencian de la serie peruana.

El grabado representa a integrantes de la Orden en una habitación con tres camas numeradas; el Santo con un delineado limbo le dirige diálogo al enfermo, envuelto en un gran lienzo, que yace en el piso con atenta expresión.

En nuestra composición -sin autor identificado- al extremo izquierdo de la banda superior se representó una dilatada sala hospitalaria donde se observan tres camas ocupadas por enfermos masculinos. Para separar este espacio se encuentra delineado un vano de medio punto que deja ver la actividad de la cocina. En este sencillo espacio, sobre una rústica mesa de madera, un hermano Juanino de pies descalzos prepara los alimentos para los enfermos. Su mano sostiene una cuchara y en la otra un plato; sobre un largo tablón va colocando las raciones que extrae de una olla de barro donde seguramente se cocinaron los ingredientes al fuego de los leños.

La composición gira en torno al enfermo que yace en el piso amortajado con rictus de muerte mismo que rechazó la extremaunción que le iba a ser impartida por un par de frailes, quienes se desplazan alejándose del moribundo. El monje del frente ostenta tonsura, roquete sobre el hábito y estola, ambos portan zapatos, indicativo de que no pertenecen a la Orden hospitalaria. La investidura que portan los eclesiásticos así como la crismera de plata y la luz del cirio son ornamentos simbólicos del último sacramento que reciben los católicos.

En tanto, al lateral izquierdo se sitúa la figura de San Juan desplegando dulce ternura en su piadoso rostro que antagoniza con las expresiones faciales de asombro e incredulidad del religioso que se encuentra a su espalda, así como el del que está al lado del enfermo.

²⁹¹ Luis Ortega Lázaro O.H., *op. cit.* p. 626.

El tratamiento de las manos de los personajes es dramáticamente expresivo, conjuntamente el pintor puso detallado énfasis en la esterilla de palma que envuelve el cuerpo del moribundo y en el lazo que amarra sus pies.

La cartela en el ángulo inferior derecho muestra faltantes por el paso del tiempo; sin embargo, al pie del lienzo se lee: *Joö Ramires d Arellano*, donante. Todo señala la posibilidad de que fuera José Ramírez de Arellano, del linaje Ramírez de Arellano. Esta importante estirpe de la región fue encabezada por Felipe Ramírez de Arellano y Asís, Alférez mayor de los “guardias de Navarra”, quien arribó a territorios novohispanos y se avicinó en el año de 1549 en la Puebla de los Ángeles. Su matrimonio con Juana de Aguilar, hija del conquistador García de Aguilar, le otorgó una importante dote y riquezas como lo fue la huerta del “Estanque de los Pescaditos”, algunos solares de los Portales y tierras en Atlixco en las que la actividad agrícola de sus haciendas y encomiendas generó el importante progreso económico familiar²⁹². Años más tarde, en 1561, pasó a formar parte del cabildo de la incipiente ciudad, primero como Regidor y al poco tiempo como Alcalde²⁹³. Al cabo de una centuria el apellido seguía encabezando las listas de los hombres prominentes de la ciudad al aparecer el nombre y la rúbrica de uno de los descendientes: José Ramírez de Arellano. El nombre aparece junto con el de otros cuatro pobladores de la ciudad en una carta de 1692 para dar testimonio de las virtudes de Juan de Palafox y Mendoza²⁹⁴. A inicios del siglo XVIII (1700-1707) se da el informe del ingreso de un personaje con el mismo nombre a los colegios de San Juan y San Pedro acreditándolo con “legitimidad, limpieza de sangre y buenas costumbres”²⁹⁵. Además el linaje mantuvo activa participación durante el primer cuarto del siglo XVIII en las cofradías de *La Limpia Concepción* y de *Las Benditas Ánimas de la Villa de Carreón*²⁹⁶.

²⁹² Juan Fernández del Campo Espinosa, *op. cit.* p. 80, 81.

²⁹³ Arturo Córdova Durana, “Breve diccionario biográfico” en *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad* (México: Honorable Ayuntamiento del Municipio de Atlixco, Puebla, 2007), 305.

²⁹⁴ Las firmas que aparecen en el documento son las de José Ramírez de Arellano así como las de Diego de Malpartida Centeno, José Vidal Figueroa, Francisco Jiménez Paniagua y Tomás de la Fuente Salazar. Jorge Garibay Álvarez y Jesús Joel Peña Espinosa, *op. cit.* No.3329 2 f. R478/197 p. 296.

²⁹⁵ *Ibid.* No.3329 2 f. R478/197 p. 296; No. 2037, 4f. 33413/069 p. 197.

²⁹⁶ Parroquia de Santa María de la Natividad, Atlixco. Sección Disciplinar, Serie, Cofradías, Año 1700-1809, Vol. 7 libros, Caja 114.



Encuentro con los nobles
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.56x 1.86 cm.
 Numerado: HAAMO0120040

Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

*A Jesus por fiador d lo pedido
 ofrece Juan; queriena (q uanado)
 por mano tan legal verce empeño
 quien por la de un traïdor se bio vendido
 Solo Juan a la paga es compelido
 no Jesus; pues advierte mi cuidado
 q siendo sobre el berbo lo prestado
 fue sobre la palabra lo debido,
 [...]
 [...]Bie [...] contiedas
 [...]
 [...]
 q el dar (aunq; a su [...] gozes
 ara q de Jesus el gozo en[...] endo*

Inscripción a pie de la imagen:

Estaba comiendo un Genovés, y entro San Juan de Dios à pedir treinta ducados prestados, enfadado respondió, y dixo: si os presto el dinero, quien os ha de fiar? Sacando el Santo un Niño Jesus dixo: este, y despidiò tales resplandores, que sus rayos Divinos, penetraron el animo del Genovés de suerte, que desde entonces socorriò magnanimo las urgencias de Juan, y luego que falleció su muger, tomó el avito, y de su exemplar vida dexò prendas de Venerable.



Encuentro en la casa de un Genovés
 Pedro de Villafranca y Malagón esculp
 Epílogo histórico de la prodigiosa vida del más activo
 incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios de
 Lucas Juan Pedro de Almendros, 1732.

Análisis de la obra

La escena de nuestra serie alude a los comportamientos de la aristocracia novohispana, conformada en parte por comerciantes quienes detentaban el poder económico y que en la práctica cotidiana regía sus comportamientos sociales bajo el protocolo de la corte europea. La descripción de este pasaje se encuentra en el capítulo XLII con el que finaliza el Primer Libro de biografía de Govea donde está impresa la recelosa actitud del adinerado Genovés y su esposa ante la solicitud de ayuda del Santo. El prodigio del cambio se efectúa cuando San Juan les presenta la imagen del Niño Jesús²⁹⁷. Lo anterior fue trasladado al *Epílogo Histórico* de 1732 glosado por Lucas Juan Pedro de Almendros donde aparece el grabado de Pedro de Villafranca y Malagón, probablemente utilizado por Luis Berrueco para ejecutar la pintura. Es posible que la versión del mismo *Epílogo* haya sido distribuido en el Perú ya que ahí se encuentra una obra que sigue el grabado en la serie de Arequipa de 1778²⁹⁸.

En Atlixco la pintura tiene un formato vertical, en ella se desarrolla un ambiente doméstico donde las prácticas seguían el modelo del protocolo de la corte virreinal que pretendía ser reflejo de los que sucedía con sus congéneres en Europa²⁹⁹. Así, el artista implementó en la pintura elementos novohispanos de los ángeles y la suntuosa loza en plata, esta última integraba parte de los objetos suntuarios del menaje de casas adineradas novohispanas. En el cuadro, el eje central de la composición es el Santo y una pareja de blanca tez, testimonio de su descendencia peninsular y de su potencial económico. La apariencia de estos personajes contrasta con la humildad y sencillez de la presencia de un humanizado San Juan de Dios, con incipiente barba, el cual es representado sin su habitual halo de santidad. Porta su sencillo sayal oscuro y se encuentra descalzo; sostiene en su mano izquierda la diminuta peana donde se posa el Niño Jesús de rubicundo semblante, abrazando al orbe y rodeado por una aureola de querubines. El divino infante representa iconográficamente soberanía, así como inocencia y espontaneidad.

²⁹⁷ Francisco Javier Pizarro, *op. cit.* p. 32, 33.

²⁹⁸ Luis Ortega Lázaro, *op. cit.* p. 623.

²⁹⁹ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *op. cit.* p. 57.

En el grabado los atuendos del Genovés y su esposa son acordes a la época del calcógrafa, quien represento además detrás de la silla de su amo a un sirviente y a un perro debajo de la mesa. El lenguaje corporal de los personajes es de asombro y el Niño Jesús está rodeado de lumínicos rayos. El grabador dispuso al fondo de la habitación -en una esquina- la vajilla y al Santo lo representó con calzado.

En cambio en la pintura la figura femenina, de almendrada mirada, presta toda su atención a la locución del Santo. El rubio cabello de la dama se encuentra recogido por un adorno que hace juego con la confección de su vestido de espolín brocado con discreto escote rematado en vaporosos encajes a la usanza de la moda del momento. Adorna además su atuendo con alhajas de perlas y un abalorio, aderezos que se les consideraban símbolos de lujo durante el siglo XVIII en la Nueva España³⁰⁰. Su acompañante masculino no porta sombrero como en el grabado, en cambio viste con ostentosa elegancia y en su rostro destacan unos prominentes bigotes, tal moda aparece repetidamente en los varones de algunas de las composiciones de nuestra serie.

Al lateral superior izquierdo se sitúan, en un umbrío celaje, cuatro ángeles que dirigen la mirada juguetonamente a la escena; dos de ellos actualmente lucen de color quebrado. En el entorno del fondo arquitectónico está colocado un ostentoso *mostrador*³⁰¹ exhibido a espaldas de la figura masculina, símbolo de la prosperidad económica que se vivía por ciertos sectores privilegiados novohispanos. En tanto, el mobiliario se conforma por una mesa cuadrada recubierta por un largo mantel de fondo blanco tenuemente floreado donde se observan enseres suntuosos utilizados por ambos comensales para la degustación de sus alimentos. La identidad económica de la riqueza material agrícola de la región está representada por signos de opulencia de los rastros de los variados granos, semillas y panes de distintas formas que aparecen diseminados sobre la mesa, lo anterior no está representado en el grabado. El paso inexorable del tiempo se observa en la cartela con severos signos de deterioro y en la ausencia de rúbrica, si es que existió al igual que el nombre del algún donante.

