



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA

EL CONVENTO FRANCISCANO DE OZUMBA:  
UN ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

## TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

JOSE GUILLERMO ARCE VALDEZ

ASESORA:

CLARA BARGELLINI CIONI



MÉXICO, D.F.



2005

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COORDINACIÓN DE SERVICIOS ESTUDIALES

m339873



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Juana Maria Valdez Copto

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: José Guillermo Arce  
Valdez

FECHA: 10 de enero de 2005

FIRMA: Arce  
Arce Valdez

## Prólogo

Esta tesis surgió hace algunos años como trabajo de investigación en el “Seminario de Historia General de las Artes Plásticas”, impartido por la doctora Clara Bargellini en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En este seminario cada alumno seleccionaba libremente un tema de historia del arte novohispano. Sabiendo que ahí mismo podría iniciar la investigación de mi tesis de licenciatura, pensé en el convento franciscano de Ozumba. El lector tiene ahora en sus manos los resultados de aquella investigación.

Esta tesis es un estudio histórico-artístico del conjunto conventual de Ozumba, poblado que se encuentra en la parte oriente del Estado de México. Para esta investigación revisé el Archivo Parroquial de Ozumba. Debo decir que para mi fortuna, fue mucha la información que en ese archivo pude encontrar.<sup>1</sup> Cabe destacar que hasta ahora no se había realizado una investigación sobre el conjunto conventual de Ozumba que contara con apoyo documental.

Esta tesis se inicia con una revisión historiográfica. Ahí se examina un artículo escrito por Manuel Romero de Terreros, titulado “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, que fue publicado en 1956 en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Como se verá, si bien en esta tesis se refutan algunas de las ideas expuestas en aquel artículo, debo manifestar que me sirvió de punto de partida para realizar esta investigación. En la revisión historiográfica se destaca que lo que más ha llamado la atención del conjunto conventual de Ozumba son las pinturas de su portería. De hecho, el artículo de Manuel Romero de Terreros, como su mismo título lo señala, está dedicado en su mayor parte a ellas.

En esta tesis se exploran aspectos del convento franciscano de Ozumba que hasta ahora no habían merecido una investigación más amplia. El primer capítulo está dedicado a la arquitectura. Ahí se da noticia de una iglesia que probablemente habría sido construida en el siglo XVI. Este primitivo templo

---

<sup>1</sup> Para la relación de los documentos de los archivos parroquiales con la historia del arte novohispano véase: Clara Bargellini, “Los archivos parroquiales y la historia de la arquitectura y del arte”, en *Las fuentes eclesíásticas para la historia social de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 255-263. Como ejemplos de trabajos que incluyen información tomada de archivos parroquiales véase: Clara Bargellini, *La catedral de Chihuahua*, México, UNAM, IIE, 1984 (Monografías de Arte, 13), y *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM, IIE, Turner, 1991.

subsistió hasta 1696, año en el que fue derribado para construir uno nuevo. Fue en ese mismo año que comenzó a edificarse una iglesia nueva. Se trata de la que ha llegado hasta nosotros. Debo advertir que la historia del edificio que aquí se presenta aún no está completa. Todavía no he logrado averiguar cuándo fue que se construyó el claustro. Su aspecto sobrio y austero dificulta precisar la época en la que fue construido, además de que no se encontraron documentos que dieran noticias al respecto.

El segundo capítulo está dedicado a los retablos. Primero se habla de los retablos de la antigua iglesia conventual. Un inventario de fines del siglo XVII los menciona. Después se estudian los retablos de la iglesia nueva y de la capilla de la Tercera Orden. Este grupo de retablos aparece en orden cronológico. En el Archivo Parroquial se encontró información de la construcción de tres de ellos: el retablo de la capilla de la Tercera Orden, que se dedicó en 1724, el retablo de la cofradía de Jesús Nazareno, construido entre 1741 y 1753, y el retablo de San José, que estaba siendo dorado en 1771. Este último, lamentablemente, ya no existe. En cuanto a los otros retablos, si bien no se obtuvo información documental, se encontró la firma del pintor en alguna de sus telas, o bien alguna inscripción, información que en algunos casos me permitió asignarles un lugar preciso en esta cronología.

El tercer capítulo está dedicado a los óleos que están fuera de los retablos. A diferencia de otros conventos del país, en el de Ozumba no se conserva ninguna serie pictórica. Sin embargo, esto no quiere decir que no haya existido alguna. De hecho, en el edificio se conserva un *San Judas Tadeo*, firmado por Cristóbal de Villalpando, que pudo haber formado parte de un apostolado. Debo decir que algunas de las pinturas que se describen en ese capítulo resultaron ser obras de enorme interés.

Finalmente, esta tesis se cierra con un apartado dedicado a conclusiones, en el que se destacan algunos aspectos de la creación artística fuera de los grandes centros urbanos de la Nueva España, en este caso, en un pueblo como Ozumba.

Es bien sabido que hemos heredado de la época virreinal una vasta riqueza artística. Sin embargo, en todo el país se están destruyendo y alterando los monumentos y las obras de arte de aquella época. El hecho de vivir en Ozumba, por razones obvias, no sólo me facilitó realizar esta investigación, sino que

también me ha permitido darme cuenta que, tanto el edificio como algunas de sus obras de arte, han sido afectados no solamente por fenómenos naturales, sino también por la indiferencia, la ignorancia y la ambición. De ello se podrá dar cuenta el lector a través de las páginas de este trabajo.

No se puede ignorar que el edificio que aquí se estudia, al igual que otros monumentos del Estado de México y de otros estados del país, resultó afectado por el temblor que ocurrió en la tarde del 15 junio de 1999. El Centro INAH del Estado de México se hizo cargo de los edificios virreinales que resultaron dañados en dicha entidad. Lamentablemente, la dirección del Centro INAH tomó decisiones que tuvieron consecuencias negativas.<sup>2</sup> La restauración de los monumentos afectados debió haber sido un trabajo interdisciplinario, en el que debieron haber participado arquitectos-restauradores, restauradores de bienes muebles, historiadores, historiadores del arte y arqueólogos. No fue así.

Por otro lado, los habitantes de Ozumba aún no se dan cuenta del extraordinario valor histórico y artístico de su convento franciscano. Es lamentable que esto suceda con un edificio que cuenta con obras de arte tan sorprendentes como su retablo mayor, el cual merece contarse entre lo mejor de la retablistica de la Nueva España.

Debe decirse que antes de la restauración de 1999-2000, se habían efectuado trabajos en el edificio sin tomar en cuenta al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ahora se duda en acudir al Centro INAH del Estado de México, que es visto con enorme desconfianza. Esto se debe en buena medida a los problemas que se dieron durante la restauración del edificio. La comunidad ve en el Centro INAH a una institución coercitiva e ineficiente que impone normas que no se comprenden.

Todo esto tiene una serie de lecciones. Las personas que están a cargo de edificios como éste –el párroco y la propia comunidad– son quienes mejor pueden proteger los monumentos virreinales y los objetos que en ellos se encuentran. Sin embargo, es necesario hacer que se den cuenta de su incalculable valor histórico y artístico. Más que emplear medios coercitivos que les impidan emprender trabajos por su propia cuenta, es preciso hacer que comprendan los criterios que

---

<sup>2</sup> Con motivo de la restauración del edificio se publicó un libro escrito por el cronista municipal de Ozumba, Fernando Bojorges Oliva, *Restauración. Parroquia de la Inmaculada Concepción de Santa María Atzompan (Ozumba)*, México, H. Ayuntamiento 1997-2000, 2000. Si bien no aporta nada nuevo en cuanto a la historia de la construcción, es interesante por incluir la bitácora de la restauración y numerosas fotografías.

guían la preservación de un monumento como el de Ozumba. Se trata de una tarea que en algunos casos podría no ser fácil, pero que es absolutamente necesaria.

Estoy consciente de lo limitado de una tesis. Aún así, espero que mi investigación pueda contribuir para que la comunidad de Ozumba se de cuenta de la importancia de su convento franciscano.

Quiero agradecer a quienes de una u otra manera hicieron posible esta tesis. Debo manifestar primeramente mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México. Siempre podré decir con mucho orgullo que soy egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Esta investigación fue dirigida por la doctora Clara Bargellini, a quien mucho admiro por ser una extraordinaria historiadora del arte. La doctora Bargellini siempre quiso ver esta tesis terminada, por lo que nunca dude en acercarme a ella para manifestarle mis inquietudes.

Debo agradecer también a quienes aceptaron fungir como sinodales: la maestra Juana Gutiérrez Haces, el doctor Gustavo Curiel, el maestro Rogelio Ruiz Gomar y la doctora Patricia Díaz Cayeros. Sus observaciones me permitieron perfeccionar este trabajo.

El apoyo que en el último año me ha brindado el actual párroco de la iglesia de Ozumba, el hermano Rogelio Agustín Zamora Rosales F. M. M. S., ha sido sumamente valioso. Sin su ayuda, los últimos meses hubieran sido mucho más difíciles.

Finalmente, debo agradecer el inestimable apoyo de mi familia: Juana María Valdez Copto, Guillermo Arce Reyes, Antonio Eloy Arce Valdez y Sofía Martínez Amaro.

## Introducción

### *La historiografía*

El convento franciscano de Ozumba es un edificio de enorme interés que cuenta en su interior con obras de arte de gran valor. Sin embargo, lo que se ha escrito sobre esta importante construcción de la época virreinal ha sido mínimo. Resulta desconcertante ese vacío de información ante un monumento extraordinario.

A pesar de ello, es necesario iniciar esta tesis con una revisión historiográfica. Este examen lo debemos empezar con la cuarta parte del *Teatro mexicano* de fray Agustín de Vetancurt, publicada en 1697. Ahí el cronista franciscano nos informa:

Tiene hoy la provincia del Santo Evangelio ochenta y seis casas donde moran religiosos, de éstas las sesenta son guardianías de voto, las vicarías son catorce, y las asistencias son doce.<sup>3</sup>

Agustín de Vetancurt nos dice que en Ozumba había un convento franciscano. Este convento era una de las catorce vicarías de la provincia del Santo Evangelio. El religioso lo describe así:

Atzompan. Al pie del volcán esta un convento, cuya iglesia es a Nuestra Señora dedicada. Viven en él dos religiosos, que con autoridad del ministro de Tlalmanalco administran mil doscientas y treinta personas, y entre ellas setenta españoles y mestizos en dos haciendas de labor, y en el pueblo tiene cofradía del Santísimo Sacramento y de las Ánimas. No tiene pueblo de visita. Tercera Orden a San Ibon. Dos capillas, una de Jesús Nazareno y otra a Nuestra Señora de Guadalupe hacia el norte.<sup>4</sup>

Se ha pensado que Agustín de Vetancurt se está refiriendo a la construcción que conocemos. Sin embargo, esto es poco probable. Las razones que me obligan a hacer esta suposición las presentaré un poco más adelante.

El único trabajo que hasta ahora ha intentado ofrecer una visión general del conjunto conventual de Ozumba es un artículo escrito por Manuel Romero de

---

<sup>3</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, edición facsimilar, México, Porrúa, 1971 (Biblioteca Porrúa, 45), tratado segundo, capítulo III, parágrafo 28, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*, tratado segundo, capítulo III, parágrafo 246, p. 87. Advierto que he modificado la puntuación.

Terreros, titulado "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", que fue publicado en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1956.<sup>5</sup> Para escribir su artículo, Manuel Romero de Terreros no buscó documentos. Sus comentarios se deben a la observación directa del edificio y sus obras de arte.

El investigador primeramente trató de precisar cuándo fue que se pudo haber fundado el convento:

Extraordinariamente escasas son las noticias que se tienen del antiguo convento franciscano de Ozumba, del Distrito de Chalco, en el hoy Estado de México. Posterior al año de 1585, puesto que no figura en la Descripción de la Provincia del Santo Evangelio de esa fecha, sin embargo, debe haberse fundado antes del final de la decimasexta centuria, y así lo indican claramente las partes más antiguas del edificio. Esto no quiere decir que la iglesia sea necesariamente de la misma época: como es sabido, en no pocos casos, primero se construyó el monasterio y algún tiempo después el templo, cuyas veces hacía, mientras tanto, la capilla abierta, o la simple portería del convento. Debe por lo tanto suponerse que la portería de Ozumba también sirvió para ese efecto.<sup>6</sup>

Don Manuel Romero de Terreros, a pesar de la escasa información que logró reunir, se dio cuenta que algunas partes de la construcción son del siglo XVI. A ello se refiere cuando dice que "así lo indican las partes más antiguas del edificio". Es en el atrio en donde han quedado partes de un edificio de aquella centuria. El investigador, al describirlo, comenta lo siguiente:

El atrio-cementerio de Ozumba no ofrece nada de particular, como no sea el muro almenado que lo limita. Su pórtico principal consta de tres arcos de medio punto, con cuadrantes solares a los lados; pero hay otro pórtico lateral [al norte], de dos claros, con unos capiteles de escultura primitiva, que sospechamos hayan pertenecido a la más antigua parte de la construcción, quizás a la primera fachada de la iglesia.<sup>7</sup>

Para Romero de Terreros la portería también fue construida a fines del siglo XVI. Sin embargo, en este caso no presenta argumentos que respalden su afirmación.

