

Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I



Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I



Secretaría  
de Cultura

2008 - 2012

MICHOACÁN



EL COLEGIO  
DE MICHOACÁN, A. C.



**MICHOACÁN  
TRABAJA**

# *Créditos*

SIGAUT, Nelly (Editora), *Pintura Virreinal en Michoacán Volumen I*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.

**Investigación:**

Guadalupe Anaya Ramírez  
Patricia Barea Azcón  
Hugo Armando Félix Rocha  
Mónica Ortiz Zavala  
Juan Manuel Pérez Morelos  
Teresa Servín Guzmán  
Nelly Sigaut  
Gabriel Silva Mandujano  
Sofía Velarde Cruz  
Magdalena Vences Vidal

**Asistente de Investigación y edición:**

Erika Velasco

**Fotografías de:**

Vicente Guijosa  
Guillermo Wusterhaus  
Elsa Escamilla  
Juan Carlos Zamudio



# *Agradecimientos*

## España

Dr. Fernando Quiles  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Dra. Luisa Elena Alcalá  
Universidad Autónoma de Madrid.

Dr. D. Ángel Justo Estebaranz  
Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.

## México

Lic. Martha Reta  
Museo del Palacio de Bellas Artes

Iván Martínez Huerta  
MUNAL Museo de Arte, INBA

Vicente Guijosa  
Director del Centro Cultural Clavijero

Lic. Rosa María Franco Velasco  
Directora del Museo de Guadalupe, Zacatecas

Lic. Violeta Tavizón Mondragón  
Subdirectora del Museo de Guadalupe, Zacatecas

Dra. Lucero Raya Guillén

Dr. Roberto Jaramillo Escutia, OSA

## Bélgica

Stijn van Rossem  
Universiteit Antwerpen

Ellen Storms Encargada de Historische Collecties  
Universiteit Antwerpen

Steven Goossens  
Universiteit Antwerpen

Mtro. César Manrique Figueroa  
Universiteit Leuven







## INTRODUCCIÓN

Nelly Sigaut  
El Colegio de Michoacán

Las espléndidas manifestaciones arquitectónicas que pueden encontrarse en cualquier rincón del estado de Michoacán, han oscurecido el estudio de la pintura, parte sustantiva de la manifestación de ideas, devociones, prácticas y fiestas en la antigua diócesis. No ha sido rival menor la peculiar estructura de las imágenes de corazón de maíz, en todas sus variantes, que dio un relieve particular al arte michoacano. Sin embargo, la pintura es la representación que pone frente a nuestros ojos una realidad aceptada en su convención, un juego de espacios armados con materia e ideas, creencias, cultos, devociones y las distintas maneras en que hombres y épocas hicieron visible esta construcción. La representación es una proyección imaginaria de modelos de virtud, tipos de santidad, retratos deseados, dirección de la memoria hacia momentos, espacios o personajes que permiten construir una “mitología” social.<sup>1</sup>

Con este libro abrimos una serie que dará cuenta de las distintas maneras de visualizar los fenómenos religiosos y sociales, hechos y personas, en particular del periodo de administración española de estos territorios. Está previsto que la colección esté integrada por tres volúmenes más si logramos conciliar intereses y voluntades, porque los sueños editoriales a veces son más frágiles aún que los personales. Es importante decir que de uno de esos desencuentros con férreos voluntarismos, surgió el modelo que sigue esta publicación que en origen iba a estar dedicada exclusivamente al estudio de la pintura del Templo y Convento de San Agustín en la ciudad de Morelia. El conjunto, restaurado por “Adopte una obra A.C.”, había sido catalogado por quien esto escribe para la Dirección de Sitios y Monumentos de CONACULTA en 1993. En ese momento, con la colaboración de Martín Sánchez Rodríguez y la fotografías de Pepe Espinoza, tuvimos la oportunidad de ver el deterioro en el que se encontraba el patrimonio mueble, levantamos obras que estaban en el suelo, sacamos tubos del órgano del siglo XVII que estaban en un cuarto de tiliches a un corto paso de la destrucción y como pude, estudié un conjunto de 93 pinturas que cubren un espectro que va desde principios del siglo XVII al siglo XX, además de algunas esculturas de distintas épocas, así como los restos de una pequeña biblioteca.<sup>2</sup> La existencia de este catálogo previo y de la actividad de “Adopte una obra”, motivó al Seminario Permanente de Estudios de la Pintura en el Occidente de México a pensar en que podíamos contribuir con un estudio del conjunto, para conocimiento de nuestra gente y del turismo que nos visita cada vez con mayor asiduidad. La relación entre el turismo cultural y el patrimonio, puede llegar a desviar los objetivos de cualquier investigación, pero en este caso resultó profundamente alentadora. Sin embargo, la falta de comprensión hacia nuestro trabajo y la imposibilidad de obtener los permisos necesarios para concretarlo, nos hicieron abrirnos, como equipo de investigación, hacia otras maneras de acercarnos al gran