³⁰⁰ Rogelio Ruíz Gomar, "La pintura de retrato... *op. cit.* p. 11.

³⁰¹ Nombre que se le daba en el virreinato al conjunto de loza de plata exhibida dentro de los ambientes domésticos.



La enseñanza de la caridad
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.57x 3.02 cm.
 Numerado: HAAMO0120048

Cartela en la esquina inferior izquierdo se lee:

*Pidele Juan con apacible Cara
 a un rico que sepulcro a un pobre diera
 y el aira[...] i piedad sebera
 el cadab[...] bolbio confiera rara.
 el mismo pobre allí se spultara
 [...]si tan tirano despiciente oiera
 pues antes d escuchar crueldad tan fiera
 quisiera que la tierra lo tragara.
 Asegurnado pues de Juan el fuego
 hizolo el poderoso con enfado
 y quedo [...] el pobre luego,
 destierro, [...] que entierro fue llamado
 pues quel [...] solo, rentender llego,
 por verlo de su puerta desterrado*

Análisis de la obra

La composición, sin referencia hasta hoy de grabado, no aparece en el *Epílogo Histórico* de 1732 y alude a la indiferencia social que se practicaba en el sector económico integrado por comerciantes que se enriquecieron al practicar los intercambios marítimos de mercancías entre el Viejo y Nuevo Mundo. Probablemente esta escena fue a solicitud de la Orden para sensibilizar a las familias con potencial económico en la región con el fin de que apoyaran generosamente su labor asistencial.

La temática visual del cuadro de la serie desencadena cronológicamente el discurso visual de la enseñanza que Juan otorga al comerciante genovés Domingo de Piola³⁰², el cual le ha negado la ayuda para que realice la sepultura de un infortunado hombre. Lo anterior provoca las maneras poco ortodoxas de pedir de San Juan quien, en un segundo plano de la parte media del lateral izquierdo y en escala más pequeña, dirige sus pasos a la casa del rico comerciante cargando un inerte cuerpo amortajado sobre su hombro izquierdo.

En el primer plano, el artista presenta a San Juan sin su halo de santidad, de fulgurante mirada y con expresión corporal decidida a generar reflexión en torno a la

³⁰² Héctor Schenone, *op. cit.* p. 519.

consecuencia del indolente comportamiento del próspero hombre y de su acompañante. Estos últimos reflejan en sus gestos el estupor de enfrentarse ante el cadáver que el Santo colocó en la entrada de la vivienda para mostrarles la crudeza del abandono.

En la composición resaltan estilísticamente los trazos de los pies desnudos del occiso, así como el tratamiento de las manos de los personajes, principalmente las desproporcionadas falanges del hombre, con vestidura en tonos ocre, que acompaña al genovés. Notorio, además es el esmero que el pintor colocó en los textiles de los personajes, así como en las expresiones de los rostros de los mismo los cuales proyectan luminosidad. Lo anterior se contrapone con la sencillez del fondo compositivo donde coloco trampantojos para separar las escenas y resolver el ambiente ornamental del interior del despacho comercial con difusos trazos. En el lateral de la banda inferior ya no quedan rastros visibles del donante ni del autor y únicamente se destaca la relatoría de la cartela con rocalla.



Devoción de la Eucaristía
Anónimo
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.51x 2.91cm.
Numerado: HAAMO0120041

Cartela en la esquina inferior izquierdo se lee:

*El divino manjar sacro Alimento
Fervoroso, solisito y amante
Recive con amor y fe constante
El que de Cloto aguanta el fin sangr to
No el animo le niega el desaliento
De la mortal saeta penetrante
Para adornar postrado al Sol flaman te
que venera en tan alto **Sacramento**
De Rodillas postrado le recibe
Y su favor Divino amante implora
Con la luz que [...] fiel consive
Rindale a[...] viv[...] pues no ignora,
fue quando en tierno amor el alma vive
Poco [...] de amante quien no adora*

Inscripción a pie de la imagen:

*Don Pedro guerrero Arçobispo de Granada
administra los Santos Sacramentos a S.Juan de
Dios, y afligido el Santo por las deudas hechas por
lospobres, el Arçobispo le consuela, toma el libro,
y el cardo de pagarlas.*



El arzobispo de Granada administra los últimos sacramentos
al Patriarca
Juan Noort

Análisis de la obra

A partir del siglo XVII, la Eucaristía se convirtió en uno de los temas más representados en el arte sacro. A la luz de la Fe, la vida es un peregrinaje iluminado por el alimento de la Eucaristía que es símbolo de inmortalidad. Cristo nos dice: “El que coma de mi carne vivirá para siempre y no morirá”³⁰³. En el caso de las series hagiográficas es frecuente la presencia de la última comunión como remate de una vida virtuosa. Podemos encontrar esa tendencia en series de santos alejados cronológicamente como San Francisco de Asís y José de Calasanz; se mantiene la constante de representar al Santo haciendo un último esfuerzo al recibir la Eucaristía.

El grabado de Juan de Noort titulado *El Arzobispo de Granada administra los últimos sacramentos al Patriarca* es el que da la pauta temática a la pintura *Devoción de la eucaristía*, la cual acusa una representación visual totalmente diferente. La pintura presenta una composición mucha más imaginativa con respecto al entorno del Santo como se verá a continuación.

El título del grabado alude la administración del sacramento eucarístico; Noort representó la preocupación de San Juan ante el arzobispo Pedro Guerrero al dejar deudas generadas por las necesidades de los pobres. La relación que une a este importante personaje con el Santo es Juan de Ávila quien en sus años formativos de teología en el seminario compartió con Pedro Guerrero las aulas³⁰⁴.

El grabador situó la escena en una habitación, en la que el Santo está incorporado en su lecho entablando diálogo con el Arzobispo, éste escucha su aflicción y le consuela asegurándole que él pagará las deudas inscritas en el libro de cuentas que le entrega San Juan de Dios.

³⁰³ P. Antonio Rivero LC, “Eucaristía y muerte” *El Tesoro de la Eucaristía. Libro de meditaciones personales sobre la Eucaristía*, <http://es.catholic.net/op/articulos/6441/cat/302/eucaristia-y-muerte.html> (acceso septiembre 19, 2017).

³⁰⁴ Entre los estudios formativos del arzobispo Guerrero en el Colegio de Bartolomé de Salamanca, se sitúa el curso de Artes del que obtuvo el grado de bachiller en 1524 alcanzando posteriormente el título de Maestro lo que lo acreditó para dar clases. El dato incide en los intereses de utilizar el arte para la transmisión de discursos religiosos. Carmen Herreros González y Mari Carmen Santapau, *op. cit.* p. 106, 107, 114.

La sencillez del grabado contrasta con la profusa interpretación de la composición atlixquense. En ella el artista resolvió el eje central al situar a San Juan de hinojos, con mirada arrobada, recibiendo la Eucaristía de manos del obispo ataviado con toga y capa pluvial. Incluyó un heterogéneo grupo de personajes tanto civiles como religiosos. Entre estos últimos se identifica al primer grupo de colaboradores de la Orden Juanina portando ceras encendidas, quienes al manifestar fenotipo en la pintura podrían ser los retratos de los religiosos que arribaron a la Villa. Están además dos clérigos ataviados con sobrepelliz hincados, el del frente porta naveta e incensario de plata. Le acompañan los Arcángeles San Gabriel y San Rafael, de largos y rizados cabellos vestidos con ingravidos textiles; estos se encuentran a espalda del Santo, con las manos sobre sus enjoyados pechos. Al lateral derecho se distingue un personaje masculino civil situado de perfil con sombrero y capa en las manos, probablemente sea el retrato del donante.

Hay presencia femenina, situada junto al lecho y detrás de los personajes masculinos, la cual presenta poco detalle en el trazo de su fisonomía; sin embargo, la similitud de su atuendo la identifica como la misma figura que aparece en las composiciones *Encuentro con los nobles* y *San Juan enfermo*. Tal personaje podría ser un modelo que el pintor utilizará frecuentemente o quizás un personaje femenino de la Villa de Carrión, lo cual deja abierta la posibilidad para futuras investigaciones de mujeres en la región.

El fondo compositivo es una habitación con un suntuoso lecho cubierto con dosel y sábanas blancas rematadas en puntilla calada. Otro elemento que introdujo el pintor fue un altar sobre el cual descansa la imagen de bulto de la Inmaculada Concepción sobre una elaborada peana, junto a ésta un crucifijo custodiado por dos ramilletes en soportes traslúcidos de filo de oro con cirios colocados en un par de candelabros de altar y sobre éste, un difuso rompimiento de gloria. Resalta el tratamiento de los rostros, los cuales reflejan la intensidad del momento representado, principalmente el del Santo enmarcado por una sutil barba y por su piadosa mirada dirigida al prelado, quien le corresponde con infinita dulzura. La descriptiva cartela se encuentra en el lateral inferior izquierdo y como en la mayoría de los lienzos hay ausencia de autógrafo y del nombre del donante.



San Juan Enfermo
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.54x 2.92cm.
 Numerado: HAAMO0120044

Inscripción a pie de la imagen:

Bisito nra Señora en el articulo de la Muerte a S. Juan de Dios en compañía de S. Juan ebangelista y el Archangel S.Rafael y limpiandole el sudor le dijo Juan a esta ora no faltó amisdebotos y tambien prometo no faltare a tus hijos y pobres.

En la cartela en la esquina inferior derecha se lee:

[Crismón]

Despiritu bital entrançe, esquivo
 era de Juan. el caeser tan sierto:
 que perdió lo vivo, entre lo muerto
 casi. no. paresio muerto ni bibo.
 Frigido ya el sudor o ya nosivo
 en mortal palides le dexa yerto
 pero que nave quando esta en el puer to
 siente d la tormenta lo excesibo
 Quando en fatal borrasca en lucha fuer te
 zozobraba subida ya Perdida,
 vino la vida, y mejo suerte
 toco lafas ya vida le cobida [...]
 que no ai tener entre ojo la quesrr[...] a quien
 tiene entre manos q. es vid [...]