Manuel Romero de Terreros no logró precisar cuándo fue que se construyó la iglesia. Sin embargo, afirma que ya existía en 1697, año en el que se publicó la cuarta parte del *Teatro mexicano*. Como ya vimos, en esta obra fray Agustín de

---

<sup>5</sup> Manuel Romero de Terreros, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 24, México, UNAM, IIE, 1956, pp. 9-21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 14.

Vetancurt nos dice que había un convento de la Orden Seráfica en Ozumba. El religioso nos señala que el convento tenía una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe “hacia el norte”. La iglesia actual tiene una capilla anexa precisamente en ese lado. Esto hizo pensar a Romero de Terreros que el cronista franciscano se estaría refiriendo a ese templo. Sin embargo, como ya lo dije, esto es poco probable. Todo indica que hubo en Ozumba un convento franciscano desde finales del siglo XVI. En 1696, un año antes de que se publicara la cuarta parte del *Teatro mexicano*, la iglesia que se habría fabricado en el siglo XVI fue derribada y se comenzó a construir una nueva, que es la que nosotros conocemos. Considero que lo más probable es que el franciscano se esté refiriendo al templo que había sido derribado y no al actual. De esta historia se hablará con mayor detalle más adelante, por ahora sólo quiero señalar que el edificio actual no puede ser el que describe el cronista franciscano.

Manuel Romero de Terreros dice poco de los retablos de la iglesia. En cambio, como el mismo título lo indica, la mayor parte de su artículo está dedicado a las pinturas de la portería. Para este investigador, son estas pinturas las que convierten a la portería “en la parte más interesante de todo el convento de Ozumba”. Casi todas las pinturas de la portería del convento franciscano de Ozumba son de carácter histórico. Como se verá, fueron repintadas en el siglo XIX. Los pasajes que vemos en ellas, de izquierda a derecha, son:

- El encuentro de Hernán Cortés con los doce franciscanos que llegaron a la Nueva España en 1524. Se trata de la escena que ocupa mayor espacio dentro de la portería.
- Sobre la puerta que permite pasar al claustro se plasmó la única pintura de la portería que no es de carácter histórico. Está dedicada a la Inmaculada Concepción.
- El martirio de los niños indígenas de Tlaxcala: Cristóbal, Antonio y Juan.
- Las apariciones de la Virgen de Guadalupe.
- Hernán Cortés, siendo azotado por un fraile. De todas las pinturas de carácter histórico es la que ocupa menor espacio.

Estas pinturas fueron repintadas en el siglo XIX, de acuerdo a una inscripción que aparece en el encuentro de Hernán Cortés con los doce, la cual

dice: "Se renovó en Marzo de 1848". La inscripción está pintada como si fuera un documento, a los pies de uno de los frailes.

Manuel Romero de Terreros trató de precisar cuándo fue que se pudieron haber realizado las pinturas de la portería. Él consideró que no todas eran de la misma época; pensó que la mayor parte de ellas pudieron haberse realizado a principios del siglo XVII, y que otras se pintaron a finales de aquella centuria o bien a principios de la siguiente. Veamos cuales son los argumentos que Romero de Terreros presenta. Para este autor la escena del martirio de los niños Cristóbal, Antonio y Juan fue pintada a principios del siglo XVII. Después de haber descrito la escena, nos señala:

El primitivo fresco tenía una extensa leyenda al pie, explicativa, sin duda, de lo que representaba; pero ésta quedó casi por completo obliterada, bajo una capa de pintura posterior. Solamente hemos podido descifrar las palabras "...al que estaba...", y la fecha 1613...<sup>8</sup>

Ésta es la única prueba que don Manuel presenta para afirmar que esta escena se pintó a principios del siglo XVII. He examinado en varias ocasiones la pintura del martirio de los niños indígenas de Tlaxcala, y si bien es cierto que ahí había una larga leyenda explicativa que quedó oculta cuando las pinturas se repintaron, en ningún momento he localizado el año que vio –o quiso ver– el citado investigador.

Manuel Romero de Terreros pensó que la pintura dedicada a la Inmaculada Concepción fue realizada a finales del siglo XVII, o bien a principios del XVIII. En esta pintura se ve a San Francisco de Asís cargando las tres esferas que simbolizan a sus tres órdenes. La esfera superior sirve de peana a la Inmaculada Concepción. A los lados de San Francisco de Asís se encuentran Duns Scoto y Sor María de Jesús de Agreda. Aparecen además varios ángeles volando que tienen los símbolos lauretanos. Manuel Romero de Terreros, después de haber descrito esta pintura, nos hace la siguiente observación:

La figura de la Madre Agreda en este mural sugiere la fecha aproximada de su ejecución, es decir, de fines del siglo XVII o, cuando más tarde, de principios del siglo XVIII. De manera que la primitiva decoración de esta sobrepuerta debe de

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

haber consistido en el escudo de las cinco llagas, o algún otro emblema de la Orden franciscana.<sup>9</sup>

Para Manuel Romero de Terreros, otro de los murales que podrían ser de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, es el de las apariciones de la Virgen de Guadalupe:

Algunas personas aseveran que la otra pintura, en el muro sur de la portería, que representa la aparición de la Virgen de Guadalupe, data del año de 1848, cuando se renovó la de Cortés y "los doce" [...] Es posible que se haya modificado este mural cuando se repintó la sobrepuerta...<sup>10</sup>

Manuel Romero de Terreros finaliza su artículo con una exigencia que continúa siendo vigente en nuestros días:

La importancia de estos murales de la Portería de Ozumba justificaría, a nuestro entender, una cuidadosa restauración o, cuando menos, que se tomaran acertadas medidas para impedir la destrucción total de tan importante aspecto del arte virreinal del siglo XVII.<sup>11</sup>

Como ya lo señalé, desde que se publicó el artículo de don Manuel Romero de Terreros, casi siempre se ha venido repitiendo lo que ahí se dice, sin tratar de ir más allá, aunque hay algunas excepciones. De la portada de la iglesia se han hecho observaciones importantes que en su momento se citarán. En cuanto a las pinturas de la portería, Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina se refieren a ellas en un estudio de publicación relativamente reciente, titulado "La construcción de una iglesia: las imágenes de su edad dorada".<sup>12</sup> Ahí se analizan, además de otras obras pictóricas, algunas de las pinturas de la portería de Ozumba. En este artículo, se destaca la presencia de fray Bartolomé de Olmedo en la escena del encuentro de Cortés con los doce:

La aparición de este religioso en la escena, dato que ningún cronista franciscano había registrado, procede de un texto interpolado de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* escrita por Bernal Díaz del Castillo. En 1632, el último editor mercedario de la *Historia*, fray Gabriel Adarzo y Santander, para dar realce a la labor de su orden en América, intercaló en el texto de Bernal una

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>12</sup> Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, "La construcción de una iglesia indiana: Las imágenes de su edad dorada" en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, México, MUNAL, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 1999, pp. 142-176.

multitud de referencias a la labor de su correligionario fray Bartolomé de Olmedo [...] La presencia de Olmedo en la pintura nos permite no sólo fecharla a mediados del siglo XVII sino también constatar la actitud abierta que tenían algunos miembros de la orden franciscana hacia el mercedario para darle un lugar tan prominente en una obra hecha para exaltar a los primeros frailes menores...<sup>13</sup>

Por otro lado, los autores relacionan la escena en la que se ve a Hernán Cortés siendo azotado por un fraile con la obra de fray Agustín de Vetancurt:

En la segunda pintura aparece otra escena de tradición tardía: bajo la mirada de unos caciques indios, Cortés, con la espalda descubierta, recibe los azotes de un fraile. El hecho es narrado por Agustín de Vetancurt, inmediatamente después de la descripción de la llegada de los 12: "Habiendo azotado [en el convento de Texcoco] a uno de los principales por faltar a misa se alborotaron los demás, y el católico Cortés concertó con el padre que tardándose a la misa lo enviase a llamar, y lo despojase y azotase, como sucedió, que presentes todos lo hizo despojar y se dejó azotar Cortés del religioso en las espaldas."<sup>14</sup>

A diferencia de los autores que he citado, pienso que todas las pinturas de la portería pudieron haber sido ejecutadas a fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII, época en la que, como ya lo dije, se estaba edificando la iglesia. La obra de Agustín de Vetancurt, como se recordará, fue publicada en los últimos años del siglo XVII. Hasta donde sé, el cronista franciscano es el primero en fijar por escrito el episodio del castigo a Hernán Cortés. Creo que debe considerarse la posibilidad de que la obra del franciscano haya sido la fuente inspiradora por lo menos de esa pintura.

Por ahora no enfrentaré el problema de precisar cuándo fue que se realizaron las pinturas de la portería. Mi atención se dirigirá en esta ocasión al edificio y las obras de arte que en él se resguardan: retablos, pinturas y esculturas.

### *El pueblo*

Para cerrar esta introducción me ha parecido importante hablar, aunque sea de forma muy escueta, sobre otras construcciones virreinales del pueblo, ya que se hará mención de ellas en más de una ocasión.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 152-154.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

Una de esas construcciones es la capilla de San Francisco de Asís. Esta capilla es un edificio de mampostería de planta rectangular con cúpula, que conserva en su interior un retablo estípite y varios óleos de diferente calidad. Las otras dos capillas, la de San Juan Bautista y la de San Pedro, son modestas construcciones de adobe que han logrado sobrevivir al paso del tiempo. Se sabe además que en Ozumba había una capilla dedicada a San Martín. De acuerdo a Manuel Romero de Terreros, esta capilla se encontraba a mediados del siglo XX “en completa ruina”; hoy no queda nada de ella.

Esas capillas, y otras de reciente construcción, pertenecen a los barrios que conforman el pueblo. En algunos de los documentos que se citarán a lo largo de esta tesis se hace mención de los barrios. Los libros sacramentales del Archivo Parroquial dan cuenta de su existencia. En los libros de bautizos por ejemplo, quedaba registrado de qué parte del pueblo eran los padres del niño que había sido bautizado, o bien, en el caso de los libros de entierros, se dice en dónde vivía la persona que había sido sepultada. De acuerdo a esos registros, además de la cabecera, había en Ozumba cuatro barrios a principios del siglo XVIII: Contlan, Tlacoxtalco, Tlaylotlacan y Tlihuacan.

## I. La arquitectura

La inmensa mayoría de las construcciones de la época virreinal aún no cuentan con historias que detallen sus procesos constructivos. Clara Bargellini ha señalado que una de las paradojas de la historia del arte novohispano es que:

A pesar de ser la arquitectura, junto con la retablistica, el arte que ha dado las pautas a la historiografía sobre el arte colonial [...] la mayoría de los edificios novohispanos carecen de historias confiables. Esto quiere decir que se siguen diciendo las mismas cosas, muchas no comprobadas y sin los matices y la profundidad que dan vida a la historia.<sup>15</sup>

El convento franciscano de Ozumba es precisamente una de esas construcciones cuya historia aún no ha sido lo suficientemente explorada. El presente capítulo lo he dedicado al edificio, y está dividido en dos partes. Primero se presenta una descripción del conjunto conventual. Sigue después una historia de su construcción, que se ha escrito con la información que proporcionan los documentos del Archivo Parroquial. Para redactar esta segunda parte también se tomaron en cuenta algunas inscripciones que se encuentran en diferentes partes de la iglesia.