<sup>1</sup> Asunción Lavrin, “Los hombres de Dios: aproximación a un estudio de la masculinidad en Nueva España”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 31 (2004): 283-309.

<sup>2</sup> Nelly Sigaut, “San Agustín, Morelia, Michoacán” en *Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural*.

acervo plástico que se conserva en el estado, en sitios a veces insospechados. Por lo tanto, la organización de esta primera entrega, surge de lo que pudimos ver en San Agustín, más lo que se abrió generosamente al estudio en el Templo de Las Rosas, acompañados por la gentil presencia y asesoría del Padre Xavier Andaluz, algunos estudios ya terminados por mí, cuya autorización para volver a publicarlos fueron gentileza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y otros cuya existencia conocía, como es el caso del realizado por Magdalena Vences acerca de tres pinturas de Nuestra Señora de la Antigua que se conservan en distintos recintos morelianos y que fueron entregados con generosidad para esta publicación. Además de los estudios nuevos de obras que se encuentran en distintos espacios de la región, en su gran mayoría inéditas. El conjunto está organizado por temas, esquema que continuará en las próximas entregas, que seguirán el mismo modelo que ésta, comprendiendo distintas regiones del estado.

Es este el primer primer resultado de una serie, ya hay algunas observaciones para comenzar los cimientos de este ambicioso edificio que pretendemos construir: la historia de la pintura del periodo de administración española de estos territorios, desde el siglo XVI hasta principios del XIX.

En una importante sede episcopal, tanto la catedral como las órdenes religiosas masculinas (franciscanos, agustinos, mercedarios, juaninos, carmelitas, jesuitas) y las monjas dominicas que durante siglos fueron la única orden femenina en la ciudad, seguramente requirieron y de hecho tenían, una importante cantidad de imágenes en escultura y en pintura y por supuesto retablos. Sin embargo, no hubo en Valladolid un gremio que rigiera la actividad de los pintores, como lo tuvieron otros oficios. Un documento del primer tercio del siglo XVIII da cuenta de la presencia en la ciudad de un número considerable de gremios: plateros, carpinteros, carroceros, doradores, sastres, canteros, músicos, barberos, herreros, obrajeros, tintoreros, sombrereros, zapateros, cereros, dulceros, aguadores y coheteros.<sup>3</sup> La convocatoria que obligaba a los miembros de un gremio a participar en las ceremonias cívicas y religiosas que se organizaban en la ciudad, era una de las cargas a las que estaban sujetos los participantes. Los gremios, definidos como “un grupo de personas de una misma profesión unidas tácita o expresamente para la defensa y promoción de sus intereses comunes”<sup>4</sup> tenían que cumplir con determinadas cargas como pago de impuestos, asistencia a las ceremonias y cumplir con las ordenanzas que regían el trabajo del grupo, entre otras cosas. En el documento de referencia se ve entonces que en el escenario gremial de Valladolid no existían los pintores, al menos en esta forma organizada. En la ciudad de México éstos asumieron rápidamente la forma gremial y se conocen desde hace años la estructura que se dieron en la práctica y enseñanza del oficio por medio de ordenanzas: las primeras de 1557 y las segundas de 1686<sup>5</sup> aunque poco o nada sabemos de estas formas en el resto de las ciudades del territorio novohispano.<sup>6</sup> El fenómeno de organización de los oficios, se ha estudiado en relación con el auge de la actividad económica de las ciudades, en España a partir del siglo XIII. Desde entonces se conoce su estructura, las formas establecidas para el control del aprendizaje y la perpetuación de