Nuestra Señora, San Juan Evangelista y el Arcángel San Rafael,
 visitan al Santo en el artículo de muerte
 Pedro de Villafranca y Malagón

Análisis de la obra

El enigmático momento que reproduce los últimos momentos de la agonía de San Juan están expresados sutilmente en la composición inspirada en el grabado de Villafranca y Malagón. En la pintura, como es común en el ciclo hagiográfico, el artífice se ocupó de la libertad de incluir elementos y personajes para generar una escena de impacto sensorial.

Analizando en primer término el grabado, se aprecia únicamente el sufrido rostro de San Juan -postrado en su lecho de muerte- el cual es acariciado amorosamente por la Virgen con un paño sobre su mejilla; a su lado se encuentra San Juan Evangelista y acompañándolos está un Arcángel en la cabecera brindándole consuelo. Irrumpiendo con su presencia -en el panorama superior- un nublo abarca el fondo del grabado con un par de rollizos ángeles quienes dejan descender simbólicas flores sobre los personajes.

La composición se presenta en horizontal y acusa a una obra de taller donde los oficiales realizaron el fondo compositivo y el maestro los personajes que muestran prolijo trazo y detalles. El sentido dramático brumoso de una habitación ausente de ornamentación es el marco de fondo donde los personajes son el núcleo central. Al lateral izquierdo se encuentra la visión protectora del Arcángel -probablemente Rafael- portando el largo escapulario de la Orden. Entre él y la consoladora presencia de la Virgen está el Santo, ausente del limbo y con rictus de agonía, postrado en el lecho con dosel, cubierto con blancas sábanas y una manta brocada en tenue tono verde. La Virgen con tez extremadamente nacarada esta ataviada según la advocación a la Inmaculada Concepción: túnica blanca y capa azul sostenida por un enjoyado broche, porta además pendientes y exquisito collar de perlas y cuentas de oro; las alhajas fueron comunes en las representaciones marianas. En su diestra la Virgen sostiene el paño que limpia: “Tantas lágrimas de tantos pobres y enfermos que secó Juan de Dios con su vida y sus obras [y]; ahora son secadas las suyas, a la hora de la muerte”³⁰⁵.

Es a partir de este punto que se divide simétricamente la composición para representar a la figura de San Juan Evangelista, a espaldas de la Virgen; en su mano pareciera mostrar lo que pareciera un estigma; cabe señalar que tal signo no corresponde a

³⁰⁵ Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, *op. cit.* p. 47.

su iconografía siendo Jesús y San Francisco los varones a los que se les coloca. Conjuntamente trazó a dos personajes femeninos que han sido representados en la serie, la primera es la dama de porte aristocrático de los lienzos *Encuentro con los nobles* y *Devoción de la Eucaristía*. La segunda figura femenil es la esclava que aparece en la pintura *Encuentro con cuatro mujeres*. Ambas presencias, tan disímiles, acompañando al Santo en tan trascendental momento colocan la posibilidad de la inclusión social que pregonó su Carisma y la práctica de la misma por parte de los pintores de la serie. No hay autor identificado ni donante; sin embargo, la cartela con la relatoría del suceso se encuentra en la esquina inferior derecha.



Muerte de San Juan
Pablo Talavera
1743
Óleo sobre lienzo. 2.52x 3.42 cm.
Numerado: HAAMO0120045

Cartela en la esquina inferior derecha se lee:

[Crismón]
[...]go de Juan la muerte q amargura
[...]partole de la anima q pena
[...]undo de tiernos jubilos q llena
[...]entrego ajesuchristo q dulzura
[...]bio rodeada de Angeles q pura
[...] so cheuabico q a mena
y e [...] del fuego misero q [...]
A infinitos placeres q segura
Nasio Juan y un repique q violento
las Campanas se atendio q noble
[...]Angeles dado q contento
[...]orir como quedo immob
[...]ote el de sullos q Sentimiento
e romiento d sullas q roble

Al pie del lienzo se lee:
Dev en Jn hijo de la Sagrada Religion

Inscripción a pie de la imagen:
Las Campanas de Montemor alegre se tocaron en el nacimiento de S. Ju.º de Dios y lamentables las de Granada en su muerte azen lo mismo quedo su cuerpo de rodillas con un Christo en las manos y su alma acompñada de Angeles Subio a los cielos.



Tránsito feliz de San Juan de Dios y Maravillas que le acompañan
Juan de Noort

Análisis de la obra

El íntimo momento de la entrega del alma del Santo al Creador es la simbólica temática de la escena recreada por el pincel de Pablo José de Talavera bajo la inspiración del grabado de Juan de Noort, el cual parece haber sido utilizado para la pintura de Juan Correa, siglo XVII, del Colegio Apostólico de S. María de Guadalupe, en Zacatecas, México³⁰⁶.

Según la relatoría de su biógrafo Castro, el Santo sabe que ha llegado la hora por lo que mandó a llamar a Antón Martín para aconsejarle y encargarle a los pobres. Seguidamente se pone de rodillas, coge el crucifijo, encomienda su espíritu y entrega su alma a Jesús. Tras la muerte, su cuerpo no se desploma sino que queda de rodillas. En el momento estuvieron presentes muchas señoras principales y cuatro sacerdotes cuando “La muerte rompió con él su protocolo”³⁰⁷.

En la serie de Atlixco esta escena es de relevancia, primeramente por ser la única de todo el ciclo hagiográfico con data. En segundo término, representa para el Santo y la Orden el simbólico momento de la aceptación de la inminente muerte, vehículo de transición a la santidad. Ésta temática se reprodujo también en la ciudad de Lima cuyo cuadro forma parte de la colección Lavallo del Museo de Arte y se encuentra exhibido en la sala virreinal II^a ³⁰⁸. Su ejecución procedente de la escuela cuzqueña, de autor anónimo y sin fecha, acusa una total coincidencia temática con la realizada en el ciclo de Atlixco, aunque con concesiones otorgadas por el pintor.

Por su parte, Pablo José de Talavera se mantuvo fiel al eje temático del grabado y dispuso al lateral derecho el altar revestido con un blanco mantel terminado en punta de encaje. Le precede un sencillo frontal y la escalinata la recubrió con un floreado tapete. Una de las concesiones del artista en la pintura es el desplazamiento del cortinaje que en el grabado aparece a espaldas del Santo y que el artista situó para engalanar el altar. La devota figura de San Juan, investido con su sencillo hábito hospitalario y en posición de genuflexión, se presenta al igual que en el grabado. Sin embargo, el pintor poblano lo

³⁰⁶ Héctor Schenone, *op. cit.* p. 520.

³⁰⁷ Caballeros de San Juan de Dios, *op. cit.* p. capítulo XXXII.

³⁰⁸ Luis Ortega Lázaro, O.H., *op. cit.* p. 638.

personifica más humano que Santo al no portar limbo, con su vehemente rictus de elevada mirada y profundas ojeras. En el crucifijo abrazado a su pecho descansó amorosamente su rostro tal como aparece en el grabado; no obstante, el pintor utilizó la peana que en el grabado aparece sobre el altar para colocar una escultura de la Inmaculada Concepción, coronada sobre nubes, sin su iconográfica luna, con un par de dorados ramilletes y largos cirios en candelabros.

Continuando con la descripción del lienzo, a espaldas del Santo están dos Arcángeles abrazándolo simbólicamente: Gabriel para señalarle el camino y Rafael con escapulario protector, estos dos últimos fueron concesión del pintor o del donante al no aparece en el grabado y en el que únicamente aparecen variados rostros observando la escena detrás de una ventana. En cambio en la pintura, al lateral derecho, se encuentra presenciando el momento -desde la entrada de lo que sería una amplia puerta- un nutrido grupo de diversos rostros masculinos de difuminado trazo, al frente de estos se encuentran los Pisas de Granada, matrimonio, que lo acoge en su hogar durante sus últimos momentos y mencionado por en la relatoría de Castro³⁰⁹. Al lado de la dama se encuentra un clérigo y detrás de este resalta el rostro de un personaje civil que por sus rasgos y cabellera trigüeña coloca la posibilidad de que fuera el autorretrato del pintor³¹⁰. Dominando la banda superior del lienzo se sitúa el rompimiento de Gloria de copiosos nublitos donde aparecen en primer orden, de izquierda a derecha, un par de ángeles acompañando a Dios Padre con sus brazos extendidos esperando la ascensión del alma de San Juan. Le sigue una diáfana imagen del Santo custodiado por Arcángeles dirigiéndose al cielo y, sobre ellos, Pablo José de Talavera trazó un par de querubines. Apostados en el siguiente celaje, un concurrido coro de ángeles tocando con sus instrumentos alguna lírica musical. En la franja inferior del lienzo del lateral izquierdo se lee: *Dev en Jn hijo de la Sagrada Religion*. La humildad del anonimato del donante hace probable que fuera integrante de la Orden, dada la importancia del tema. Al centro de tan extraordinaria representación se aprecia la rúbrica dentro de la cartela sin el segundo nombre del autor: *Pablo de Talavera 1743*. Le sigue en disposición dentro de la misma cartela la poesía mística descriptiva.

³⁰⁹ La descripción la otorga Héctor Schenone, *op. cit.* p. 520.

³¹⁰ La posibilidad planteada es personal y el rostro fue pareado con el retrato de Pablo José Talavera en el *Álbum artístico* de Bernardo Olivares. La referencia se consultó en Andrade Campos, *op. cit.* p. 71.



Entierro de San Juan de Dios
 Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre lienzo. 2.56x 3.49cm.

Numerado: HAAMO0120046

En la cartela en la esquina inferior izquierda se lee:

*Juan si es medio dia el murió
 por quien resives
 Mayor vida en misticos placeres
 como es este [...] si en el adquieres
 vida [...] que la que en muerte exsives
 sta vida de [...] te apercives.
 Y a la que deja su misera prefieres
 quien [...] en tu vida lo que mueres
 si [...] esta muertelo que vives;
 sube al cantar al Cielo la Victoria
 que [...] tus virtudes adquirida
 para en fin de esta vida transitoria
 Gloriese tu Criador en tu partida
 pues posando a una vida que es de Gloria.
 dura su amor la gloria que es de vida*



Entierro sumptuoso del Cuerpo de S. Juan de Dios y particulares circunstancias que ocurren.