### *El conjunto conventual*

Inicio esta descripción del conjunto conventual de Ozumba con el atrio, que tiene dos entradas. La principal está conformada por tres arcos de medio punto que son sostenidos por columnas de orden toscano. Sobre los tres arcos hay un remate que tiene un edículo, cuyo nicho es ocupado por una escultura de San Cristóbal. La otra entrada está del lado norte (fig. 1). Tiene dos arcos de medio punto que son sostenidos por tres columnas de orden corintio (figs. 2 y 3). Este par de arcos se encuentra entre dos pilastras de orden dórico. Las dos pilastras son más altas que los arcos y sostienen un entablamento. Encima del entablamento hay un gran remate, conformado por dos grandes roleos y un

---

<sup>15</sup> Clara Bargellini, "Los archivos parroquiales y la historia de la arquitectura y del arte", en *Las fuentes eclesíásticas para la historia social de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 263.

ediculo que está en medio de ellos. El nicho del edículo es ocupado por una escultura de San Antonio de Padua.

Como ya quedó dicho en la revisión historiográfica, para Manuel Romero de Terreros las columnas que sostienen los arcos de la entrada lateral son del siglo XVI. Coincidió totalmente con el citado historiador en que son obra de aquella centuria. Sin embargo, también es muy evidente que esta parte del edificio sufrió modificaciones importantes en una época posterior. Esa reconstrucción debe ser de la época en la que, como se verá en este capítulo, se estaba construyendo la iglesia, es decir, de finales del siglo XVII o de principios del siglo XVIII.

La iglesia franciscana de Ozumba, con orientación Este-Oeste, es una construcción de mampostería que tiene una gran portada de cantera conformada por tres cuerpos (fig. 4). Sus características formales nos permiten suponer que se trata de una obra construida a finales del siglo XVII. Tanto el primer cuerpo como el segundo tienen dos pares de columnas corintias que forman tres calles, de las cuales la central es la más amplia. Las columnas de ambos cuerpos son tríostilas, es decir, tienen el tercio inferior de su fuste revestido.

En el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo se ven unos pequeños medallones que tienen inscripciones. Como ya fue observado por Manuel González Galván, se trata de monogramas de los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan.<sup>16</sup> La calle central del primer cuerpo es ocupada por el arco que permite entrar a la iglesia. Este arco es de medio punto, moldurado, y tiene en la clave la figura de Cristo como el Buen Pastor, cargando una oveja sobre sus hombros (fig. 5). En las enjutas del arco hay relieves fitomorfos; las jambas en cambio presentan figuras geométricas. El friso del primer cuerpo está dividido en triglifos y metopas. Las esculturas de los nichos del primer cuerpo representan a San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Sobre los nichos hay cartelas que tienen palabras en latín. La cartela que está encima del nicho de Santo Domingo dice: *DOMINICVS LVX GENTIVM* ("Domingo, luz de la gente"), y en la que se encuentra arriba de San Francisco se lee: *FRANCISCVS QVE APOSTOLI CVS* ("Francisco... apostólico").

---

<sup>16</sup> Manuel González Galván, "El hombre como alegoría arquitectónica entre el manierismo y el barroco", en *El Coloquio Internacional de Historia del Arte. La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*, México, UNAM, IIE, 1980 (Estudios de Arte y Estética, 15), p. 101.

El centro del segundo cuerpo tiene un gran óculo abocinado enmarcado por relieves fitomorfos. Los nichos del segundo cuerpo alojan las esculturas de dos santos franciscanos: San Antonio de Padua y San Buenaventura. Como en el primer cuerpo, sobre los nichos también hay cartelas. La cartela que está sobre San Buenaventura dice: *Columna ecclesiae* ("Columna de la iglesia") y en la que se encuentra arriba de San Antonio se lee: *Arcales rarianti* ("Arca...").

El tercer cuerpo es muy diferente a los otros dos. En la parte central se encuentra, dentro de un marco acodado, un gran relieve que representa a la Inmaculada Concepción (fig. 6). La Virgen tiene a los lados los símbolos lauretanos. Es la presencia de la Inmaculada Concepción la que hizo que se haya querido diferenciar el cuerpo superior de los otros dos, debido a que la iglesia está dedicada a ella. En el tercer cuerpo el número de columnas se reduce. Las columnas ya no son tritóstilas, sino salomónicas. Su fuste helicoidal arranca desde la basa y su grosor disminuye hasta alcanzar el capitel. El capitel es de orden jónico, lo cual es muy curioso, ya que en la Nueva España casi siempre vamos a encontrar a la columna salomónica coronada por un capitel de orden corintio. El tercer cuerpo tiene en los extremos dos remates. Entre los remates y las columnas salomónicas se ven roleos.

Sobre el tercer cuerpo se encuentra un frontón abierto formado por dos enormes roleos. Dentro del frontón se encuentra Dios Padre, acompañado por dos querubines (fig. 7). En la parte superior hay un reloj, que se debió haber agregado a la portada mucho tiempo después de su construcción.

No podemos pasar por alto que la portada de la iglesia franciscana de Ozumba, como ya lo ha hecho notar la doctora Martha Fernández, tiene cierto parecido con las portadas del crucero de la catedral de la ciudad de México, levantadas por el arquitecto Cristóbal de Medina.<sup>17</sup> La primera similitud está en la composición misma. Las portadas del crucero de la catedral tienen, tanto en el primer cuerpo como en el segundo, dos pares de columnas que forman tres calles. El tercer cuerpo en cambio, sólo tiene un par de columnas. La segunda semejanza está precisamente en las columnas del tercer cuerpo: las columnas de los cuerpos superiores de las portadas del crucero son también salomónicas. Su

---

<sup>17</sup> Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM, IIE, 2002 (Monografías de Arte, 27), p. 322.

fuste es muy parecido al de las columnas del tercer cuerpo de la portada de la iglesia de Ozumba.

La portada poniente de la catedral se terminó de construir en 1688, mientras que la portada oriente se concluyó en el año siguiente.<sup>18</sup> Como veremos aquí mismo, la portada de la iglesia de Ozumba se comenzó a construir en 1697, casi diez años después de que fueran terminadas las portadas del crucero de la catedral. Podemos estar casi seguros que, para construir la portada de la iglesia de Ozumba, se tomaron como modelos las portadas del crucero de la catedral.

La torre de la iglesia está conformada solamente por un cuerpo que tiene doce columnas corintias (fig. 8). Su fuste es muy largo y está desprovisto de ornamentación. Sobre los capiteles de las columnas hay un entablamento. Estas columnas dividen a cada una de las cuatro caras de la torre en tres calles. En las calles laterales se encuentran nichos que tienen esculturas de santos. Las esculturas de los nichos de la cara oeste representan a San José y San Cristóbal. Los nichos del lado contrario tienen esculturas de Santa Clara de Asís y Santa Bárbara, esta última considerada protectora contra rayos y centellas, y patrona de los campaneros.<sup>19</sup> Los cuatro nichos de las dos caras restantes tienen esculturas de los cuatro doctores de la iglesia latina: en el lado sur se ve a San Jerónimo y San Gregorio, y en los nichos del lado norte se puede encontrar a San Agustín y San Ambrosio. La torre tiene además un cupulín que descansa sobre un tambor. El tambor presenta cuatro huecos rectangulares que fueron destinados para alojar imágenes de medio cuerpo de los evangelistas. San Juan mira hacia el poniente y es acompañado por el águila. San Mateo se encuentra en el lado contrario y tiene el ángel a un lado. San Lucas mira hacia el norte y tiene el toro a un costado. El hueco del lado sur está vacío, pero es obvio que aquí debió haberse encontrado una imagen de San Marcos acompañada por el león.

A diferencia de la portada de la iglesia, la portería tiene un aspecto muy sobrio (fig. 9). Tiene tres arcos de medio punto moldurados que son sostenidos

---

<sup>18</sup> Martha Fernández, "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53, México, UNAM, IIE, 1983, pp. 85-86.

<sup>19</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Los santos*, t. I, traducción de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 172. Santa Bárbara fue decapitada por su propio padre por no haber abjurado de su fe. Inmediatamente después, su padre fue fulminado por un rayo. En la Europa medieval se creía que bastaba con pedir la protección de Santa Bárbara para quedar a salvo de los rayos. Louis Réau nos cuenta que durante las tormentas, las campanas de las iglesias se echaban al vuelo. Esto hizo que Santa Bárbara se convirtiera en patrona de los campaneros. La presencia de Santa Bárbara en la torre de la iglesia de Ozumba refleja como estas creencias sobrevivieron a la Edad Media y pasaron al Nuevo Mundo.

por columnas de orden toscano. Los tres arcos se encuentran entre dos pilastras de orden dórico. Este par de pilastras son más altas que los arcos y sostienen un entablamento.

La iglesia de Ozumba, como muchísimas otras iglesias novohispanas construidas en los siglos XVII y XVIII, tiene planta de cruz latina.<sup>20</sup> Sobre el crucero se encuentra una cúpula que descansa sobre pechinas y carece de tambor. Esta cúpula tiene además una linternilla que permite la entrada de luz al interior de la iglesia (figs. 10 y 11). En las pechinas están colocados cuatro óleos de los evangelistas. Las pechinas tienen además, en la parte inferior, unos pelicanos con el pico sobre el pecho.<sup>21</sup> El resto de la iglesia está cubierto por bóvedas de cañón con lunetos. Los tres tramos de la nave están separados por pilastras y arcos de medio punto.

El sotocoro tiene bóveda de cañón con lunetos. Entre los lunetos está el monograma de Jesús, hecho de argamasa. El arco del sotocoro es rebajado, moldurado y tiene en la clave la figura del arcángel San Miguel. Este arco es sostenido por dos pilares. El pedestal del pilar del lado derecho tiene dos inscripciones que dicen: "S. SEGUNDO" y "S. QUINTINO". Estas inscripciones pueden estarse refiriendo a dos santos mártires así llamados, San Segundo y San Quintín. San Segundo fue martirizado hacia el año 124, en Asti, Piamonte,<sup>22</sup> y San Quintín, que predicó el cristianismo en las Galias durante tres años, fue martirizado en el año 303.<sup>23</sup> Estas inscripciones pueden tener alguna relación con la construcción de la iglesia. Es posible que señalen eventos que ocurrieron en los días que estos santos eran celebrados. San Quintín es recordado por la iglesia el 31 de octubre. San Segundo, antes de que fuera reformado el santoral por el Vaticano en 1972, era recordado el 30 de marzo. Actualmente es celebrado el 29 de marzo. A San Quintín se le sigue celebrando el mismo día.

En el sotocoro además se encuentran, a los lados, dos arcángeles de piedra que sostienen una especie de concha que sirve para recibir el agua bendita (fig. 12).

---

<sup>20</sup> Manuel González Galván, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, México, UNAM, IIE, 1966, p. 83.

<sup>21</sup> El pelicano representa el sacrificio de Cristo en la Cruz y a la iglesia con sus fieles, James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, traducción de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 100.

<sup>22</sup> Louis Réau, *op. cit.*, t. III, 1998, p. 20.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 106.

El cubo de la torre se localiza a la izquierda de la entrada de la iglesia. Este sitio funcionó originalmente como bautisterio. El arco de su entrada es de medio punto y está enmarcado por una pequeña portada, conformada por dos pilastras dóricas que sostienen un entablamento con un frontón abierto. Dentro del frontón hay un relieve que representa al monograma de Jesús rodeado por formas vegetales. En el interior del bautisterio se encuentra una pila bautismal de piedra, que tiene el cordón franciscano rodeando la parte superior de la taza. El bautisterio está cubierto con una bóveda de arista que tiene adornos de argamasa.

La iglesia tiene una capilla anexa de planta rectangular en el lado norte. Su entrada se halla en el tramo que está antes del crucero (fig. 13). El arco de ingreso es moldurado, de medio punto, y es flanqueado por dos pilastras almohadilladas de orden dórico. Las enjutas del arco tienen relieves fitomorfos. En la clave del arco se ve el monograma de la Virgen, y encima de él hay una corona. Esto nos debe estar señalando que la capilla estuvo dedicada originalmente a la madre de Cristo.<sup>24</sup> Las pilastras sostienen un entablamento con un frontón abierto. La capilla está cubierta con dos bóvedas de arista separadas por un arco de medio punto que es sostenido por un par de pilastras.

Hay otra portada en el interior del templo que da acceso a la antesacristía; se localiza en el brazo sur del crucero, debajo de una gran tribuna. Es muy parecida a la portada de la capilla anexa, apenas descrita. Esta portada tiene, a diferencia de la portada de la capilla, una cartela en la clave con el monograma "Joseph". En el frontón abierto hay un relieve en el que se ve el emblema franciscano de los brazos de Jesucristo y San Francisco de Asís cruzados, enmarcado por el cordón franciscano.