<sup>3</sup> El documento da cuenta de los preparativos que hizo la ciudad en julio de 1722 para la organización de la fiesta que celebraría el casamiento de Luis Fernando, príncipe de Asturias (hijo del rey Felipe V y de María Luisa Gabriela de Saboya), con la princesa de Montpensier, Luisa Isabel de Orleans, Moisés Guzmán Pérez, “Los gremios de la ciudad de Valladolid de Michoacán en 1722” en *Tzintzun*, 13 (Enero-junio 1991): 155-157.

<sup>4</sup> Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, p. 11.

<sup>5</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en Elisa Vargas Lugo Gustavo Curiel, *Juan Correa: su vida y su obra*, tomo III, *Cuerpo de documentos*, pp. 209-210. “Cuadro comparativo entre las ordenanzas de 1557 y 1687” en Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, pp. 378-444.

<sup>6</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* y Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*.

las tradiciones plásticas, el tipo de conocimiento que debía recibir el joven aprendiz, desde la preparación de materiales, “moler las colores y limpiar pinceles limpiar y asear el obrador” según el pintor y tratadista Vicente Carducho.<sup>7</sup>

Una de las primeras aportaciones de esta investigación es demostrar que en Valladolid si bien se recibían obras realizadas por maestros de las ciudades de México y Puebla, práctica que continuó hasta muy entrado el siglo XVIII, también hubo algunos pintores locales que comienzan en este libro a cobrar su propio perfil con noticias y seguramente con rasgos reconocibles de su actividad plástica. Me voy a referir a ejemplos de uno y otro tipo, de los pintores “fuereños” y de los locales: la familia Becerra, Juan de Sámano y Manuel de Tapia.

Manuel Toussaint vio alrededor de 1930 en una casa particular en la ciudad de Morelia, unas pinturas que representaban escenas de la vida de san Agustín. Es evidente que se trata de la serie que, de manera parcial, se trata en este libro, de factura diferente a la que se realizaba en la ciudad de México a mediados del siglo XVII, y más cercana a la escuela poblana con una cierta influencia flamenca. La serie de Morelia, está firmada por Becerra con distintas grafías, se encuentra dispersa en varias dependencias del mencionado convento de San Agustín y tiene notables coincidencias con algunas de las descripciones de Toussaint. Algunas pinturas están firmadas *Besserra* (esa firma es la que Toussaint atribuye a Diego) y otras de factura diferente pero de la misma época y serie, *Juan Besserra*.<sup>8</sup>

La orden de San Agustín requirió de los pintores conocidos como Becerra para que ejecutaran una serie sobre la vida del santo considerado su fundador y creador de la regla que regía la vida de varias órdenes religiosas. El perfil de los Becerra todavía resulta esquivo. Mina Ramírez Montes publicó en 1998 un documento en el cual el maestro escultor y entallador Pedro Ramírez concertaba un contrato para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Antonio en Querétaro. En éste, fechado el 14 de enero de 1648, se especifica que los seis tableros de ayacahuite, tres del lado de la epístola y tres del lado del evangelio, van a ser cubiertos con pinturas hechas sobre mantel alemanisco, con los “misterios y pensamientos” que iba a determinar el convento. Esto no es una novedad: ratifica que era el cliente el que seleccionaba el repertorio iconográfico en el sentido más estricto, pues muchas veces no solamente se le daban los temas, sino las estampas que debería reproducir. Dice el contrato que las pinturas debían ser de “José Juárez o del Padre Fray Diego Becerra como no sean del gachupín por ser carero y dado caso que lo haga por el precio que otro, se le dé a él, siendo gusto del Padre Provincial Fray Antonio de Arteaga.”<sup>9</sup>