Herman Pannels

Inscripción a pie de la imagen:

Alson clamoroso de las campanas sin combidar a nadie se combidaron todos para el entierro de S. Juan de Dios. Chancilleria Arçobispo Inquisicion los dos Cabildos Collegios Clero y Religiones Nobles y Plebeios no solo de Granada sino de la Comarca.

Análisis de la obra

Esta escena es reflejo diáfano de la concepción del ámbito sagrado y Carisma del Santo. El pintor utilizó como antecedente la fuente grabada de Panneels y, como se ha visto a través de toda la serie, implementó prolíferos elementos representativos de su entorno otorgando con ello una visión del modo en que la sociedad novohispana de la primera mitad del siglo XVIII se representaba a sí misma en el ámbito público ante acontecimientos trascendentales como lo es “El día de la muerte [el cual] inaugura para el cristiano, al *término de su vida sacramental*, la plenitud de su nuevo nacimiento comenzado en el Bautismo”³¹¹.

El descriptivo grabado presenta una concurrida comitiva religiosa y civil acompañando el túmulo con el cuerpo del Santo a través de las calles de la ciudad. En tanto, el pintor representó escrupulosamente el modelo jerárquico de las corporaciones tanto religiosas como civiles de los sectores que residían en la sociedad a la que él pertenecía.

En las celebraciones novohispanas el carácter lujoso y ornamentado se justificó por la necesidad de dotar de solemnidad al culto en el escenario sacro, reflejo de una recreación del mundo celestial. Por ello la importancia de los atuendos, los cuales expresaban el rango, poder o la riqueza del portador civil o religioso. La sencillez o suntuosidad de los tejidos y labores decorativas se utilizaron como símbolos de identificación y pertenencia³¹².

El apaisado cuadro se gesta a través de diversos planos donde irrumpe en la esquina superior izquierda el avance de lo que sería el inicio de la comitiva religiosa encabezada por eclesiásticos portando cruz procesional y ciriales, el personaje del alto clero con capa pluvial se encuentra de espaldas y es seguido por varios clericales a los que solo se les distingue la tonsura. Detrás de ellos se vislumbran los primeros cinco integrantes de la Orden juanina quienes portan ceras encendidas y rodean a otros dos religiosos ataviados

³¹¹ “La celebración del Misterio cristiano” *Catecismo de la Iglesia católica*. 2da. Parte. Los siete Sacramentos de la Iglesia, capítulo cuarto: otras celebraciones Litúrgicas artículo 2 Las exequias cristianas, http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c4a2_sp.html (acceso noviembre 22, 2017).

³¹² Ana María Ágreda Pino, “Indumentaria Religiosa” *Emblemata* No.17 (2011), 107-128, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/07agreda.pdf> (acceso marzo 22, 2017).

con ornamentadas capas pluviales y bonetes, indicativo de la importancia de la Orden en la procesión y en la sociedad.

En primer plano, la horizontalidad del cuerpo del Santo sobre el túmulo -con resplandeciente aureola e investido con túnica talar de luctuoso color con brocado de tenue floreado- rompe la verticalidad de los religiosos que lo trasladan en hombros. Cada uno de ellos representa a las distintas órdenes religiosas que estaban adscritas en Atlixco. En disposición inicial está el carmelita ataviado con sandalias, túnica talar marrón de anchas mangas y cordón en forma de Rosario; le continúa el dominico de esclavina cubierta por un escapulario, y finalmente está el franciscano con sandalias de cuero, amplia hábito café oscuro ceñida con el cingulo, símbolo del voto de pobreza y castidad³¹³.

Precede el siguiente grupo procesional encabezado por un obispo, todo indica que pudiera ser el retrato del Excmo. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu quien porta con rango la cruz pectoral de oro sobre su investidura obispal de roquete y capa magna, en su mano izquierda mantiene un largo cirial encendido en tanto su mirada se dirige al espectador. Posiblemente la Orden al saber de la llegada del obispo, solicitaron a los pintores su representación. Al prelado le rodean eclesiásticos de sotana negra, probablemente sacerdotes seculares quienes mantuvieron estrecha relación desde Granada con la Orden juanina, y fueron estos los que brindaron su ayuda para que se les cediera, a su arribo a la capital virreinal, el Hospital de la Epifanía³¹⁴. El lienzo empata con el grabado de origen y no presenta firma; sin embargo, la solución compositiva de corte histórico, así como el encuadre arquitectónico y el trazo de los rostros se asemeja a la realizada por Pablo José de Talavera en el templo de la Soledad de la ciudad de Puebla, en 1748 por lo que cabría la posibilidad de que sea de su autoría.

Continuando el análisis en lateral derecho, se vislumbra un estandarte que porta un nutrido grupo de seglares ataviados con porte y elegancia. Resalta un personaje con quevedos quien podría ser el representante de los intelectuales que integraban las cofradías de la Villa. Al frente del grupo se distinguen un par de rostros de rubios cabellos con sombreros de diseño abombado de color grana, usan gorguera y uno de ellos levanta la

³¹³ B. des Graviers y T. Jacomet, *Los Santos y sus símbolos* (España: Massin Edituer, 2003), 44, 45.

³¹⁴ Solange Alberro, *op. cit.* p. 60.

empuñadora de una espada, cabe la posibilidad de que estos personajes fueran representantes directos del rey.

La solución compositiva del fondo arquitectónico, de trazos geométricos y sin perspectiva, sitúa un conjunto conventual y en su amplio mirador esta apostada la participación de la comunidad religiosa con observantes religiosos que rinden tributo al Santo desde las alturas. En el intento de darle perspectiva, la cual no fue lograda, el pintor esbozó una construcción civil con techumbre de teja que mantiene tres balcones abiertos con textiles al vuelo colocados por personajes femeninos. Éstas arrojan flores al paso del cortejo fúnebre y, simbólicamente al inicio, de la continuidad histórica de San Juan de Dios, la cual sigue presente en nuestros días.



Ascensión de San Juan de Dios (Panel 1)
Anónimo
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo. 2.97x1.07
Numerado: HAAO0120055

Análisis de la obra

Este lienzo forma parte de una dupla de pinturas verticales que no habían sido consideradas como parte de la serie ya que acusan un pincel distinto y no presentan firma visible lo que abre la posibilidad para futuras investigaciones sobre los talleres y sus participaciones en conjunto para este tipo de encargos. Es visible una intervención inadecuada que dificulta su equilibrio estético con el resto de la serie. Sin embargo, esta pintura junto con el *Credo de San Juan de Dios* sugiere la probabilidad de que se encontraran en alguno de los accesos del claustro del Hospital pues encaja perfectamente en los laterales de los mismos, que perdieron su traza original. El formato de estas dos pinturas sugiere claramente que se trata de soluciones adaptadas a la arquitectura del lugar. De ser así la arcada con el emblema de la granada puede formar parte de este conjunto pictórico lo que agregaría una tela más a la serie.

El grabado no se encuentra representado en el *Epílogo Histórico* de 1732; sin embargo, la representación de la escena de la trascendencia del Santo era vital para atestiguar en el imaginario colectivo el mensaje de que los prodigios continuarían.



Apoteosis de San Juan

Juan de Villalobos

1696

Hospital de San Bernardo Puebla³¹⁵

El nombre asignado no corresponde a la representación ya que la Ascensión es el acto de subir por propio poder por lo que el antecedente de tal escena se podría relacionar con el cuadro de Villalobos de 1696 ubicado en la Sacristía del Hospital de San Bernardo en la ciudad de Puebla donde podemos ver el mismo momento de Apoteosis o Glorificación del Santo. Sin embargo, en la serie atlixquense la sencillez que utilizó el pintor fue para darle protagonismo a San Juan a quien colocó con una tenue aureola, vistiendo el hábito, del mismo diseño del que portaba en el lienzo *Entierro de San Juan de Dios*, y sobre éste porta el escapulario con el emblema de la granada coronada con la cruz.

³¹⁵ Imagen, <https://www.flickr.com/photos/tachidin/5861747714/>

Su semblante refleja la trascendencia espiritual, abre sus brazos y eleva su mirada para ingresar a la Gloria celestial que le recibe con una coronilla de ángeles, mientras es sostenido por otros ángeles ataviados con ingravidas túnicas.

En definitiva, es el reconocimiento al triunfo del Santo. El fondo arquitectónico presenta en la franja inferior un difuso y alejado paraje, alusión a que ya San Juan forma parte del cielo. No presenta cartela ni indicios del nombre de algún donante por lo que probablemente fue encargo de la Orden.



Credo de San Juan de Dios (Panel 2)

Anónimo
 Siglo XVIII
 Óleo sobre Lienzo. 2.95X1.07
 Numerado: HAAMO0120054



Aparición de San Juan de Dios en Málaga
 Pedro de Villafranca y Malagón ft

[Epilogo Histórico de la prodigiosa vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios de Lucas Juan pedro de Almendros, 1732].

Inscripción a pie de la imagen:

Apareció S. Juan de Dios en Malaga. A D. Ana delapeñuela su devota desauciada de los Medicos de edad de 85 años; y de improviso quedo sana y visto por un moro su esclavo pidio baptismo y estando rudo al catequisaria el Santo una noche en el que le enseñó lo que en muchas no pudieron.

Análisis de la obra

“Nuevo milagro es tu vida, Nuevo asombro tus hazañas, Y tu prodigiosa muerte Nueva maravilla rara.

Los privilegios que gozas, En consuelo de las Almas, San Juan de Dios, tu Apellido Los dicen en una palabra.

En tu Historia se resumen Con erudicción muy clara, Y Allí tienen los Lectores Chronica Hospitalaria”³¹⁶.

Así se lee el milagro doble de Málaga en el colofón del *Epílogo Histórico, de la prodigiosa Vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios de 1732*, glosado por Lucas Juan Pedro de Almendros. La fuente grabada es de Pedro de Villafranca y Malagón quien ejecutó la representación póstuma de los milagros del Santo para reforzar su imagen de santidad.