La antesacristía se localiza al sur del crucero. Dos arcos separan las tres bóvedas de cañón con lunetos que la cubren. En este lugar hay una escalera de piedra que conduce a la tribuna y al claustro alto. De la antesacristía se pasa a la sacristía por una puerta que está precisamente debajo de esa escalera. A la sacristía se puede entrar también por una puerta del presbiterio. La sacristía es un espacio rectangular que tiene bóvedas de arista.

La capilla de la Tercera Orden es un espacio rectangular ubicado junto a la antesacristía. Su portada es muy sencilla. Su arco de entrada es de medio

---

<sup>24</sup> La capilla funciona actualmente como capilla del Santísimo.

punto y está enmarcado por un par de pilastras tableradas. Una tercera parte de la capilla está cubierta por una bóveda de cañón con lunetos; el resto tiene una cúpula gallonada que descansa sobre pechinas, carece de tambor y tiene en lugar de linternilla una pequeña espadaña que ahora carece de su campana.

El claustro se ubica al sur de la iglesia (figs. 14 y 15). Es de planta cuadrangular y se caracteriza por su aspecto sobrio y austero. El piso bajo tiene doce arcos de medio punto, tres de cada lado. Los arcos descansan sobre pilastras. En el piso alto, en lugar de arcos encontramos ventanas. Entre las ventanas hay pilastras dóricas sin ornamentación que sostienen un entablamento. En el muro del lado sur del piso bajo del claustro, hay una puerta. Entrando, a la izquierda, hay una escalera de piedra de tres tramos que conduce a los corredores de la parte alta. La escalera está cubierta por una cúpula que carece de tambor y tiene al exterior cuatro ventanas mixtilíneas que permiten la entrada de luz. Esta cúpula tiene además una linternilla falsa.

### *Historia del edificio*

Como lo dije al inicio de este capítulo, la historia del edificio que aquí se presenta ha sido redactada principalmente con la ayuda de documentos, casi todos del Archivo Parroquial. Debo aclarar además que en la descripción que acabo de hacer del conjunto conventual, he evitado hacer cualquier mención a inscripciones en las que haya fechas, debido a que me ha parecido más conveniente referirme a ellas en esta segunda parte y señalar a qué se pueden estar refiriendo.

El documento más remoto que nos da noticia de la existencia de un convento en el pueblo de Ozumba es de la segunda década del siglo XVII. Este importante documento no ha sido tomado en cuenta por quienes se han referido al convento franciscano de Ozumba, a pesar de haber sido publicado en 1939 por don Silvio Zavala y María Castelo.<sup>25</sup> El documento en cuestión se encuentra en el Archivo General de la Nación, y está fechado el 19 de julio de 1618. Se trata de

---

<sup>25</sup> Archivo General de la Nación, *Indios*, vol. 7, exp. 287, f. 141 v. Documento publicado por Silvio Zavala y María Castelo (recopiladores), *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*, t. VI, 1980, Centro de Estudios Históricos sobre el Movimiento Obrero Mexicano, p. 316. (Edición original, 1939).

una respuesta dada por el virrey Diego Fernández a una petición que los pobladores de Ozumba le habían hecho. El documento dice:

Por cuanto por parte de los alcaldes, principales y naturales del pueblo de Santa Maria Ozumba en la provincia de Chalco, se me hizo relación que los susodichos son administrados de los religiosos de Sant Francisco hace más de diez años, cuya iglesia y casa donde habitan se está cayendo por ser el edificio antiguo, y para que los oficios divinos se celebren con la decencia que es razón, se me pidió mandase reservar los dichos indios del servicio personal que dan al repartimiento de Tlalmanalco, con que podrán acudir al reparo de dicha iglesia, y por mi visto y lo que por orden mía informan fray Pedro Lozano, guardián de aquel convento, y el teniente repartidor de la provincia de Chalco y asimismo Sebastián Ydalgo Rengel que en ella administra justicia, en que dicen vieron y visitaron la dicha iglesia cuya obra tiene necesidad de ser socorrida con gente respecto de estar arruinada socorriéndole para esta fábrica con gente, atento a lo cual, por el presente mando al dicho repartidor, haga suelta a los naturales del dicho pueblo de Santa Maria Ozumba de todos los indios que debieren de rezagos y asimismo de dos indios en sencilla y tres en dobla de los que tienen obligación a dar conforme a su tasación, todo por tiempo de seis meses, para que se ocupen y acudan al aderezo y fábrica de la dicha obra...

Este documento nos señala cosas sobre las que hay que llamar la atención. Se nos dice que la "iglesia y casa donde habitan [los religiosos] se está cayendo por ser el edificio antiguo". Si ese convento hubiera sido una construcción reciente, seguramente no se habría dicho que se trataba de un "edificio antiguo". Este edificio posiblemente se fabricó en el siglo XVI. Los restos en el atrio de una construcción de aquella centuria parecen confirmar esta suposición. Por otro lado, debe destacarse que el documento citado nos dice que los franciscanos estaban a cargo del pueblo de Ozumba desde "hace más de diez años". Habrá que explicar en un futuro que se quiso decir exactamente con eso.

Este primitivo templo subsistió hasta fines del siglo XVII, ya que fue derribado alrededor de 1696. Un documento del Archivo Parroquial de Ozumba, fechado el 16 de febrero de aquel año, nos da esta importante noticia. Se trata de una licencia firmada por fray Clemente de Ledesma, el provincial de la provincia del Santo Evangelio en aquel momento, y está dirigida a fray Domingo Pardo, "predicador asistente de nuestro convento de Azumba".<sup>26</sup> En él se le da autorización a fray Domingo Pardo "para que pueda derribar la iglesia vieja de dicho nuestro convento y hacerla de nuevo". En este documento se indica que

---

<sup>26</sup> Archivo Parroquial de Ozumba (en adelante APO), documento suelto. Cabe señalar que el Archivo Parroquial de Ozumba, como la inmensa mayoría de los archivos parroquiales de nuestro país, no está catalogado.

para la fábrica de la iglesia que se habría de construir ya se tenían “dos mil novecientos y ochenta y ocho pesos asegurados para dicho efecto, y además de esto, cuarenta mulas que ofrece el capitán Juan de Aguilar durante la obra”, en tanto que los indígenas se harían cargo de “todos los fletes de piedra, arena y cal”. La iglesia que se empezaría a construir es precisamente la que actualmente existe.

En el Archivo Parroquial se conserva una memoria en la que se registró a qué lugares habían sido llevados los retablos y las imágenes de la iglesia vieja para su resguardo, dentro y fuera del conjunto conventual. La memoria no está fechada, aunque se puede suponer que fue escrita en 1696.<sup>27</sup> De los retablos que ahí se describen se hablará en el siguiente capítulo. Ahora sólo quiero destacar que este documento nos informa que algunas dependencias del antiguo conjunto conventual siguieron funcionando, es decir, no se derribó todo el convento, sino tal vez sólo la iglesia. Esto se desprende al leer las siguientes partes de la memoria:

El colateral del altar mayor está la mayor parte en las casas reales y para su resguardo se pusieron debajo vigas del piso de la iglesia, y las que sobraron de dicho piso están debajo del corredor de la celda de los guardianes...  
Las cortinas de tela verde que estaban en el sagrario del altar mayor, están en la sacristía del convento.

Lo que se dice en este documento es muy importante: se derribó la iglesia, no así la sacristía y el claustro, en donde se encontraría “el corredor de la celda de los guardianes”. Los documentos del Archivo Parroquial sólo hacen referencia a la construcción de la iglesia nueva y de la capilla de la Tercera Orden. No hallé documentos en el Archivo Parroquial que dieran noticias de la construcción del claustro actual. Resulta muy difícil fecharlo por su aspecto sumamente sobrio y austero. Tenemos la certeza de que se derribó la vieja iglesia conventual en 1696, pero también sabemos por la memoria que algunas de las dependencias conventuales siguieron funcionando. Es posible que el claustro mencionado en este documento haya sido usado por algún tiempo, y que fuera derribado posteriormente.

---

<sup>27</sup> En esta memoria tampoco aparece el nombre de la persona que fue el responsable de redactarla; si comparamos su grafía con la de otros documentos firmados por fray Domingo Pardo, el fraile a quien está dirigida la licencia en que se le da autorización para construir la iglesia, nos podremos dar cuenta que fue escrita por él.

El antiguo convento franciscano tuvo dos capillas: una dedicada a la Virgen de Guadalupe y otra a Jesús Nazareno. De la capilla dedicada al Nazareno no encontré información que precise en qué parte del conjunto conventual se encontraría. En cambio, de acuerdo a fray Agustín de Vetancurt, la capilla de la Virgen de Guadalupe se encontraba “hacia el norte”. En la memoria de los retablos de la antigua iglesia conventual se nos informa que varios objetos se llevaron a las capillas de Jesús Nazareno y de la Virgen de Guadalupe. Ahí se dice que la capilla de la Guadalupana se encontraba “en el patio del convento”.

La iglesia actual, como ya quedó señalado, tiene una capilla anexa precisamente en el lado norte. En la clave del arco de su portada se ve el monograma de María, lo que nos está indicando que esa capilla estaría dedicada originalmente a la Virgen. Podría tratarse de la capilla de la Virgen de Guadalupe, integrada a la iglesia nueva. Por ahora no tengo elementos que me ayuden a resolver este problema, por lo que solamente lo dejo planteado.

La fábrica del nuevo templo conventual comenzó el mismo año en el que fue derribada la iglesia vieja. Así parecen probarlo algunos documentos del Archivo Parroquial de ese año en los que se da cuenta tanto de lo que se les iba pagando a los canteros que estaban trabajando en la fábrica de la iglesia, como de lo que iban desquitando.<sup>28</sup> Los canteros se llamaban Joseph de Cárdenas, “maestro de cantero”, Miguel de Tobar, quien también era “maestro de cantero”, Sebastián Antonio, “oficial de cantero”, y Lucas de Estrada, de quien no se dice si era maestro u oficial. Los documentos indican que estas personas estaban labrando piedras para pilastras. Uno de estos documentos dice que el oficial de cantero Sebastián Antonio había hecho “media pilastra para el presbiterio...” Seguramente los canteros que son mencionados en estos documentos estaban labrando las piedras que conforman los pilares del interior de la iglesia. Ignoro si estos canteros pudieron haber intervenido en la construcción de la portada, aunque es posible.

Algunas inscripciones en la iglesia nos ayudan también a conocer la historia de su fábrica. Una de ellas se puede ver en una lápida que se encuentra en el sotocoro, a la derecha de la entrada, y dice:

---

<sup>28</sup> APO, documentos sueltos. Este grupo de documentos se encuentra muy deteriorado.

S Martín  
De Vergara  
Comenzose a 23  
De abril de 1697

Podemos estar completamente seguros que esta inscripción tiene que ver con la fábrica de la iglesia, aunque no diga con exactitud a qué se está refiriendo. Es posible que en esa fecha se haya comenzado a construir la bóveda del sotocoro.<sup>29</sup>

El primer cuerpo de la portada de la iglesia tiene una inscripción. Ésta se encuentra en la columna del extremo derecho de ese cuerpo, en el tercio ornamentado de su fuste. Es pequeña y simplemente dice: "1698". En ese año se pudo haber terminado el primer cuerpo de la portada. Una anotación que se encuentra en uno de los libros sacramentales del Archivo Parroquial parece confirmar esta suposición. En uno de los libros de entierros de este archivo se registró la muerte de "Salvador Gonzales, el cantero, natural de México".<sup>30</sup> La partida dice que "en nueve días del mes de diciembre de [mil seiscientos y] noventa y ocho años se enterró en esta Santa Iglesia de Atzompa a Salvador Gonzales, castizo casado con Antonia de la Rossa, castiza". La partida fue firmada por fray Antonio de Acha, quien abajo anotó: "Dicho día se puso el arco de la puerta con su Salvador, día de la Concepción, patrona de esta santa iglesia". Creo que el religioso se está refiriendo a la conclusión del primer cuerpo de la portada de la iglesia. Es posible que Salvador González haya trabajado en la construcción del primer cuerpo de la portada, de otra forma no se entendería que se hubiera hecho mención en la partida de su entierro de la conclusión del primer cuerpo si no hubiera tenido participación alguna. Por otra parte, creo que cuando el fraile se refiere al "el arco de la puerta con su Salvador", posiblemente está aludiendo a la clave del arco en la que se ve a Cristo como el Buen Pastor.