Según informaciones publicadas por Efraín Castro Morales, Diego Becerra fue hijo natural de un pintor español, de Extremadura, llamado Pedro Becerra –documentado en la ciudad de México en 1605 con oficio de pintor de imágenes y dorador<sup>10</sup> y de una mulata, Petrona de Solís. El extremeño,



<sup>7</sup> Citado por Rocio Bruquetas en [http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/R\\_Bruquetas.pdf](http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/R_Bruquetas.pdf), fecha de consulta: 02/02/2011.

<sup>8</sup> Nelly Sigaut, “San Agustín ...”. Consultable en la base de datos que se conserva en la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, CONACULTA.

<sup>9</sup> Mina Ramírez Montes, *Retablos y retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, pp. 63-67.

<sup>10</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I, pp. 148-149.



Pedro, trabajó en la Puebla de los Angeles durante el primer tercio del siglo XVII y falleció en 1628. Antes de que Diego Becerra profesara como religioso franciscano trabajó como pintor. En 1632 estaba viviendo en Puebla,<sup>11</sup> en 1637 contrató un retablo para la iglesia de Misantla, en Veracruz. Fue connoquio de fray Agustín de Vetancurt – según las propias afirmaciones del cronista – en el convento grande de San Francisco de la Ciudad de México, donde profesó el 6 de enero de 1640.<sup>12</sup> En la escalera del convento de san Francisco de Puebla, había varias pinturas de fray Diego Becerra, quien posiblemente también fuera el autor de unas pinturas para la iglesia de Santo Domingo de México, en reemplazo de Alonso López de Herrera en 1654. De hecho, como lo planteó Toussaint desde hace muchos años, la fama que tuvo Diego Becerra en su tiempo pudo haber sido grande.<sup>13</sup>

Los otros dos pintores del mismo apellido son Nicolás y Juan, documentado el primero desde 1652<sup>14</sup> y el segundo, quien se declara su hijo, en 1680.<sup>15</sup> El cuadro que se conserva en el Museo del Carmen de la ciudad de México y que representa a San Juan de la Cruz, firmado Juan Becerra, guarda algunas similitudes con la serie michoacana, que Manuel Toussaint consideró de autoría de Diego Becerra. Pero además de las noticias que provienen de la vida y obra de los pintores, son las del propio convento las que permiten suponer que los autores de la serie de la vida de San Agustín en realidad fueron Nicolás y Juan Becerra. En efecto, en la Crónica de la provincia escrita en el último tercio del siglo XX con acceso a los documentos del archivo de la orden, fray Nicolás Navarrete dice que fue durante el priorato de fray Cristóbal Plancarte (1676-1682) cuando los agustinos llamaron a Becerra para realizar “la decoración de la amplia Sacristía, que hizo al temple de blanco y negro, con los signos del Zodiaco en la bóveda central y las Insignias de la pasión del Señor, por manos de ángeles sostenidas, en lo alto de los muros”.<sup>16</sup> Supongo que las fechas son las correctas, no estoy muy segura acerca de que la identificación de las obras lo sea. Esto es, en la misma crónica, la serie de la vida de San Agustín firmada “Becerra” que estamos tratando, se le atribuye al fraile agustino Simón Salguero, prior de Valladolid entre 1664-1667 y a cargo de la provincia desde 1670 a 1673.<sup>17</sup> Este fraile fue pintor, de eso no hay ninguna duda, una de sus obras hecha originalmente para Charo, “Fray Juan Bautista de Moya cruzando el río Balsas sobre el lomo de un caimán”, fue trasladada en 1758 a la antesacristía de Valladolid<sup>18</sup>, en cuya iglesia ahora se encuentra y fue estudiada para esta publicación por Gabriel Silva Mandujano.