El grabado representa los dos prodigios realizados con la aparición del Santo. El primero es a Doña Ana de la Peñuela -de edad avanzada- a la que sana de sus males físicos y espirituales, tal encuentro fue observado por su sirviente moro que se resistía a la catequización. El segundo milagro acontece una noche cuando San Juan de Dios se le aparece al moro para enseñarle la palabra de Dios a través del Credo³¹⁷. Esta oración se recita durante la liturgia cristiana -misa- en la que los cristianos confirman y se comprometen con su fe en Dios y en los dogmas, de ahí la gran importancia de la escena.

El lienzo muestra figurativamente la conversión del sirviente moro por San Juan de Dios que se le manifiesta descalzo sobre un trono de nubes, portando el adornado hábito con el que se le había representado anteriormente y sobre este pende un Rosario. Se encuentra rodeado por un espeso celaje donde los rostros de cuatro ángeles le acompañan. La postura corporal del Santo brinda un íntimo intercambio simbólico, a través de la oración, con el moro que se encuentra humildemente arrodillado y sin su turbante

³¹⁶ Lucas Juan Pedro de Almendros, *op. cit.* p. 89.

³¹⁷ La historia del Credo comienza en Antioquía en el siglo V, y en el año 589 se introduce a la liturgia cristiana en el Concilio de Toledo. En Roma se recitará por primera vez en la misa de coronación de Enrique II en el año 1014 con lo que se extendió su práctica. Iglesia. Info. portal web formado por grupo de jóvenes cristianos (2018), <https://www.iglesia.info/el-credo/> (acceso abril 25, 2018).

masculino, el cual el pintor situó sobre el piso en señal de respeto o de renuncia a su fe musulmana. Las manos del moro están en posición orante y su rostro expresa el éxtasis de seguir la enseñanza del Credo al responderle la oración a San Juan de Dios.



Emblema de San Juan de Dios
Anónimo
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo .85x1.86



Verdadero retrato del bienaventurado P.S. Juan de Dios.
Detalle
Pedro de Villafranca y Malagón



Aparece el niño Jesús en figura de un pobre
Pedro de Villafranca y Malagón



Verdadero retrato de Bienaventurado P.S. Juan de Dios
Pedro de Villafranca y Malagón

Análisis de la obra

El lienzo de formato curvo -medio punto- sin autor que representa la iconografía con la que se identifica el Carisma del Santo y de la Orden se inspira en las fuentes grabadas de Pedro de Villafranca y Malagón. El primero es el pasaje donde *Aparece el niño Jesus en figura de pobre y descalzo el Santo le lleva a cuestras y cansado para beber le deja y desapareciendole le dice Juan de Dios Granada será tu Cruz*. El segundo grabado *Verdadero retrato del bienaventurado P.S. Juan de Dios* muestra el emblema empatando con el del lienzo, aunque con concesiones del pintor para darle total protagonismo, por lo que la corona está ausente.

La escena del lienzo es la granada abierta³¹⁸ mostrando en su interior numerosas semillas -signo de abundancia- y la cruz naciendo de ella. La rodea un ingrátido paño que alude la Pasión de Cristo y que es sostenido por dos ángeles rodeados con angelicales rostros en un celaje. El formato remataba algún acceso del hospital y hace correspondencia con el díptico de San Juan de Dios. Este último lienzo en conjunto con los veintiuno conforman el extraordinario discurso visual de la hagiografía del Santo y de su apostolado a los desvalidos con el que eliminó barreras, razas y credos uniéndolos a través del amor de Dios para trascender en el tiempo y en el arte.

³¹⁸ La granada como el “fruto de Dios” aparece simbolizando la sangre bendita de Jesús y el amor fiel en algunos pasajes de la Biblia. Gelsomino del Guercio “¿Qué significa la granada en la Biblia? Aleteia (octubre 14, 2016) (acceso mayo 3, 2018), <https://es.aleteia.org/2016/10/14/que-significa-la-granada-en-la-biblia/>

CONCLUSIONES

Una de las prioridades de todo trabajo histórico sobre pintura virreinal es la afirmación del carácter singular de cualquier obra realizada en el Nuevo Mundo contraponiendo sus particularidades a los modelos europeos. La única manera de valorar correctamente cualquier muestra de arte novohispano es comprendiendo el modo en el que están plasmadas las características, el carácter y la alteridad de estas nuevas tierras. En palabras de Rafael Tovar y de Teresa en la presentación de *Pintura y Vida cotidiana en México 1650-1950*:

A lo largo de la Historia la pintura (...) dice algo de la realidad, de su realidad, del mundo, del entorno y la atmósfera cotidiana en la que nació. En este sentido, toda obra pictórica legítimamente puede ser vista sin demérito de su primordial naturaleza, como un documento, un singular y valioso documento, de la vida cotidiana en su época. Ofrece al observador contemporáneo un registro revelador de lo que fue nuestro pasado en el acontecer diario y pone de manifiesto, igualmente, las aspiraciones y la sensibilidad de los pintores – partícipes del acontecer común de la sociedad a la que pertenecieron, y dueños de un medio privilegiado de expresión [el cual]- vertieron en los lienzos, en una asociación fascinante de realidad y transfiguración artística.

La elocuente cita puede ser el colofón de este trabajo porque expresa tanto lo actual vocación cultural de la serie como la intención primaria devocional con que fue concebida.

Las principales órdenes mendicantes se encontraban establecidas y con territorios delimitados para sus actividades, por ello cuando arribaron en 1731 los primeros juaninos a la Villa de Carreón (actual Atlixco) se vieron obligados a plantear distintas estrategias, entre las que destaca la utilización del poder de la imagen para identificarse y legitimarse ante la comunidad. En ella debieron considerar la importancia de establecer relaciones con la jerarquía eclesiástica para que, con su apoyo, se les identificara y a su vez quedaran integradas en el imaginario colectivo como una Orden con actividades distintas. Sin embargo, el trascender no fue sólo una prerrogativa de las órdenes y sus santos fundadores,

también fue una práctica entre prominentes personajes del ámbito eclesiástico y civil; estos últimos formaban parte del Cabildo de la Villa y encontraron a través del arte el vehículo difusor para el Carisma de San Juan de Dios como para sus propios intereses. Lo anterior significaba posicionar a la Orden y que tuvieran la posibilidad de cimentarse en la importante región del Valle de Atlixco, tan íntimamente ligada política, económica y culturalmente a la Puebla de los Ángeles. En los dos ámbitos -poblano y atlixquense- los pintores Luis Berrueco y Pablo José de Talavera ya eran maestros de prestigio entre la clientela eclesiástica; por mencionar algunos estaban los carmelitas, los franciscanos, jesuitas y agustinos a los que les habían ejecutado distintos encargos. La asignación del conjunto pictórico para el nuevo Hospital en la Villa de Carreón les proporcionó visibilidad en el ámbito artístico regional.

Considerando las características del entorno, llegaríamos a la conclusión de que Luis Berrueco ya gozaba del prestigio necesario para justificar encargos de la magnitud de nuestra serie y se explicaría la adhesión de Talavera como pintor emergente. Ambos, al finalizar este encargo, ya estaban en la mira de importantes eclesiásticos y autoridades civiles entre los que destaca el obispo Pantaleón Álvarez Abreu.

Otra de las conclusiones importantes es la explicación de la preferencia de la Orden juanina por grabadores específicos. El recorrido de la historia iconográfica de San Juan de Dios arroja como resultado la siguiente afirmación: Para los años de nuestra serie los juaninos ya contaban con una iconografía rica y compleja sobre la vida del fundador y no dudaron en utilizarla como auxiliar en las ya mencionadas estrategias de legitimación. Con respecto a la fuente ilustrada que pudieron utilizar los pintores para la serie se propone que los juaninos pudieron tener su ejemplar y que el acceso al *Epílogo Histórico* de 1732 presenta marca de fuego del Colegio de San Juan fue probablemente a través de los canónigos de Catedral de Puebla para asegurar y facilitar a los pintores la representación de las imágenes.

Aunado a lo anterior tuvimos que añadir una investigación sobre el peso de los donantes en el producto final. Las relaciones, la influencia y el mecenazgo de las autoridades que intervinieron en el encargo, justificaron la presencia de elementos cotidianos y localistas que podemos notar en la inclusión de varios personajes clave,

modificando los modelos originales y al mismo tiempo enriqueciendo las composiciones al adaptarlas a su contexto. Clérigos, nobles y prósperos comerciantes que aparecen en los grabados originales fueron sustituidos intencionalmente por los influyentes miembros de la sociedad poblana y atlixquense. Los canónigos fueron el “cuerpo de resistencia” más conservador de la tradición en cada catedral ante el obispo en turno. El cargo tenía gran relevancia y responsabilidad ya que tenían, entre otros, el poder de otorgar decisiones importantes dentro de la diócesis en el ámbito económico al tener acceso al fondo especial de la partida de la Mesa Capitular para zanjar problemas. Lo anterior justificaría la presencia de los canónigos en la serie y su categoría de donantes.

Los resultados de la investigación me han permitido constatar al menos los siguientes aspectos. En primer lugar, la filiación de los lienzos con los grabados originales y las variaciones en la misma que han quedado descritos con los métodos iconográficos pertinentes. La serie presenta elementos del ordenamiento social y aspectos culturales de un modo específico del ámbito de los pintores, algunos personajes representados constituyen “casi retratos” y en el caso del cuadro *Encuentro con las cuatro mujeres* se podría decir que es una escena de costumbres del carácter moral de la sociedad virreinal. En segundo comprobar la relación entre donantes y pintores con la historiografía suficiente. En tercero ofrecer la posible vinculación artística y formativa de Luis Berrueco con Juan de Villalobos. Y por último fijar en veintidós y no en diecinueve el número de lienzos de la serie. Estos tres últimos integrados al conjunto pictórico ensalzan la personalidad del Santo en el devenir histórico.