La pila bautismal tiene otra inscripción que dice: "A 18 DE abril de 1699". En esa fecha se pudo haber terminado la pila bautismal, o bien, también puede tratarse del día en el que fue colocada en el bautisterio. Algunos días después, el 29 de abril, fueron bautizados en este lugar tres niños recién nacidos. Dos de ellos, un niño y una niña, eran hijos de Alexo de Santiago y Josepha María,

---

<sup>29</sup> Agradezco esta observación al doctor Gustavo Curiel.

<sup>30</sup> APO, *Libro 2 de entierros de indios, españoles y castas desde el año de 1668 hasta el de 1717*, f. 106.

pareja que vivía en el barrio de Tlihuacan.<sup>31</sup> También fue bautizada una hija de Cristóbal Ygnacio y de Angelina de San Pedro.<sup>32</sup> Los niños fueron bautizados por fray Antonio de Acha. Las niñas fueron bautizadas como Thadea Antonia, mientras que el niño fue bautizado como Thadeo Antonio. Una anotación de fray Antonio de Acha nos dice:

Estos tres últimos estrenaron la pila baptismal que se puso en la capilla del Señor San Thadeo, por cuya [...] se nombraron de ese nombre...<sup>33</sup>

Es claro que a los niños se les puso el primer nombre en honor del patrón de la capilla, y el segundo en honor del religioso que los bautizó. Es importante mencionar que fray Antonio era devoto de San Judas Tadeo. Testimonio de ello es uno de los óleos del conjunto conventual de Ozumba. Me refiero a una pintura del santo firmada por Cristóbal de Villalpando y que fue hecha “a devoción de fray Antonio de Acha”, como se puede leer en ella.

Por la noticia del estreno de la pila baptismal podemos deducir que el bautisterio empezó a ser utilizado en abril de 1699, aunque esto de ninguna forma quiere decir que la iglesia ya hubiera sido terminada para ese entonces. Esto se confirma al leer una anotación de 1705 en un libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden, acerca de una imagen de vestir de San Juan evangelista que apenas se había adquirido:

Más queda a la Tercera Orden una hechura de San Juan evangelista de vara y media muy lindo, vestido de apóstol [...] con su diadema, cabellera y andas doradas en que está. Por ahora está en depósito en casa del hermano Joseph del Posso como coadjutor hasta tanto que se acabe la iglesia.<sup>34</sup>

Los documentos nada dicen de la construcción de las bóvedas y la cúpula de la iglesia. Es muy probable que ya estuvieran terminadas en 1717, año en el que se terminó de construir la torre. Esto nos lo informa un curioso documento de 1717. En la última foja del segundo libro de entierros del Archivo Parroquial un fraile del convento, llamado Francisco Parrilla Caro, redactó una larga nota en

---

<sup>31</sup> APO, *Libro 4 de bautismos de indios, españoles y castas desde el año de 1692 hasta el de 1717*, f. 38 v.

<sup>32</sup> *Ibidem*, f. 39.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> APO, *Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden [desde el] año de 1662 hasta el año de 1732*, f. 23. En la capilla de San Francisco de Asís se conserva una imagen de candelero con peluca de San Juan Evangelista llorando. Esta imagen tal vez sea la que se describe en esta anotación

la que describe lo que sucedió cuando se colocaron las campanas y “los ocho santos de canterías” en la torre, algunos días después de la fiesta de San Francisco de Asís.<sup>35</sup> En este documento el fraile comenta que le pareció conveniente “poner esta nota aquí para perpetua memoria y que se sepa en los tiempos futuros lo que tiene la torre, y lo que ha que repusieron las campanas [sic] y quienes y cómo”. En este documento el religioso nos dice que:

Los maestros que subieron las campanas fueron Juan Pérez y Juan Bentura, maestros de arquitectura que fueron los que hicieron la torre, siendo guardián de este convento el reverendo padre predicador fray Juan de Roa y presidente el reverendo padre predicador fray Manuel de Ypinarrieta, y yo fray Francisco Parrilla Caro coadjutor, y siendo alcalde de república don Andrés Martín. Y todos los principales del pueblo fueron los que costearon la torre en lo que toca a los salarios de los maestros, y a los materiales los otros indios sin ayuda ninguna, y éstos son nuestros únicos bienhechores. Dios se los pague y María Santísima los favorezca.

Faltaba por construirse la capilla de la Tercera Orden. Son varios los documentos del Archivo Parroquial que dan información sobre su construcción. El documento que a continuación se cita nos dice que los naturales y los principales de Ozumba habían comenzado a construir una sacristía para la iglesia, aunque no se informa en qué año.<sup>36</sup> Nunca fue terminada por razones desconocidas. En 1721 la Tercera Orden

presentó [un] escrito ante el muy reverendo padre provincial fray Antonio Mansilla a fin de que se les hiciera donación y gracia de un sitio que se halla en dicho convento y con las paredes alzadas, el cual tenían destinado para sacristía dichos principales y naturales respecto a haberse quedado sin acabar. Pidió a su paternidad muy reverenda dicho venerable Tercero Orden se les adjudicase por vía de gracia dicho sitio para el efecto de sus juntas y ejercicios, como también para la colocación de un colateral que a costa de dicho Tercero Orden tiene en blanco con su patrón San Ybon.

El retablo que se menciona en este documento aún se conserva. Es un retablo salomónico conformado por sotabanco, banco, dos cuerpos y remate; está dividido en tres calles. Su construcción había iniciado en 1717. Para 1721, como se indica en el documento anteriormente citado, el retablo se encontraba “aún en

---

<sup>35</sup> APO, *Libro de entierros de indios, españoles y castas desde el año de 1668 hasta el de 1717*, foja sin numeración.

<sup>36</sup> Los documentos que a continuación se citan se pueden encontrar en: APO, *Año de 1721. Donación que los naturales y demás común de este pueblo de Ozumba hicieron a favor de la venerable Tercera Orden de Nuestro Padre San Francisco en este pueblo de la Asunción de Atzompan ante don Manuel de la Torre de Trasierra, teniente de dicho pueblo*. Las fojas carecen de numeración.

blanco”, es decir, aún no había sido dorado. De la historia de este retablo se hablará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Ante la petición que le había hecho la Tercera Orden de Ozumba, en el sentido que se le donara la sacristía inconclusa, el provincial fray Antonio Mancilla decidió

convocar a todo el común de este dicho pueblo, los cuales se juntaron ante su paternidad muy reverenda, quienes entendidos de dicho pedimento dijeron unánimes y conformes que otorgaban y otorgaron a dicha venerable Tercera Orden gracia y donación del dicho sitio...

La Tercera Orden tomó posesión de la sacristía inconclusa el 21 de mayo de 1721. En la tarde de aquel día se realizó una procesión que partió de la iglesia, en la que participaron la Tercera Orden y los indígenas del pueblo

en la cual, para muestra del júbilo, gozo y alegría que dichos naturales tenían cargaron en sus hombros al Patriarca y Seráfico San Francisco, y los terceros a los demás santos de sus barrios, siguiendo su curso dicha procesión, yendo adelante la cruz manga como es uso y costumbre. Y luego que hubo llegado a las puertas de dicha capilla [...] don Santiago Lazcano, hermano mayor, cogió a su patrón San Ybon, que asimismo lo habían cargado en la procesión dichos naturales, y en compañía de sus conciliarios lo cargaron y colocaron en un altar portátil que para dicho efecto se había puesto en dicha capilla, como asimismo al Patriarca y Seráfico San Francisco, dándoles la debida veneración y culto. Y el dicho ministro hermano mayor encendió luces, las apagó, e hizo otros actos de legítima posesión mandando sacasen fuera de dicha capilla a los santos de los naturales y echar fuera a todos los que no eran terceros, quedándose ellos con su crucero en dicha capilla.

La Tercera Orden había recibido en 1721 una construcción no terminada que, como ya se vio, se encontraba solamente con “las paredes alzadas” y “sin acabar”. A la Tercera Orden le tocaría construir la cúpula y la bóveda con lunetos que hoy tiene la capilla. En 1721 se empezaron a realizar los primeros gastos relacionados con su construcción. La Tercera Orden gastó el día “ocho de octubre sesenta y cuatro pesos en el valor de sesenta y cuatro cargas de cal para la obra de la capilla”.<sup>37</sup> Posteriormente se gastaron en el día “veinte de noviembre ciento treinta y dos pesos y dos reales de la saca y labrado de tezontle y su acarreo y piedra dura para la capilla”.<sup>38</sup> En 1722 se gastó la elevada cantidad de

---

<sup>37</sup> APO, *Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden [desde el] año de 1662 hasta el año de 1732*, f. 43.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

“setecientos cincuenta y ocho pesos y tres reales de gasto en la obra de la capilla de todos los materiales...”<sup>39</sup> En 1723 el hermano mayor reporta que ha gastado “seiscientos setenta y siete pesos que ha tenido en la obra material de la capilla con todos los materiales hasta su conclusión”.<sup>40</sup>

Si bien la capilla se terminó de construir en 1723, fue hasta el año siguiente en el que fue dedicada. Así lo informa una inscripción que se ve en el guardapolvos del retablo de la capilla que dice:

En dies y siete De  
Marzo De 1724 años Ce  
dedicó este colateral y  
capilla Acosta de limosnas  
de la Tercera Orden y de  
Bienhechores

Don Santiago Lazcano había sido elegido como hermano mayor en 1718, cargo que siguió ocupando hasta 1724, año en el que murió, poco tiempo después de haberse dedicado la capilla.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibidem*. f. 44.

<sup>40</sup> *Ibidem*. f. 49.

<sup>41</sup> APO, *Libro 3 de entierros de indios, españoles y castas desde el año de 1717 hasta el de 1737*, f. 81 v. La partida dice: “En veintiocho de junio de setecientos y veinticuatro falleció recibidos los santos sacramentos y se enterró en esta parroquia a Santiago Lazcano, marido que fue de Manuela Rodríguez Gil...”

## II. Los retablos

El presente capítulo está dedicado a los retablos. Desgraciadamente, los retablos del conjunto conventual de Ozumba no se encuentran en las mejores condiciones. Les faltan pinturas o esculturas, o bien están mutilados. Todo esto dificulta lógicamente la lectura del programa iconográfico de cada uno de ellos. Por si fuera poco, algunos retablos han sido cambiados de lugar dentro de la iglesia. A todo esto debe sumarse el deterioro provocado no sólo por el paso del tiempo, sino también por la ignorancia y la indiferencia.

El conjunto retablístico que aquí se estudia no es un grupo homogéneo, es decir, se trata de retablos fabricados a lo largo del siglo XVIII. La mayor parte de ellos fueron construidos en la primera mitad de aquella centuria. Al grupo de retablos aquí examinado se han integrado algunos que han sido destruidos. Se hace referencia a ellos en documentos del Archivo Parroquial, y en el caso del retablo de la Virgen de los Dolores, se conservan por fortuna algunos de sus lienzos.

### *Los retablos de la antigua iglesia conventual*

Antes de que comenzara a derribarse la primitiva iglesia conventual, los retablos que alojaba en su interior fueron desarmados. Así nos lo informa una memoria o inventario en la que están consignados "los colaterales y santos pertenecientes a esta iglesia de Osumba [sic], y donde están y quien los tiene".<sup>42</sup> El lector recordará que ya se habló de este importante documento en el capítulo anterior. Veamos ahora que es lo que se dice en este documento de ese grupo de retablos.

El más importante de todos los retablos que se mencionan es, por obvias razones, el retablo mayor, por lo que es descrito con mayor detalle:

El colateral antiguo del altar mayor, el cual tiene seis lienzos que son: de Xpto crucificado y Xpto resucitado, Nuestro Padre San Francisco, San Antonio, otro del nacimiento de Xpto y otro de la Adoración de los Reyes, y abajo [es decir, en la predela] los doce apóstoles [...] también tiene dicho colateral su sagrario.

---

<sup>42</sup> APO, "Memoria de los colaterales y santos pertenecientes a esta iglesia de Osumba, y donde están y quien los tiene", 4 fs.

En parte final de la memoria se menciona un grupo de esculturas que aparentemente estaban colocadas en ese retablo:

Santos del altar mayor. Don Sebastián Nicolás el fiscal llevó a su casa a San Buenaventura y a San Antonio. La imagen de Nuestra Señora de dicho altar mayor la llevó a su casa don Juan Crisóstomo...