No puedo dejar de señalar que ésta es otra familia de pintores que está esperando un estudio, pues la coincidencia de apellidos con el padre de Pedro y Simón, don Juan Salguero de Saavedra<sup>19</sup> me hace suponer que son parientes con el licenciado Juan Salguero Saavedra clérigo presbítero residente en la ciudad de México, quien en 1652 se comprometió a levantar un colateral dedicado a Nuestra Señora de la Consolación en el Colegio de San Juan de Letrán.<sup>20</sup> Juan Salguero no parece haber sido un pintor importante. Otras obras que conozco del mismo pintor son “Santa Margarita María de Alacoque”, en el ex-convento de Churubusco y “San Elías es arrebatado” del Museo Nacional del Virreinato, que lo muestran como un pintor de dibujo cerrado y duro.<sup>21</sup>

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874*, p. 147, nota 179.

<sup>13</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pp. 66; 77; 79; 109; 110; 128; 258.

<sup>14</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*, p. 613.

<sup>15</sup> Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 148.

<sup>16</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, p. 681.

<sup>17</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, pp. 393-395.

<sup>18</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, pp. 655-656.

<sup>19</sup> Dice fray Nicolás Navarrete que los padres de Pedro y Simón, fueron “don Juan Salguero de Saavedra y doña Elvira Montañón de Aguilar, burgaleses de origen y mercaderes de oficio y cristianos de cepa”. Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, p. 394.

<sup>20</sup> Contrato de Juan Salguero para hacer colateral del altar de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, del Colegio de San Juan de Letrán, México, 15 de marzo de 1652, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Notario N° 686, Luis de Valdivieso, vol. 4599, f. 234.

<sup>21</sup> Cfr. Efraín Castro y Armida Alonso, *Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Angeles*, p. 277.

Ahora bien, la serie de pinturas que aquí se tratan, dependen –como se demuestra con claridad en los estudios de las obras– de los grabados de Schelte de Bolswert publicados en París en 1624. Por lo tanto, si como demuestra Guillermo Tovar de Teresa, el pintor Juan Becerra es hijo de Nicolás y es quien firma un recibo de dote en 1680, quizá se pueda suponer que la serie fue pintada por Nicolás y Juan Becerra entre 1650-60.

Como ya dije, los grabados utilizados por los Becerra como modelos para las pinturas que representan varios momentos de la vida de San Agustín del convento de Morelia, fueron realizados por Schelte de Bolswert en Amberes y publicados en París. Consta de 27 grabados y la portada, fue editada por A. Ban, y estuvo bajo el cuidado del agustino Eugenio Warnelli.<sup>22</sup> Según consta en la portada, la serie fue encargada por el prior de los agustinos Eremitas de Malinas, Georges Maigret, quien además fue el autor de las leyendas explicativas de la parte inferior del grabado.<sup>23</sup>

Esta serie de estampas se utilizó como modelo en varios conventos hispanoamericanos de la orden y en alguno de ellos se conserva más completa. Tal es el caso de Quito, pintada por Miguel de Santiago en 1656; y la que pintara Basilio Pacheco en 1745 para el convento agustino de la ciudad de Cuzco y que fuera trasladada luego a Lima, adonde se conserva. Estos casos americanos no son los únicos testimonios del éxito de los grabados de Bolswert, ya que, como da cuenta Angel Justo Estebaranz, fueron utilizados por Juan Ruiz Soriano en una serie destinada al convento de San Agustín de Sevilla y en Amberes, en la serie atribuida a Willem van Herp (1614-1677) en la cual utilizó algunos de los grabados de Bolswert.<sup>24</sup>