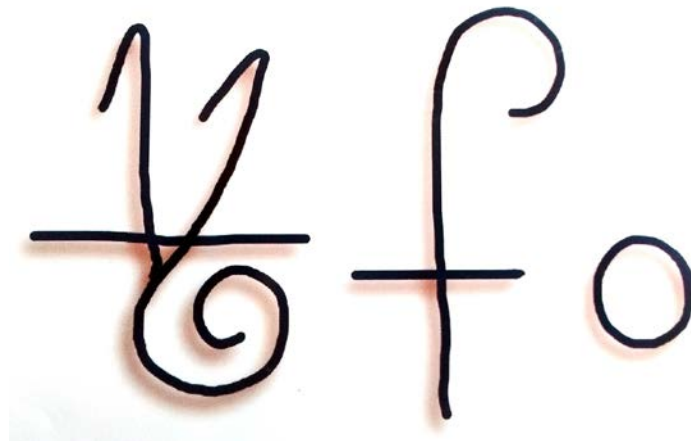
A pesar de esta compleja red de intereses y relaciones, son la personalidad y el Carisma de San Juan de Dios, los que le dan dimensión moral y axiológica a la obra y hacen entender su historia en el espacio y en el tiempo. De este modo nuestra serie se salva de ser un mero ejercicio propagandístico y trasciende a un orden de ideas más elevado que es el de los ideales y las causas.

No quiero pedirlos ahora limosna, porque sé que hay ahí muchos pobres a quienes hacer bien, sino que pido a nuestro Señor os dé la salvación del alma,

que en esta vida llena de miserias el buen vivir es la llave de aquel, que salvarse sabe, pues todo lo demás es nada.

Vuestro desobediente y menor hermano Juan de Dios, si Dios quisiere muriendo, mas empero callando y en Dios esperando; el que desea la salvación de todos como la suya, amén Jesús.

Con estas frases San Juan de Dios remataba cada una de sus epístolas, este tipo de colofón era una invitación permanente a mantenerse al servicio de los demás y para este trabajo la finalidad es la misma ya que deja abierta la puerta para futuras investigaciones que refuercen la identidad y la memoria artística de Atlixco y fortalezcan los estudios sobre pintura virreinal en la región.



Bibliografía

A.A.V.V. *Álbum Conmemorativo Congreso Interparroquial Eucarístico y del Santo Rosario en Atlixco 1949*. México: Imprimatur, 1950.

A.A.V.V. *Liturgia de las Horas* vol. II Oficio de Lectura de la Festividad de San Juan de Dios. Biblioteca de autores cristianos. Madrid: BAC, 1999.

A.A.V.V. *Pintura de los Reinos Identidades compartidas en el mundo hispánico*. México: Fomento Editorial Banamex, 2010.

Alarcón Cedillo, Roberto y Armida Alonso Lutteroth. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial Pintura mural y de caballete Escultura y orfebrería*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

Alberro, Solange. *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México, 1604-2004*. México: El Colegio de México, 2005.

Almendros Lucas, Juan Pedro de. *Epílogo histórico de la prodigiosa vida del más activo incendio de caridad, y misericordia San Juan de Dios 1732*. México: Biblioteca Palafoxiana, Serie *Documentalia Poblana*, no. V, Facsímil de 1732, mayo 1998.

Andrade Campos, Alejandro Julián. *El pincel de Elías José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*. México: Benemérita Universidad de Puebla, 2015.

Andrade Campos, Alejandro Julián. "Representaciones marianas en la BUAP" *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP* Año 11, No. 20 (diciembre 2008).

Azar, Héctor. *San Juan de Dios El creador de los hospitales modernos*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1998.

Bello, José Luis y Gustavo Ariza. *Pinturas Poblanas (Siglos XVII y XIX)*. México: Talleres Gráficos, 1945.

Burke, Peter. *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A&M Gráfico, 2005.

Camporesi, Piero. *El país del hambre*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los Santos*. España: Istmo, S. A., 2003.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autógrafos de pintores coloniales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

_____. *Técnica de la pintura de Nueva España*. México: Universidad Autónoma de México, 1983.

Cervantes Bello, Francisco Javier. “El subsidio y las contribuciones del Cabildo Eclesiástico de Puebla” en *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego-Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas, 2008.

Córdova Durana, Arturo. “De la villa española al Atlixco independiente” en *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad*. México: Honorable Ayuntamiento de Atlixco, Puebla, 2007.

_____. “Breve diccionario biográfico” en *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad*. México: Honorable Ayuntamiento del Municipio de Atlixco, Puebla, 2007.

Córdova Durana, Arturo y Gustavo Mauleón Rodríguez, *Atlixco Historia Patrimonio y Sociedad*. México: Honorable Ayuntamiento del Municipio de Atlixco, Puebla, 2007.

Corona Pérez, Alma Guadalupe. “La hagiografía como género literario” en *Cultura Novohispana I Ensayos de investigación interdisciplinaria*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

Cruz Montalvo, Salvador. *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles Siglo XVI*. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.

Cuenya Mateos, Miguel Ángel y Carlos Contreras Cruz. *Puebla de los Ángeles Historia de una ciudad novohispana Aspectos sociales, económicos y demográficos*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.

Curiel, Gustavo y Antonio Rubial. “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C. CONACULTA, 1999.

Díaz, Marco. *Arquitectura religiosa en Atlixco*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1974.

Escamilla González, Iván. “La caridad episcopal: El Hospital de San Pedro de Puebla en el siglo XVII” en *El mundo de las catedrales novohispanas*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades BUAP, 2002.

Farga, María del Rosario. *Entre el cuerpo y el alma Imaginería de los siglos XVII y XVIII*. México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2002.

Farré, Antonio O.H. Provincial. “Iconografía de San Juan de Dios” en *San Juan de Dios Iconografía México América Central*, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. México: Madero, 1997.

Fernández Echeverría y Veytia Mariano. *Historia de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España Su descripción y presente estado*. Tomo I. México: Gobierno del Estado de Puebla, Copia autorizada de la Biblioteca de la Sociedad Científica “Antonio Álzate”, 1780.

Galí Boadella, Monserrat (Coord.) *El mundo de las catedrales novohispanas*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

____ “Andalucía en Puebla de los Ángeles. Apuntes para una historia de sus relaciones artísticas” Tomo III en *Caminos del Barroco Andalucía, México, Puebla*. México: Gobierno del Estado de Puebla Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2012.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Barcelona: Paidós, 2001.

García Castro, René. “Las ciudades Novohispanas” Tomo II en *Gran Historia de México Ilustrada*. México: Planeta de Agostini- CONACULTA-INAH, 2002.

García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología Volumen 2 Cuestiones de Método*. España: Ediciones Encuentro, S.A., 2009.

Garibay Álvarez, Jorge y Jesús Joel Peña Espinosa (Coord.). *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana*. México: Fundación Mapre Talavera, 2004.

Gombrich H., E. *La Historia del Arte*. China: Phaidon Press Limited, 1997.

____ *Los usos de las imágenes Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Singapur: Phaidon, 2003.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. España: Ediciones Akal, S.A., 2015.

Graviers, B. des y T. Jacomet. *Los Santos y sus símbolos*. España: Massin Edituer, 2003.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Katzew, Ilona. *La pintura de castas*. Singapur: Turner, 2004.

Leonard A., Irving. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

López Guzmán, Rafael. “Itinerario Cultural Andalucía México Puebla” Tomo I en *Caminos del Barroco Andalucía/México/Puebla*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2012.

Marín Bosch, Miguel. *Puebla Neocolonial, 1777-1831 Casta, ocupación y matrimonio en la segunda ciudad de Nueva España* México: El Colegio de Jalisco, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Merlo Juárez, Eduardo. *El retrato Novohispano en el siglo XVIII*. México: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.

Merlo Juárez, Eduardo y Velia Morales Pérez. *Estudio, devoción y belleza Obras selectas de la pinacoteca universitaria siglos XVII-XX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

Merlo Juárez, Eduardo, José Antonio Quintana Fernández y Juan Pablo Salazar Andreu. *Palafox constructor de la Angelópolis*. México: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C., 2011.

Morales Pérez, Velia. “Exposición permanente del Museo Universitario” *Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* Año 9, No. 20 (diciembre 2006).

Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España Fundaciones de los siglos XVII* Tomo I. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas-Cruz Roja, 1990.

Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España Fundaciones de los siglos XVII y XVIII* Tomo II. México: Universidad Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas-Cruz Roja, 1990.

Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, *San Juan de Dios Iconografía México América Central, México*. México: Imprenta Madero, 1997.

Ortega Lázaro, Luis O.H. *Para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas*. España: Secretariado Permanente Interprovincial Hermanos San Juan de Dios, 1992.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. España: Alianza, 1972.

_____. *El significado en las artes visuales*. España, Alianza, 2000.

Paredes Martínez, Carlos Salvador. *La región de Atlixco, Huaquechula y Tochimilco La sociedad y agricultura en el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Pérez Sánchez, Alfonso. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. España: Ediciones Cátedra, 1992.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. “Los lienzos sobre la vida de San Juan de Dios de la Pinacoteca Municipal de Atlixco (México) Sus fuentes literarias y gráficas”. España: Universidad de Extremadura, España. Ponencia presentada en la ciudad de Atlixco, 27 de febrero de 2015.

Ruíz Gomar, Rogelio. “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato Novohispano en el siglo XVIII*. México: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.

Sebastián López Santiago, José de Mesa Figueroa, y Teresa Gisbert de Mesa. “Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia” *Summa Artis Historia General del Arte* Segunda parte vol. XXIX. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Los Santos*. Argentina: Tarea, 1992.

Torres Domínguez, Rosario. *Colegios y Colegiales palafoxianos de Puebla en el siglo XVIII*. México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación Centro Cultural Universitario UNAM, 2008.

Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. Segunda Edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Vargas Lugo, Elisa. “Comentarios sobre pintura novohispana” en *La Colección pictórica del Banco Nacional de México*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1992.

Wuffarden, Luis Eduardo. “La transmisión de los modelos Hombres, modelos y obras de arte en tránsito” en *Pintura de los Reinos Identidades compartidas en el mundo hispánico*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 2010.

Yanes Díaz, Gonzalo. *Desarrollo urbano virreinal en la región Puebla-Tlaxcala*. México: División de Estudios de Posgrado e Investigación de la Facultad de Arquitectura Universidad Nacional Autónoma de México Asociación Periodística Síntesis S.A de C.V., 1994.