Santo Domingo y San Agustín a la capilla de Jesús Nazareno.

San Joseph con su niño lo llevó a su casa Joseph de San Pedro, maestro de albañil del barrio de Contlan.

El San Diego del altar mayor lo llevó a su casa Diego Xuares, cantor.

El niño Jesús del altar mayor lo llevó a su...

San Pedro del altar mayor lo llevó a su casa Joan Diego, cantor.

San Pablo del altar mayor lo llevó a su casa Joseph de San Pedro del barrio de Contlan.

San Phelipe de Jesús lo llevó Phelipe Diego, cantor, a su casa.

San [...] lo llevó don Nicolás [...] a su casa.

Nuestro Padre Santo Domingo y San Agustín a la capilla de Jesús Nazareno.

Nuestro Padre San Francisco lo llevó don Pedro a su casa.

A pesar de que en este documento se habla de las pinturas y esculturas que tendría el retablo mayor, es difícil precisar como pudo haber sido, es decir, resulta complicado pensar en el número de calles y cuerpos que debió haber tenido. Sin embargo, se puede pensar que sería un retablo que tendría dos calles ocupadas por pinturas, mientras que las calles restantes tendrían nichos que alojarían esculturas, e incluso pudo haber tenido algún relieve en la calle central. Sería un retablo que estaría conformado por cinco calles como mínimo. Existen varios ejemplos de retablos que tienen dos calles ocupadas por pinturas, mientras que las restantes tienen nichos con esculturas. Este tipo de retablo se construía en la Nueva España desde el siglo XVI. Como muestra de ello, debemos mencionar los retablos de las iglesias conventuales de Huejotzingo y Xochimilco. Los dos retablos tienen a los doce apóstoles en la predela, y están constituidos por siete calles. En ambos retablos, las calles ocupadas por nichos son más angostas que las que tienen pinturas. Todavía a fines del siglo XVII se seguían fabricando retablos con dos calles ocupadas por pinturas. El ejemplo más conocido es el retablo de la iglesia agustina de Meztitlán.<sup>43</sup>

Otro retablo que también se describe con cierto detalle es el de San Antonio de Padua:

---

<sup>43</sup> Este retablo fue analizado por José Guadalupe Victoria, "Forma y expresión en un retablo novohispano del siglo XVII", en *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargastugo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983, pp. 173-182.

San Antonio con su manto, niño, libro [...] y colateral dorado con tres lienzos de San Francisco, San Buenaventura y San Joan Bautista y el apostolado abajo [es decir, en la predela].

El lector habrá advertido que en las descripciones de estos dos retablos se identifican los temas de sus pinturas, lo que no siempre sucede en este tipo de documentos. Existen inventarios de aquella época en los que se señala el número de pinturas que adornaban un retablo, pero no se identifican sus temas. En cambio, cuando se habla de las esculturas, se indica a quien representaban. Así lo ha señalado Clara Bargellini:

...para el culto los objetos más importantes son las imágenes y esculturas de bulto. Éstas casi siempre vienen identificadas por el nombre del santo representado. Es muy diferente el caso de las pinturas, las cuales sólo se describen por su tamaño y número. Con pocas excepciones, el tema de un cuadro se identifica sólo cuando constituye la imagen principal de un retablo o cuando se encuentra en una sacristía.<sup>44</sup>

Clara Bargellini ha señalado además que:

Es curioso que las descripciones coloniales de retablos prescindan de lo que ahora entendemos por un retablo. Actualmente hablamos de la estructura: de cuerpos, de calles, del remate, del tipo de soporte, etc. Muchas veces no mencionamos las imágenes. Las descripciones coloniales hacen lo contrario [...] Lo que importa son las imágenes, no la estructura que las contiene...<sup>45</sup>

En la memoria también se mencionan otros retablos; de ellos simplemente se indica cual era la imagen principal: "San Diego [de Alcalá] con su cruz y colateral dorado", "la Magdalena con su santo Xpto grande" que estaba en un "colateral dorado", "Santa Rosa de Viterbo de pintura con su colateral dorado" y "el colateral de la Tercera Orden y [su imagen de] San Ybon". La vieja iglesia tenía además "un lienzo de Ánimas con su marco dorado", que debió haber sido una pintura de gran formato como muchas otras obras pictóricas de este tema.

De los retablos que se encontraban en el interior de la antigua iglesia conventual nada queda, salvo un modesto retablo que se encuentra en la iglesia actual, abajo de la tribuna. Se trata de un retablo que posiblemente fue repintado

---

<sup>44</sup> Clara Bargellini, "La Segunda Visita a la Nueva Vizcaya de Pedro Tamarón: consideraciones generales e inventarios", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, México, UNAM, IIE, 1984, p. 73.

<sup>45</sup> Clara Bargellini, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM, IIE, 1989, p. 156.

en el siglo XIX, el cual tiene dos pares de columnas corintias de fuste estriado que enmarcan una pintura.<sup>46</sup> La pintura que originalmente se hallaba en este retablo no se conserva. En su lugar, se encuentra un óleo de la *Madre Santísima de la Luz*, culto que tuvo enorme importancia en la Nueva España en el siglo XVIII. La pintura está firmada y tiene la fecha de su terminación: "Felipe Medina pinx... A 17 de Enero de 177..."

Hay algunos retablos construidos en el siglo XVII que tienen columnas corintias de fuste acanalado. El más conocido de todos es el retablo de San Cosme y San Damián de la catedral de la ciudad de México, construido alrededor de 1660.<sup>47</sup> Hay otros retablos que tienen precisamente ese tipo de columna, los cuales aún no han sido estudiados.<sup>48</sup>

### *Los retablos del siglo XVIII*

Resulta lógico pensar que los retablos de la antigua iglesia conventual habían sido trasladados a sitios seguros para que, cuando la iglesia nueva ya estuviera en condiciones de alojarlos, fueran trasladados a ella. De otra forma no se entiende que se hubiera escrito una memoria registrando en donde se encontraban. Sin embargo, esos retablos fueron sustituidos por retablos nuevos en el transcurso del siglo XVIII. A continuación se habla de los retablos que se construyeron a lo largo de aquella centuria. Como resultado de la investigación realizada, propongo la siguiente cronología:

1. *Retablo de San Antonio de Padua*. Con toda seguridad sus pinturas ya habían sido realizadas antes del 3 de noviembre de 1716, fecha de la muerte de su autor, el pintor Juan Correa.

---

<sup>46</sup> Agradezco a la doctora Clara Bargellini el haberme señalado la antigüedad de este retablo.

<sup>47</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "Capilla de San Cosme y San Damián", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 184.

<sup>48</sup> Véase: Teresita Loera Cabeza de Vaca y Anaité Monteforte Iturbe, *Catálogo de retablos virreinales del Estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio*, tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, Secretaría de Educación Pública, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 1999.

2. *Retablo de San Ivo*. Este retablo se encuentra en la capilla de la Tercera Orden. De acuerdo a una relación de gastos de uno de los libros de cuentas del Archivo Parroquial se comenzó a construir en 1717. Una inscripción en el guardapolvos nos indica que fue dedicado en 1724.
3. *Retablo mayor*. Fue terminado en 1730, de acuerdo a una inscripción en la base de dos de las esculturas estofadas del primer cuerpo.

Son dos los retablos salomónicos que no tienen un lugar preciso en esta cronología debido a la falta de datos precisos sobre su construcción. Estos retablos son:

4. *Retablo de la infancia de Cristo*. Sus pinturas son de José López, pintor activo a principios del siglo XVIII, y de quien sólo se encontró información mínima.
5. *Retablo de la Virgen de los Dolores*. Fue destruido en fecha desconocida. Se conservan algunas de sus pinturas, ninguna de las cuales presenta la firma de su autor.

Los retablos estípites son:

6. *Retablo de Jesús Nazareno*. Fue fabricado entre 1741 y 1753, de acuerdo a los gastos registrados en uno de los libros de cuentas de la cofradía del mismo nombre. Es posible que este retablo sea el retablo estípite de tres cuerpos que está en el crucero de la iglesia.
7. *Retablo de la Divina Pastora*. Sus pinturas son obra de José de Páez, pintor activo en la segunda mitad del siglo XVIII. No se encontró información documental sobre su construcción.

Finalmente, se halló información de un retablo que se construyó en la segunda mitad del siglo XVIII, el cual desafortunadamente ya no existe. Ignoro si sería un retablo estípite o anástilo:

8. *Retablo de San José*. De acuerdo a un documento, estaba siendo dorado en 1771.

Aclaro que esta cronología con toda seguridad no está completa, debido a que pudieron existir más retablos tanto en la iglesia, como en la capilla de la Tercera Orden y la capilla anexa –que no tiene ninguno–, y de los cuales no se ha encontrado hasta ahora documentación, o bien partes de ellos que nos den cuenta de su existencia.

### *Retablo de San Antonio de Padua*

El primer retablo que se ha podido fechar es el que está dedicado a San Antonio de Padua (fig. 16). Se trata de un retablo salomónico que tiene tres óleos, uno de los cuales está firmado por Juan Correa. En este caso, el elemento con el que contamos para fechar este retablo es precisamente la firma del pintor. Se sabe por un documento hallado por Rogelio Ruiz Gomar en el Archivo del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México que Juan Correa murió el 3 de noviembre de 1716, por lo que las pinturas del retablo en cuestión no pueden ser posteriores a esa fecha.<sup>49</sup> Cabe destacar que hasta ahora no se tenía conocimiento de obras de Correa en la iglesia de Ozumba. El retablo de San Antonio de Padua viene a sumarse al conocido grupo de retablos salomónicos con obras del pintor mulato. Este retablo con toda seguridad sustituyó al retablo de San Antonio de Padua “con tres lienzos de San Francisco, San Buenaventura y San Joan Bautista y el apostolado abajo” que se menciona en la memoria de los retablos de la iglesia vieja. La imagen de San Antonio debió haber sido lo único que se conservó del viejo retablo.

El retablo de San Antonio de Padua está conformado por sotabanco, banco, un cuerpo y un gran remate. El centro de su único cuerpo es ocupado por un nicho que tiene actualmente una escultura moderna de Santa Teresita del Niño Jesús. Aquí debió haber estado la escultura de San Antonio.<sup>50</sup> A los lados del nicho se encuentran dos pinturas que están enmarcadas por columnas salomónicas.

---

<sup>49</sup> Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, “Introducción”, en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, UNAM, IIE, 1991, p. 9.

<sup>50</sup> En uno de los salones del claustro alto, que sirve actualmente de bodega, se encuentra una escultura de San Antonio de Padua, muy alterada, que podría ser la que ocupó originalmente este nicho. En este lugar se encuentran además una escultura estofada de San Francisco de Asís, que se encuentra en un estado lamentable, y otras imágenes de las que se hablará en su momento.

El remate del retablo tiene en la parte central otro óleo, más ancho que los otros dos. Este lienzo es el que tiene la firma de Juan Correa, en el ángulo inferior izquierdo. A los lados de este óleo hay dos pinturas lobuladas pintadas sobre la madera, en las que se puede ver a San Antonio y a San Francisco de Asís. Por su inferior calidad se deduce que estas pinturas no son de Correa. Encima de la parte más alta del remate está una escultura estofada de San Miguel arcángel.

En el lienzo del remate, Juan Correa plasmó uno de los episodios más conocidos de la vida de San Antonio de Padua: el milagro de la mula (fig. 17). A continuación se relata ese hecho prodigioso.