La idea de la serie de la vida de san Agustín fue muy temprana si se toma en consideración el movimiento de unión de los distintos grupos de ermitaños, que comenzó en 1244 con el Papa Inocencio IV y terminó en 1256 bajo el Papa Alejandro IV. Los Agustinos, que emergieron bajo el modelo mendicante, siguieron la regla de San Agustín, una serie de preceptos compuestos por el obispo de Hipona en el siglo IV.<sup>25</sup> Algunos años después comenzaron a escribirse e iluminarse una serie de biografías que dan cuenta de la fundación de la orden por parte de San Agustín, del establecimiento de una regla (*modus vivendi*) y comienza a popularizarse la fundación de la nueva orden con la profecía de Joaquín de Fiore.<sup>26</sup> La repetición casi desde que fuera grabada la serie en 1624 hasta más de un siglo después muestra la necesidad de fijar una historia, de convertirla en un modelo canónico para las comunidades agustinas, del mismo modo que la *imitatio* Christi forjaba un modelo de vida comunitaria.

En este proceso de la *imitatio*, las imágenes jugaban un papel fundamental en la construcción de los *loci memoriae* a los que un individuo podía recurrir cuando necesitaba imitar, rezar, o inclusive practicar algunas formas de la mortificación y la flagelación. Si bien la esencia de la observancia, para el fraile que aspiraba a seguir el modelo de perfección, era obedecer las reglas de su orden, ejercer la virtud de la caridad y un sufrimiento moderado. Ese particular



<sup>22</sup> *Iconographia Magni Patris AVRELIJ AVGVSTINI HIPPONENSIS EPISCOPI, ET ECCLESIAE DOCTORIS EXCELLENTISSIMI: Ad modum R.P.F. GEORGIO MAIGRETIO inchoyae Academiæ Louaniensis Doct. Th. et Ord. FF. Erem. S.P. AVGVSTINI per Germ. inferam Priori Prouinciali, Ab hon. P.F. HIERONYMO PETRI dicti Ord. Priore Conventus Mechliniensis, e iusdemque Religiosis dedicata. Studio ac Cura F. EVGENII WAMELII Augustiniani edita. Permissu Superiorum S. a Bolswert Sculptis et excudit Antuerpiæ ANNO M.DC. XXIV.*

<sup>23</sup> Angel Justo Estebaranz, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, p. 62.

<sup>24</sup> Angel Justo Estebaranz, *op. cit.*, p. 62.

<sup>25</sup> Anne Dunlop, "Introduction: the Augustinians, the mendicant orders, and Early-Renaissance Art" en Louise Bourdua (edit.) y Anne Dunlop (edit.), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, pp. 8-9.

<sup>26</sup> Anne Dunlop, *op. cit.*, p. 11 y nota 39. En el siglo XII, el abad cisterciense Joaquín de Fiore escribió acerca de los eventos que marcarían la llegada de una Nueva Era. Uno fue el surgimiento de una Orden Religiosa: "aparece una orden que parece ser nueva, pero no lo es. Vestidos de negro y con un cinturón a la cintura, crecerán y su fama se extenderá. Y van a predicar la fe que ellos defienden hasta el final del mundo en el espíritu de Elías. Esta será la orden de los Ermitaños emulando la vida de los ángeles. M. Reeves, 'Joachimist Expectations in the Order of Augustinian Hermits', *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), pp. 111-41. El pasaje viene de la *Expositio in Apocalypsim*, y concierne al capítulo 14: '*Surgat enim ordo qui videtur novus et non est. Induti nigris vestibus et accincti desuper zona, hii crescent et fama eorum divulgabitur. Et predicabunt fidem quam et defendent usque ad mundi consumptionem in spiritu Helye. Qui erit ordo heremitarum emulantium vitam angelorum*'. Para esta fuente, ver también Kaspar Elm, 'Augustinus canonicus - Augustinus eremita: A Quattrocento cause célèbre', in *Christianity and the Renaissance*, eds. T. Verdon and J. Henderson (Syracuse and London, 1990), pp. 83-107. Anne Dunlop, *op. cit.*, p.1.