Tesis

Chami Pedrosa, Carmen Dolores. “Estudio de la Técnica de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: una alternativa plástica”. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas Posgrado en Artes Visuales, 2010.

Cruz Valdés, Reyna. “Las enfermedades en el Hospital de San Juan de Dios de Atlixco, 1737-1747” Tesis Doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Fernández del Campo Espinosa, Juan. “La participación de la oligarquía poblana en la economía colonial, las familias Pérez de Salazar, de Carmona Tamariz, Gómez, y Ramírez de Arellano (1610-1625)”. Tesis Licenciatura en Historia. Fundación Universidad de las Américas Puebla-Escuela de Ciencias Sociales Departamento de Relaciones Internacionales e Historia, 1997.

Fernández Niño, María del Carmen Dionisia. “Los retablos de la parroquia de San Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes”. Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2004.

Navarrete Prieto, Benito. “La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas”. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1997.

Yañez Arellano, Ana Elvira. “Martín de Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y XVII”. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Documentos oficiales

Diario Oficial de la Federación. “Declaratoria de la inscripción en el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Atlixco, Pue.” Art. 3º, 4º, 27 (Mayo 5 de 1988).

Manual de Organización del H. Ayuntamiento de Atlixco-Administración 2014-2018 http://transparencia.atlixco.gob.mx/Atlixco/ViejasLeyes/Articulo-11-y17/Marco_Normativo/manuales/1C.1-MOAA-0616.pdf (acceso octubre 25, 2017).

Archivos

En Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla:

En A.V.C.C.P., A.C., 9, f, 290v.

En A.V.C.C.P., A.C., 29, f. 151r-152v.

En A.V.C.C.P., A.C., 35, f. 2R

En A.V.C.C.P., A.C., 35, f. 62v.

En A.V.C.C.P., A.C., 36, f.11v.

En A.A.V.C.C., A.C., 27, f. 293.

En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 50 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 69 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 29, f. 95 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 29, f, 133 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 133 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 147 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 158 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 32, f. 175 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 25, f. 243 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 26, f. 103 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 28, f. 50 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 133 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 188 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 18 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 64 v.

En A.A.V.C.C., A.C., 30, f. 216 r.

En A.A.V.C.C., A.C., 31, f. 161 r.

Parroquia de Santa María de la Natividad Atlixco, Puebla. Sección Disciplinar, Serie, Cofradías, Año 1700-1809, Vol. 7 libros, Caja 114.

Bibliografía Electrónica

Agencia Católica de Informaciones - ACI Prensa. *Como surgió el rezo del Santo Rosario*, <https://www.aciprensa.com/recursos/como-surgio-el-rezo-del-santo-rosario-2953/> (acceso diciembre 11, 2017).

Aguirre, Salvador Rodolfo. “El ascenso de los clérigos de Nueva España durante el gobierno del arzobispo José Lanciego y Eguilaz” *Ejournal*, Universidad Nacional Autónoma de México (5 de abril de 2000),

<http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn22/EHN02203.pdf>

(acceso mayo 3, 2017).

Ágreda Pino, Ana María. “Indumentaria Religiosa” *Revista Emblemata* No.17 (2011),

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/07agreda.pdf> (acceso marzo 22, 2017).

Anderson, Ibar. *Historia de las sillas, asientos, banquetas, taburetes y otros muebles para sentarse*. Diseño en Palermo Encuentro Latinoamericano de Diseño, Universidad de Palermo,

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseño/articulos_pdf/ADC068.pdf (acceso enero 8, 2018).

Andrade Campos, Alejandro Julián. “Cuatro patronos en el colegio carolino en la pintura universitaria” *Tiempo Universitario Gaceta Histórica de la BUAP* Año 11, No. 9 (2008), <http://www.archivohistorico.buap.mx/tiempo/2008/a11g09.htm> (Acceso agosto 7, 2017).

Álvarez Chocano, Antonio. “Catecismo de los adultos ó sea escuela religioso-filosófica”, Tomo III. Sevilla: Establecimiento Tipográfico de Gutierrez, 1845, <https://books.google.com.mx> (acceso diciembre 26, 2017).

Arquidiócesis de Puebla de los Ángeles Portal oficial, <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos> (acceso enero 25, 2018).

Barrero, Antonio. “San Juan de Dios, religioso fundador”, Blog Pregunta Santoral (marzo 8, 2012), <http://www.preguntasantoral.es/2012/03/san-juan-de-dios/> (acceso mayo 28, 2017).

Bazarte, Alicia y Elsa Malvido. *Los túmulos funerarios y su función social en la Nueva España. La cera uno de sus elementos básicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/524/5_los_tumulos_funerarios.pdf?sequence=1 (acceso abril 2, 2017).

Béligand, Nadine. *La muerte en la ciudad de México en el siglo XVIII*, Université Lumière Lyon 2, <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/29238/1/57-225-2007-0005.pdf> (acceso abril 2, 2017).

Biblioteca Hispánica Digital, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (último acceso enero 21, 2018).

Caballeros de San Juan de Dios. “San Juan de Dios”, Orden de Caballeros y Damas de la Real Basílica de San Juan de Dios, <http://caballerosanjuandedios.org/> (acceso febrero 2, 2018).

Camacho Jurado, Edmundo Ricardo. “El arpa en las decoraciones del mobiliario novohispano de Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca” *Cuadernos de iconografía musical* Vol. II, No. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México (diciembre 2015), <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/36> (acceso septiembre 12, 2017).

_____ “El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España” en *Cuadernos de iconografía musical* Vol. I, No. 1, Universidad Nacional Autónoma de México Posgrado Musical (octubre de 2014),

<http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/10/10> (acceso septiembre 12, 2017).

Carrasco de Jaime, Daniel José. “San Juan de Dios: un tipo iconográfico peculiar. En torno a la evolución pictórica de la imagen devota” *Archivo Histórico Revista de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios* No. 2 (2004),

<http://docplayer.es/11882081-Archivo-hospitalario.html> (acceso marzo 10, 2018).

Carrete Parrondo, Juan (Ed). “Biografías sobre grabados y estampas españolas Siglo XV al XIX” *Cuaderno* No. 19, Centro de Estudios de Castilla, La Mancha (1989), <https://sites.google.com/site/arteprocomun/bibliografia-sobre-estampas-desde-1994> (acceso noviembre 18, 2017).

Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas en la Nueva España” *El género en historia* Institute of Latin American Studies, University of London (1983), 7, http://irc.salemstate.edu/hispanics/other/Los_cuadros_de_castas_de_la_Nueva_Espana_Castro.pdf (acceso febrero 22, 2018).

Catelli, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” *Cuaderno CILHA* Vol.13 No.2 Mendoza (diciembre 2012) Universidad Nacional de Rosario CONICET, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152012000200009 (acceso febrero 22, 2018).

Ceán Bermudez, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de lo más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra (1800),

https://books.google.com.mx/books/about/Diccionario_historico_de_los_mas_ilustre.html?id=tb8DAAAAYAAJ&redir_esc=y (acceso noviembre 12, 2017).

Daniélou, Jean y Thomas Camelot. “Simbología y Gracia del Bautismo” *Cuadernos Phase* No. 72 Barcelona (1996), <https://books.google.com.mx> (acceso enero 8, 2018).

Diez, Rosa. “Las técnicas y materiales del pintor novohispano” *Memoria del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa*. México: Museo Nacional del Virreinato/INAH (1994), <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:489> (acceso septiembre 9, 2016).

Enciclopedia en red del gobierno de Cuba. EcuRed. “Andrés de la Concha”, https://www.ecured.cu/Andrés_de_la_Concha (acceso enero 22, 2017).

Enciclopedia católica en línea. Ec wiki. Camillus Beccari. “Beatificación y Canonización”, http://ec.aciprensa.com/wiki/Beatificación_y_Canonización#Procedimiento_actual_de_las_causas_de_beatificaci.C3.B3n_y_canonizaci.C3.B3n (acceso agosto 25, 2017).

Fernández de Viana y Vieites José Ignacio, María Teresa González Balasch, Matías de Mina y Salvador O.H., Calixto A. Plumed Moreno O.H., y Francisco de la Torre Rodríguez. *Cartas de San Juan de Dios*. España: Fundación Juan Ciudad. Orden Hospitalaria de San Juan de Dios (2006),

<http://www.ohsjd.org/Resource/CARTASSANJUANDEDIOSOK.pdf> (acceso marzo 30, 2018).

Fraga González, Carmen. “Obras del pintor mexicano Luis Berrueco en Tenerife” *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* No. 44 Universidad de la Laguna, Tenerife (1999-2000), www.iecanvieravirtual.org (acceso agosto 28, 2017).

Fraile Martín, María Isabel. “El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)” *Quiroga* No. 2 (julio-diciembre 2012),

<http://revistaquiroga.andaluciyamerica.com/index.php/quiroga/article/view/13> (acceso mayo 29, 2017).

_____. “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla”, Universidad de Extremadura, España, <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/3cb/documentos/025f.pdf> (acceso diciembre 2016).

Guercio del, Gelsominio. “¿Qué significa la granada en la Biblia? Aleteia (octubre 14,2016), <https://es.aleteia.org/2016/10/14/que-significa-la-granada-en-la-biblia/> (acceso mayo 3, 2018).

Gómez Moreno, Manuel. *San Juan de Dios Primicias Históricas Suyas*, Sitio ufficiale Fatebenefratelli Curia Generalizia San Giovanni Di Dio (Madrid, 1950),

<http://www.oh-fbf.it/Objects/Pagina.asp?ID=2572> (acceso febrero 22, 2018).

González Fasani, Ana Mónica. “Llamados A Servir: Los Hospitalarios de San Juan De Dios en Zacatecas, México en el siglo XVII” *Hispania Sacra LIX* 120 (julio-diciembre 2007), <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/40/40> (acceso octubre 27, 2017).

Hernández, Juan José O.H. “Conociendo a San Juan de Dios”, Blog de la Pastoral Juvenil Vocacional (1996), <https://hospitalidad.wordpress.com/2013/03/08/conociendo-a-san-juan-de-dios/> (acceso septiembre 12, 2017).