En una ocasión, un hereje que no creía en la presencia de Cristo en la Eucaristía le hizo a San Antonio la siguiente proposición:

“Yo encerraré mi mula, por espacio de tres días, sin darle en todo este tiempo comida, ni bebida; y después, en el puesto que señalares y quisieres tener esa Hostia, la traeré hambrienta, y le pondré a lado la comida; y si veo que no haciendo caso de ella hace milagrosamente reverencia y obsequio a la Hostia que dices consagrada, creeré que es verdad infalible que está en ella Christo real y verdaderamente”.<sup>51</sup>

San Antonio aceptó la propuesta del hereje. Llegado el día acordado

Celebró San Antonio el sacrificio santo de la misa, y tomando con toda reverencia en sus manos la Hostia consagrada, salió donde el bruto hambriento estaba; le pusieron la comida delante, y el santo, con voz imperiosa le dijo: “En virtud y nombre de Jesu-Christo, que indignamente tengo en mis manos, te mando criatura irracional que llegues a reverenciar y adorar tu criador, para que quedando convencida la proterva obstinada herética, confiese enseñada de un bruto, las verdades de la fe católica, y deje la ceguedad de sus perniciosos errores”.<sup>52</sup>

Entonces ocurrió el milagro representado en la pintura de Juan Correa:

¡Raro prodigio! Apenas había Antonio bien pronunciado estas palabras, cuando el bruto, despreciando la comida, sin hacer caso de las instancias con que su amo a ella la convidaba e instigaba su natural apetito, se llegó al santo, y postrada, dobladas las rodillas, con pasmo y admiración de todos los circunstantes adoró reverente a Christo Sacramentado.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Miguel Mestre, *Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua, sol brillante de la iglesia, lustre de la religión seraphica, gloria de Portugal, honor de España, tesoro de Italia, terror del infierno, martillo perpetuo de la herejía, entre los santos por excelencia el milagrero*, Madrid, Imprenta y Librería de don Manuel Martín, 1668, p. 40.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 40-41.

En la pintura en la que se representó aquel milagro vemos a San Antonio en procesión con un ostensorio que tiene la sagrada forma. Cuatro frailes sostienen un palio, el cual se usa en las procesiones del Santísimo Sacramento. A los pies de San Antonio está postrada la mula levantando la cabeza. En el suelo está un cesto con hierba que la mula ha rechazado para adorar la hostia consagrada. El hombre con turbante en la cabeza que extiende los brazos en señal de asombro debe ser el hereje. Atrás de él hay un personaje masculino que presencia la escena.

Los temas de las otras dos pinturas del retablo no son del todo claros. En la pintura del lado izquierdo se ve a San Antonio (fig. 18). El santo está acompañado por dos seglares, uno de los cuales está escribiendo. En el suelo se ve a un hombre envuelto por un lienzo, este extraño personaje levanta la cabeza y parece dirigirse a San Antonio. A la derecha se ve una escena muy interesante. Se observa a un hombre montado en una mula, con un crucifijo entre sus manos. En torno a este personaje hay mucha gente. Se ven además algunos edificios con gente en sus balcones, un púlpito, y al fondo el sitio al que aparentemente es llevado el hombre que va montado en la mula: la horca.

Esta tela tal vez se refiera a otro hecho prodigioso de la vida de San Antonio que a continuación transcribo:

Dos nobles portugueses, vecinos de la casa de Martín de Bullones [el padre de San Antonio], que hacía algunos días que estaban muy agraviados, se encontraron una noche muy cerca de sus casas, y apenas se conocieron cuando apelaron a los aceros para satisfacer a la venganza de sus agravios. Cayó el uno muerto a los pies del contrario, y éste, valiéndose de la industria y favor de sus amigos, echó el cadáver del difunto por encima de las tapias del jardín de la casa de Bullones, donde con presteza lo enterraron más bien para ocultar su delito.<sup>54</sup>

Al desaparecer inexplicablemente esta persona, fue buscada por todas partes,

y entrando en la casa de Martín de Bullones, por el rastro de su sangre y por estar la tierra en una esquina de su huerto recientemente movida, descubrieron el cuerpo. Con este indicio tan vehemente, a que debió de añadirse alguna antigua emulación que hubiese tenido con los padres del difunto, le pusieron en la cárcel, y substanciado el proceso, sin que sus razones ni defensas le pudiesen valer por descargo, le condenaron a que fuese degollado. Reveló Dios a Antonio, estando predicando en la iglesia principal de la ciudad de Padua, el peligro en que se

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 53.

hallaba su inocente padre, el mismo día en que habría de ejecutarse el suplicio. Se quedó suspenso y arrimado al pulpito por largo espacio de tiempo, [y] apareció en Lisboa, abogando en el tribunal de los jueces por la inocencia de su padre. La propuso con eficacia, y por último ofreció por testigo de ella al mismo que estaba muerto, y a esta extraña propuesta, suspendieron la ejecución del suplicio, dando lugar a la prueba.

San Antonio y los jueces se dirigieron a la tumba del difunto, en donde ocurriría el suceso insólito que sería el que vemos en un primer plano en la pintura de Juan Correa:

Acompañaron los jueces a San Antonio a la sepultura del difunto, y a vista de innumerable concurso, con voz imperiosa le dijo: "De parte de Dios te mando, que te levantes, y digas la verdad en lo que fueres preguntado". ¡Rara maravilla! Se abrió de repente el sepulcro, se levantó incorporado el muerto, y le preguntó luego el santo: "Di, ¿Es Martín de Bullones el que te quitó la vida, o ha sido en alguna manera cómplice en tu violenta muerte?". Respondió el difunto con voz alta e inteligible: "Martín de Bullones está tan inocente de este delito, que ni directa, ni indirectamente ha tenido en él parte alguna, y el haberme hallado en su huerto enterrado, fue industria del agresor para deslumbrar el homicidio".

Instaban los jueces a Antonio obligase al difunto a declarar los delinquentes; pero el santo les dijo: "yo no he venido a condenar a culpados, sino a librar al inocente"; y dicho esto el que se había levantado del sepulcro, se volvió a entregar a los silencios de la muerte...<sup>55</sup>

Es posible que Juan Correa haya querido plasmar este acontecimiento en la pintura antes descrita. La figura que se encuentra en la parte inferior envuelta en un lienzo blanco, debe ser el muerto, quien es interrogado por San Antonio. Los seglares que acompañan al santo deben ser los jueces que escuchan las palabras del difunto. El personaje que aparece escribiendo, tal vez está "tomando la declaración" del inusual testigo.

La escena que se ve al fondo, en el lado derecho, probablemente nos está mostrando como era el acto de las ejecuciones de los sentenciados a la pena capital en aquellos años. Si bien las líneas que he transcrito nos señalan que el padre de San Antonio iba a ser degollado, tal vez se consideró más conveniente representar la escena de un hombre que es llevado a la horca, ya que de esta forma eran ejecutados los condenados a muerte en la Nueva España.

Las ejecuciones de los condenados a muerte en la capital del virreinato se efectuaban en la plaza mayor. De acuerdo a Pilar Gonzalbo Aispuru, los condenados recibían la asistencia espiritual de un confesor:

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

El confesor de sentenciados a muerte debía hacerse cargo de su tarea varios días antes de la ejecución: tendría que instruir a quien no conociese suficientemente bien la doctrina, advertirle que no eran los jueces culpables de su muerte, sino Dios mismo, que por aquel medio lo libraba de la eterna condenación. Procuraría que se despidiese de su familia, pero no recibiese visita de ninguna otra mujer, ni pudiese ver a nadie más; intentaría evitar que fumase y le asistiría por todos los medios hasta lograr una buena confesión. Por último lo acompañaría al cadalso, le daría la bendición y esperaría su muerte para decir el sermón al público.<sup>56</sup>

Como ya se señaló, en la pintura del retablo de San Antonio se ve un pulpito, en donde el confesor debería decir un sermón ante la muchedumbre que se había congregado para presenciar la ejecución. Pilar Gonzalbo Aispuru nos dice además que antes de la ejecución, el confesor ponía en las manos del condenado un crucifijo.<sup>57</sup> Así se ve en la pintura de Juan Correa, en la que el personaje que podemos identificar como el padre de San Antonio lleva uno entre sus manos.

Desconozco que es lo que se quiso representar en la otra pintura del único cuerpo del retablo (fig. 19). En ella vemos a San Antonio en un rompimiento de gloria. El santo parece dirigirse a un hombre que fue pintado de medio cuerpo y que se halla en el ángulo inferior izquierdo de la pintura. Este singular personaje está rodeado de llamas y se encuentra en las fauces de un extraño ser, tiene una soga en el cuello y está encadenada de una de las muñecas. Usa pluma y papel para escribir, y tiene además un tintero a un lado. Del lado izquierdo, al fondo se ve, en el interior de una iglesia, a una monja postrada frente a un retablo que tiene una imagen de San Antonio de Padua.

#### *Retablo de San Ivo*

En la memoria que nos habla de los retablos de la iglesia vieja se menciona un “colateral de la Tercera Orden y [su imagen de] San Ybon”. Un inventario de 1703 de los bienes de la Tercera Orden nos precisa que se trataba de un “colateral que consta de dos cuerpos y su sagrario de viso verde”.<sup>58</sup> Este inventario describe la imagen principal del retablo como “el patrón San Ybo [sic] de bulto, con diadema de plata, bonete y calavera de palo”. Este retablo sería sustituido años después

<sup>56</sup> Pilar Gonzalbo Aispuru, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1989, p. 127, nota 48.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>58</sup> APO, *Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden [desde el] año de 1662 hasta el año de 1732*, f. 22 v.

por el retablo salomónico que actualmente se encuentra sobre el muro testero de la capilla de la Tercera Orden, el cual se describe a continuación.

El retablo de la capilla de la Tercera Orden está conformado por sotabanco, banco o predela, dos cuerpos y un remate (fig. 20). Está dividido en tres calles. En la calle central hay nichos que fueron destinados para ser ocupados por esculturas, mientras que las calles laterales tienen pinturas. Lamentablemente, la predela ha perdido sus lienzos.

En el nicho central del primer cuerpo hay una escultura virreinal de vestir de San José que tiene dentadura y ojos de vidrio. Como se verá más adelante, esta imagen es ajena al retablo.

En la pintura que está a la izquierda del nicho del primer cuerpo vemos al papa Nicolás V en la tumba de San Francisco de Asís (fig. 21). Una leyenda dice que en 1449 Nicolás V bajó a la iglesia subterránea de Asís, y ahí encontró el cuerpo incorrupto de San Francisco, de pie y con los ojos abiertos. El pontífice levantó el hábito del santo para ver las llagas de los pies, y con sorpresa vio que de ellas aún brotaba sangre. Cuando quiso besar uno de los pies de San Francisco, el santo lo detuvo.

Esta escena no fue rara en la pintura de la Nueva España. Se conocen, además de la pintura del retablo de la capilla de la Tercera Orden, otras versiones pictóricas del tema: una de Juan Correa de 1666 que forma parte de una colección particular, una pintura anónima que se encuentra en la parroquia de la Santa Cruz y Soledad en la ciudad de México, una de las pinturas del retablo principal de la capilla de los santos Cosme y Damián de la catedral metropolitana,<sup>59</sup> y uno de los lienzos que forman parte de la conocida serie de la vida de San Francisco del convento de Huaquechula, obra del pintor Luis Berrueco.<sup>60</sup>

El desaparecido retablo mayor de la capilla de la Tercera Orden del convento franciscano de Puebla tenía también una pintura con este tema, de acuerdo a una descripción de 1680 de José de Alcalá, terciario y en aquel momento secretario de la Tercera Orden en aquella ciudad:

---

<sup>59</sup> Estas pinturas son mencionadas por José Guadalupe Victoria, "Iconografía franciscana", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 2ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994, p. 374.

<sup>60</sup> Sobre esta serie pictórica véase: Elisa Vargaslugo y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 44, México, UNAM, IIE, pp. 59-82.

en el segundo cuerpo [está] nuestro Padre San Francisco como le trasumptan en su sepulcro donde está depositado, y arrodillado a sus pies el Pontífice que quiso verlo, y que llegando a besarle el pie, le retiró el Santo, que por ser muy sabido esto no lo refiero.<sup>61</sup>

El autor de esta descripción no nos dice más de la escena del segundo cuerpo “por ser muy sabido”, privándonos así de una descripción más detallada de aquella pintura. El *Compendio de la vida maravillosa del gloriosísimo padre San Francisco de Assis...* de fray Isidro de Espinosa, publicado en la Nueva España en 1735, nos describe el suceso de la siguiente manera:

La postura que tiene el santo cadáver es ésta: está puesto en pie derecho en el aire, y sin arrimo a parte alguna: cubierta la cabeza con la capilla: los ojos en elevación claros y resplandecientes como si estuvieran vivos; las manos cruzadas dentro de las bocas de las mangas; los pies el uno descubierto que se le ve la llaga [...] el otro cubierto cuya planta pisa la simbria del hábito [...] el sumo pontífice levantando la simbria, tocó la llaga del pie, y la vio con sangre fresca, como si estuviera viva.<sup>62</sup>

En la pintura del retablo de la capilla de la Tercera Orden del convento franciscano de Ozumba, San Francisco de Asís es el único personaje que aparece de cuerpo completo. El santo, que se encuentra de pie, aparece con los dedos de la mano derecha sobre la llaga del costado, y no con las manos metidas en las bocas de las mangas, como se ve en otras pinturas y como lo dice fray Isidro de Espinosa. A la izquierda de San Francisco hay una lámpara que ilumina su rostro. En la parte inferior de la pintura aparece Nicolás V con sus acompañantes. El pontífice levanta el rostro con asombro, su mano derecha la tiene sobre el pecho, mientras que con la mano contraria descubre el pie derecho del santo. Un detalle curioso es que en esta pintura Nicolás V aparece del lado derecho, y no del lado izquierdo como se ve en las otras versiones pictóricas ya mencionadas. Uno de los acompañantes del pontífice lleva un hachón que ilumina los rostros de quienes le rodean. A diferencia de las otras versiones de este tema que se mencionaron, al fondo, en la oscuridad, se encuentra Santo Domingo de Guzmán. La pregunta es: ¿Qué tiene que hacer Santo Domingo en esta pintura?