papel tuvieron las pinturas de Manuel Xavier de Tapia, representando las escenas de la pasión de Cristo y su muerte en la cruz. Estas obras (todo el conjunto pasionario fue pintado por Manuel de Tapia) fueron realizadas en la década de los años 30 del siglo XVIII. Me interesa destacar la coincidencia de nombres con el oficial de pintor Manuel Moreno de Tapia a quien en 1733, el chantre de la iglesia catedral de Valladolid Luis Calvillo declara haber criado en su casa, y a quien le deja en herencia la accesoria a la principal.<sup>27</sup> Parece ser el mismo Manuel Xavier de Tapia que firma las pinturas de San Agustín en 1739. ¿Con quién aprendió el oficio, fue en Valladolid?\*

El trabajo de Teresa Servín nos revela que unos años antes de estas fechas, en 1726, trabajaba y contrataba obra el maestro de pintor Juan de Sámano. Por lo menos en esos años firma un contrato con la madre del aprendiz de dieciséis años Marcos de la Cruz. ¿Quizá también Sámano fue el maestro de Tapia, quien en 1733 ya era oficial de pintor?

No es una novedad decir que muchos pintores utilizaron las mismas estampas para representar algunos temas. Algo novedoso es que se hubieran usado las mismas estampas para contar la historia de san Juan Nepomuceno en el templo de Santa Rosa de Morelia en 1775, que las que ya habían sido utilizadas en Santa Clara de Querétaro en 1740. Este último retablo, fue hecho en 1740 por Pedro José Rojas y las pinturas por Agustín de Ledesma.<sup>28</sup> ¿Sólo coincidencia? ¿Elección de un benefactor? No es la única coincidencia con el convento queretano, también aquí hay un San José con el Niño pintado por Peralta. Parece ser el mismo Thomas Xavier de Peralta que firma obras en Querétaro entre 1731 y 1751.<sup>29</sup>

No es posible aún sacar muchas más conclusiones de las que estoy adelantando. Sin embargo, además de este énfasis en la orden, la vida de sus santos y frailes, de esta marcada autoreferencialidad que se encuentra en la pintura de los agustinos, también se puede señalar que en el conjunto de Santa Rosa hay una búsqueda sostenida de los modelos femeninos de virtud.

Algo que escapa a cualquiera de los dos grandes espacios estudiados se relaciona con María, en su título de *Tota Pulchra* y algunos ejemplos de distintos momentos del siglo XVII que se conservan en pueblos michoacanos y el estudio de Magdalena Vences que nos revela una devoción por Nuestra Señora de la Antigua que va más allá de la catedral de Valladolid-Morelia, adonde se encuentra la pintura de gran formato que se considera –muy retocada- del siglo XVI.

Como dije antes, con el gran soporte moral y material del Dr. Rafael Diego-Fernández y desde 2009 del Dr. Martín Sánchez, anterior y actual presidente del Colegio de Michoacán y del Secretario de Cultura del estado de Michoacán, Mtro. Jaime Hernández Díaz, hemos logrado una meta, en esta propuesta que debe seguir dando frutos.

En Zamora, Michoacán, marzo de 2011

---

\* Hacia 1695 Manuel de Tapia hijo del gobernador de la parcialidad de San Juan en México, contrató el retablo mayor del Templo de la Compañía de Jesús en Valladolid de Michoacán y otro para los Jesuitas de Querétaro. Ver Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", p. 22. Cabe señalar no sólo la coincidencia de apellidos entre este artesano y el pintor criado por el canónigo Calvillo sino que este último también había bautizado y criado en su casa a José Gil, a quien puso como aprendiz de ensamblador y carpintero con el maestro Francisco Martínez. Óscar Mazín, *El Cabildo Catedral...*, p. 297, n. 63.

<sup>27</sup> AGNMo. Protocolos/ Vol. 84./1733-1734/ Fs.157-162. Poder que otorga el Licenciado Don Luis Calvillo Chantre de la Santa Yglesia Cathedral de Valladolid. 1733.

<sup>28</sup> Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, p. 222.

<sup>29</sup> Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, pp. 239-240 y pp. 245-246. Josefina Muriel, "Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico en la antigua ciudad de Santiago de Querétaro", *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991): 141-172.