Herreros González, Carmen y Mari Carmen Santapau. “La formación del arzobispo granadino Pedro Guerrero en el siglo XVI: Teología y Humanismo” *Berceo* No. 163 Logroño, España (2012),

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4094126.pdf> (acceso abril 30, 2018).

Iglesia. Info. portal web formado por grupo de jóvenes cristianos (2018), <https://www.iglesia.info/el-credo/> (acceso abril 25, 2018).

“Indumentaria y vida cotidiana en España desde la Edad Media hasta el siglo XVII La valona” (enero 9, 2012), <http://opusincertumhispanicus.blogspot.mx/2012/01/retales-que-nos-vistieron-los-cuellos.html> (acceso marzo 19, 2017).

Jimenez González, Manuel. “Tijeras de costura e historia”. Museo de máquinas de coser y costura Exposición temporal (septiembre 2013),

<http://museodecostura.blogspot.mx/2013/09/tijeras-de-costura-historia.html> (acceso diciembre 17, 2018).

“La celebración del Misterio cristiano” *Catecismo de la Iglesia católica*. 2da. parte Los siete Sacramentos de la Iglesia, Cap. IV Otras celebraciones Litúrgicas, artículo 2 Las exequias cristianas, http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c4a2_sp.html (acceso noviembre 22, 2017).

“La natividad en el arte” *Fahrenheit Magazine*. s/a (24 de diciembre 2015) <http://fahrenheitmagazine.com/arte/la-natividad-en-el-arte/> (acceso enero 7, 2018).

“La Santa Inquisición: Métodos de tortura”. Blog ateo y agnóstico, (agosto 2010) <http://www.ateoyagnostico.com/2010/08/13/la-santa-inquisicin-mtodos-de-tortura/> (acceso julio 29, 2017).

Las siervas de los corazones traspasados de Jesús y María. “Vida de San Carlos Borromeo”, http://www.corazones.org/santos/carlos_borromeo.htm (acceso septiembre 18, 2017).

León Portilla, Miguel. “Ramírez de Fuenleal y las antigüedades mexicanas” *Estudios de Cultura Nahuátl*, UNAM, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/101.pdf> (acceso agosto 25, 2017).

López Romero, David. “Enfermedad y hospitales de la ciudad de México, siglo XVIII: Notas para la construcción de una salud pública” No. 1, UAEH, https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/5134/enfermedad_y_hospitales.pdf (acceso octubre 3, 2017).

Lorite Cruz, Pablo Jesús. “Anotaciones sobre el significado del asno en la iconografía católica” *Iberian Revista Digital de Historia* No. 7 (mayo/agosto, 2013),

Dialnet-AnotacionesSobreElSignificadoDelAsnoEnLaIconografi-4459953.pdf (acceso noviembre 26, 2017).

Manrique, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España” *Anales IIE50*, UNAM (1982), http://www.analesiie.unam.mx/pdf/50_55-60.pdf (acceso mayo 15, 2017).

Martínez Domínguez, Héctor. *Las Cofradías en la Nueva España*,

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7975/2/anua-Ipag45-71.pdf> (acceso octubre, 21, 2016).

Medina, J.T. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1825)* México: Primera Edición facsimilar UNAM (1991), https://books.google.com.mx/books?id=7LS8mcAsXFQC&pg=PA371&lpg=PA371&dq=Gregorio+Pelayo+de+la+Granda+y+Junco&source=bl&ots=1U1_4Rnuvj&sig=IyDrsKeozHnYOzjnszVVGtQ5_u0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewiA65XWh_DZAhUOwWMKHeVVAgIQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Gregorio%20Pelayo%20de%20la%20Granda%20y%20Junco&f=false (acceso febrero 20, 2018).

Montoya Rivero, María Cristina. “Juan Caballero y Ocio, patrono y benefactor de obras religiosas” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México* Vol. XXXII, No. 97 Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM (2010), <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2010.97.2320> (acceso agosto 14, 2017).

Morales Pérez, Velia. “Acervo pictórico universitario” *Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Tiempo Universitario* Año 3, No. 9 (25 de mayo de 2000), <http://www.archivohistorico.buap.mx/tiempo/2000/num9/index.html> (acceso octubre14, 2017).

Museo Universitario Casa de los Muñecos,

<http://www.museobuap.mx/index.php/autores-museo/15-pablo-talavera-jose-pablo-talavera> (acceso octubre 16, 2017).

Museo del Prado. Fundación Amigos del Prado. “Un retablo de Pablo de Villafranca y Malagón”. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villafranca-malagon-pedro-de/5e0c5253-cb8f-46fe-8e57-bb39ee42aea4> (acceso diciembre 13, 2018).

Museo Virtual Diputación de Granada. “Pedro de Raxis”, <http://museovirtual.dipgra.es/es/artista/pedro-de-raxis> (acceso febrero 12, 2018).

Orden Hospitalaria de San Juan de Dios Provincia de Aragón-San Rafael. “San Pio V aprueba la Congregación de los hermanos de San Juan de Dios”, <http://www.ohsjd.es/cronologia> (acceso febrero 5, 2018).

Pilo, Rafaella. “Three engravers at the service of a sicilian cardinal: de Noort, Villafranca, Clouwet and the creation of an unforgettable political portrait, 1644-1668” *Ars Longa*, No. 22 (2013), http://www.uv.es/arteweb/ARS%20LONGA_22/PILO_red.pdf (acceso noviembre 12, 2018).

Portal de promoción de la cultura de España. “Artistas y Creadores Alonso Sánchez Coello”. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/alonso_sanchez_coello.html (acceso febrero 12, 2018).

Quintana Álvarez, Francisco Javier. “Éxodo de las devociones católicas de Gibraltar después de 1704. Permanencia y transformación” en *Las nuevas poblaciones del Campo y otras localidades vecinas*, San Lorenzo del Escorial El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana (2013), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4715160> (acceso diciembre 10, 2018).

Ramírez Leyva, Edelmira. “El médico radiante: el Arcángel Rafael” *Historia 4*, Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma Metropolitana, http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye14/art_hist_04.html (acceso diciembre 3, 2017).

Riño, Peio H. “Propaganda con dos siglos de retraso”. *El País*, Edición Europa (9 marzo 2012), http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329504880_600249.html (acceso noviembre 12, 2018).

Ríos de la Torre, Guadalupe. “La prostitución: fenómeno Humano” *Historia 01*, Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye14/art_hist_01.html#inicio (acceso agosto 25, 2017).

Rivero, P. Antonio L.C. “Eucaristía y muerte” *El Tesoro de la Eucaristía Libro de meditaciones personales sobre la Eucaristía*, <http://es.catholic.net/op/articulos/6441/cat/302/eucaristia-y-muerte.html> (acceso septiembre 19, 2017).

Rodés Sarrablo, Taïs. “El soporte de tela en la pintura europea de los siglos XVI, XVII y XVIII”. Trabajo final de grado (TFG) (curso 2011-2012), <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/46448/trodess.pdf?sequence=1> (acceso febrero 2, 2018).

Rojas Cuevas, Rosario Maribel. “Breve historia de la técnica del grabado” *Boletín científico Magotzin* No. 2, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (julio 2013), <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/index.html> (acceso mayo 17, 2017).

Rojas Lederma, Verónica. “Apuntes sobre técnicas y tecnología del grabado”. Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas SISIB Universidad de Chile, <http://www.uchile.cl/cultura/grabadosvirtuales/apuntes/grabado.html> (acceso junio 10, 2017).

Rubial García, Antonio. *Nueva España: imágenes de una identidad unificada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-espaa---imgenes-de-una-identidad-unificada-0/html/33773577-4958-478c-87f0-fd3cfe188248_5.html (acceso julio 18, 2017).

Ruíz Gomar, Rogelio. “La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII” *Memoria del coloquio El arte en tiempo de Juan Correa*. México: Museo Nacional del Virreinato/INAH (1994), <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro:489> (acceso septiembre 9, 2016).

Salazar, Juan Pablo. “Pantaleón Álvarez de Abreu 1743-1763” *Anuario Mexicano de Historia de Derecho* Vol. XVIII, Revista UNAM (2016),

<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/29707/26829> (acceso diciembre 18, 2017).

Saltalamacchia, Homero. “La sociedad cortesana” *Revista Mexicana de Sociología* Vol. XLVI, No. 2 (abril-junio de 1984), <https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/.../4-la-sociedad-cortesana-1969/> (acceso octubre 29, 2017).

Sastre Ibañez, M. y A. Asorey-García. “Breve historia de los anteojos” *Elsevier Archivos de la Sociedad Española de oftalmología* Vol. 90, No. 4 (España, 2015),

<http://www.elsevier.es/en-revista-archivos-sociedad-espanola-oftalmologia-296-articulo-breve-historia-los-anteojos-S0365669114001816> (acceso noviembre 29, 2017).

“Silla cátedra”. Studylib (sitio web), <http://studylib.es/doc/6128512/silla-de-catedra> (acceso enero 3, 2018).

Saucedo Zarco, Carmen. “El pintor Luis Juárez, un trabajo para Santa Teresa la Antigua” *Relaciones* No. 39, El Colegio de Michoacán, <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/039/documento.pdf> (acceso 10 enero, 2018).

Torquemada, Juan. “De la fundación de la Villa de Carrión y de su origen y principio, y cómo se fundó de españoles, y otras” *Monarquía Indiana*, cap. XXXIII. Libro III, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/01/04Libro%20Tercero/miv1193.pdf> (acceso septiembre 14, 2017).

Vargas Lugo, Elisa. “Juan Correa” *Memoria del coloquio El arte en tiempo de Juan Correa*. México: Museo Nacional del Virreinato/INAH (1994), https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro%3A489 (acceso septiembre 9, 2016).

Vargas Lugo, Elisa y Marco Díaz. “Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana” *AnalesIIE* No. 44, UNAM (1975), http://www.analesiie.unam.mx/pdf/44_59-82.pdf (acceso mayo 14, 2016).

Wyrobisz, Andrzej. “La ordenanza de Felipe II del año de 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América” *Estudios Latinoamericanos* No. 7 (1980), http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL7/EL7_1.pdf (acceso octubre 21, 2017).