---

<sup>61</sup> Juan B. Iguiniz, *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Editorial Patria, 1951, p. 22. El autor cita un documento que localizó en la Biblioteca Nacional, seguramente en el Fondo Franciscano. Desgraciadamente no precisa su ubicación exacta.

<sup>62</sup> Citado por Elisa Vargaslugo y Marco Díaz, *op. cit.*, p. 374.

En la pintura que está a la derecha del nicho central del primer cuerpo vemos a San Luis, rey de Francia, el más conocido de los santos que han formado parte de la Tercera Orden de San Francisco (fig. 22). En este óleo vemos a San Luis de pie, con una corona en la cabeza. El santo viste, además de una capa roja y un armiño que señalan su realeza, el hábito corto de los terciarios franciscanos ceñido por un cordón. En la mano izquierda el santo tiene, sobre un paño blanco, la corona de espinas de Jesucristo. En el año de 1239 el emperador Balduino de Constantinopla obsequió a San Luis esta preciada reliquia. El emperador había entregado a los venecianos la corona como depósito de una deuda que con ellos tenía. San Luis pagó la deuda, y se llevó la reliquia a Francia, en donde hizo que se construyera para ella la *Sainte Chapelle*. Es por ello que a San Luis se le representa usualmente con la corona de espinas en sus manos, sobre un lienzo blanco.

En la pintura de San Luis vemos además dos soldados, uno de los cuales dirige su mirada hacia el espectador. Al fondo se observa un gran barco, que es una alusión a la participación de San Luis en las cruzadas. En la parte superior de la pintura, en el extremo izquierdo, se encuentra la Virgen María con el niño Jesús. La Virgen sólo está pintada de medio cuerpo, entre nubes. El niño Jesús con la mano derecha se sostiene del cuello de su madre, mientras que con la mano izquierda trata de alcanzar el rostro de San Luis.<sup>63</sup>

En el nicho del segundo cuerpo se encuentra actualmente una imagen de la Virgen de Fátima. Este nicho es de menor tamaño que el del primer cuerpo. A los lados hay dos pinturas que no tienen relación clara con las del primer cuerpo. Se trata de pasajes de la infancia de la Virgen María: su nacimiento y su ingreso en el templo de Jerusalén. El nacimiento de la Virgen fue representado como lo hacían otros pintores novohispanos de aquellos años.<sup>64</sup> Se ve a Santa Ana acostada en una cama con dosel, recargada en unas almohadas. A un lado de ella

---

<sup>63</sup> No conozco otra pintura virreinal en la que aparezcan ante San Luis, la Virgen María y el niño Jesús. Existe una magnífica pintura de este mismo santo, anterior a ésta, firmada por Cristóbal de Villalpando, que también tiene un paisaje marino. Véase la cuidadosa descripción de Pedro Ángeles Jiménez, "San Luis rey de Francia", en *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM, IIE, Grupo Modelo, 1997, p. 330.

<sup>64</sup> Algunos trabajos han demostrado que las recomendaciones del tratadista Francisco Pacheco para el tratamiento de esta escena fueron atendidas por los pintores novohispanos: Mina Ramírez Montes, "La infancia de María en el arte novohispano, un ejemplo de vida cotidiana", en *Arte y coerción. Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE, 1992, pp. 19-33, y Elisa Vargaslugo, "Vida de María", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994, pp. 79-80.

está sentado San Joaquín. Se ve además a una mujer sentada que tiene a la recién nacida en sus brazos, envuelta de pies a cabeza. Otra figura femenina está en un primer plano y se le ve con una toalla que expone al calor de un brasero. En el lienzo del lado contrario vemos a la Virgen subiendo los escalones, sobre los cuales hay flores. Un sacerdote la está esperando en la parte superior de la escalinata. Al pie de los escalones están los padres de la Virgen presenciando la escena.

En el centro del remate se encuentra otro nicho que tiene una Santísima Trinidad, conformada por una imagen estofada de Dios Padre con el cuerpo sin vida de Jesucristo entre sus brazos. Cabe señalar que la Santísima Trinidad ha perdido el Espíritu Santo, que seguramente debió haber sido representado como una paloma. A esta manera de representar a la Santísima Trinidad se le conoce como *Compassio Patris*.<sup>65</sup> A los lados vemos dos pinturas ovaladas en las que aparecen dos personajes de medio cuerpo: San Francisco de Asís con un crucifijo en sus manos, y San Francisco Javier, a quien reconocemos por aparecer abriendo su sotana para mostrar las llamas de su ardiente corazón. Atrás de este santo se ve una azucena, uno de sus atributos.<sup>66</sup>

De acuerdo con algunas personas de Ozumba con las que he conversado, este retablo fue desarmado hace algunos años. Esto se hizo para fijarlo nuevamente al muro testero, ya que el retablo corría el riesgo de colapsarse. Sin embargo, este trabajo no fue realizado correctamente: en una diapositiva del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas se ve la pintura de San Francisco Javier del lado izquierdo y la de San Francisco de Asís del lado derecho. Actualmente, estas pinturas están cambiadas.

La pintura de San Luis tiene la firma de su autor. La firma casi ha desaparecido, tan solo se alcanza a leer "A...lla... f." En el Museo Nacional del Virreinato se conserva una *Adoración de los pastores* que tienen la firma "Arellano f."<sup>67</sup> La "A" inicial de esta firma es muy parecida a la que se ve en la pintura de San Luis. Al comparar ambas firmas, nos daremos cuenta que la firma de la

---

<sup>65</sup> María del Consuelo Maquivar, *La Santísima Trinidad en el arte novohispano: un estudio iconográfico*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, FFyL, 1998, p. 121.

<sup>66</sup> Hector H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, t. II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 477.

<sup>67</sup> Agradezco a la doctora Clara Bargellini esta observación. Esta pintura aparece reproducida en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*, México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, p. 83.

pintura de San Luis debió haber sido casi idéntica a la que se ve en la *Adoración de los pastores*. La pintura de San Luis fue realizada entonces por uno de los pintores de la Nueva España de apellido Arellano.<sup>68</sup>

Para nuestra fortuna, en uno de los libros de cuentas de la Tercera Orden del Archivo Parroquial se pueden localizar gastos que generó la construcción de este retablo. De acuerdo a lo que en ese libro se reporta, su construcción inició en 1717, siendo hermano mayor Francisco Sanches de Tagle. Ahí se indica que se gastaron en aquel año “trescientos treinta y tres pesos que [el hermano mayor] le dio a Domingo”.<sup>69</sup> Así se llamaba el escultor que se hizo cargo de la construcción del retablo. Se aclara que “aunque le tiene dados los trescientos cincuenta, diecisiete fueron del caballo que se le vendió”. En cuanto a materiales, se reporta que en aquel año se habían gastado “sesenta y ocho pesos y dos reales de maderas para el colateral”. Para la fábrica del retablo se habían reunido 206 pesos “de limosnas que se ha recogido para el colateral”.

La construcción del retablo siguió en 1718, siendo hermano mayor don Santiago Lazcano. En el libro de cuentas se reporta que se dieron “veinticinco pesos a Domingo el escultor para que acabase el colateral” y 34 pesos con cuatro reales “a los indios de Juchimilco que ayudaron en dicha obra”. Se gastó además “de los lienzos del colateral 112 pesos”. No se dice nada del autor de las pinturas.

Cuando se habló de la historia de la construcción del conjunto conventual, se dijo que en el año de 1721 se le hizo donación a la Tercera Orden de “un sitio que se halla en dicho convento y con las paredes alzadas”, el cual fue aprovechado por los terciarios para construir su capilla. Los terciarios pidieron que se les diera aquel sitio, entre otras cosas, “para la colocación de un colateral que a costa de dicho Tercero Orden tiene en blanco con su patrón San Ybon”. Se trata del retablo del que hemos venido hablando, que se encontraba aún sin dorar en el año en el que se donó la sacristía inconclusa.

A fines de 1721, cuando la capilla estaba en construcción, se hizo un importante gasto relacionado con el retablo: “En diecinueve de diciembre [se dieron] 89 pesos de la talla y estofada de una imagen de la Limpia Concepción

---

<sup>68</sup> Habrá que precisar en un futuro si el autor de la pintura de *San Luis rey* también pintó el resto de los lienzos que tiene el retablo.

<sup>69</sup> APO, *Libro de inventarios y cuentas de la Tercera Orden [desde el] año de 1662 hasta el año de 1732*, f. 33 v.-34 v.

para el altar mayor de la Tercera Orden”.<sup>70</sup> Lamentablemente no se da el nombre del escultor. Éste es el último gasto registrado en el libro de cuentas relacionado con el retablo de la Tercera Orden. Extrañamente, en ese libro no se dice nada de quienes doraron el retablo y cuando lo hicieron.

Dos inscripciones en el retablo nos dan cuenta de su terminación. El retablo tiene en el guardapolvos dos óvalos azules con inscripciones en letras doradas. Como ya se vio en el capítulo anterior, una de ellos nos informa:

En dies y siete De  
Marzo De 1724 años Ce  
dedicó este Colateral y  
capilla Acosta de limosnas  
de la Tercera Orden y de  
Bienhechores

Es decir, el retablo fue colocado, seguramente ya dorado, cuando la capilla ya estaba terminada. Las primeras palabras de la inscripción del lado contrario ya no pueden apreciarse, tan sólo se puede leer:

Siendo Hermano Mayor D<sup>n</sup>  
Santiago Lazcano

Un inventario de 1726 de la Tercera Orden describe el retablo como “un colateral con ocho lienzos de pincel, una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de talla, otra imagen de nuestro patrón San Ybon de lo mismo, otra de la Santísima Trinidad de lo mismo con más dos ángeles de lo dicho”.<sup>71</sup> Esta descripción es sumamente valiosa, ya que menciona esculturas que el retablo ya no tiene y que incluso ya no se encuentran en el convento. En el nicho del primer cuerpo, donde hoy se encuentra la imagen de San José, debió estar la escultura de San Ivo, el patrón de los terciarios del convento de Ozumba. Este santo nació en la Baja Bretaña en 1353. Antes de ordenarse como sacerdote había ingresado a la Tercera Orden. En París estudio derecho y se destacó por su defensa en favor de los desposeídos.<sup>72</sup> Al parecer, San Ivo no gozó de mucha popularidad en la Nueva España. Recordemos que el anterior retablo de la Tercera Orden tenía una

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, f. 43.

<sup>71</sup> APO, [Libro de] Cuentas de la Tercera Orden desde el año de 1721 hasta el de 1739, f. 7 v.

<sup>72</sup> Hector H. Schenone, *op. cit.*, p. 477. No conozco imágenes de la época virreinal de este santo. El autor menciona una pintura de San Ivo que se encuentra en el convento franciscano de Otumba.

imagen de este santo. Seguramente se trata de la misma escultura, es decir, se substituyó el retablo, pero se conservó la escultura a la que estaba dedicado. Esto fue muy común durante la época virreinal: se construían retablos para una imagen ya existente.

El nicho del segundo cuerpo debió ser ocupado por la escultura estofada de la Inmaculada Concepción. Saber que el nicho del segundo cuerpo tuvo originalmente una imagen de la Inmaculada nos hace comprender porque tiene a los lados dos pinturas con escenas de la infancia de la Virgen: su nacimiento y su ingreso en el templo de Jerusalén. A juzgar por el tamaño del nicho, la escultura de la Virgen no era de gran tamaño.

De la importancia de la Inmaculada Concepción para la Tercera Orden ha quedado testimonio en los documentos del Archivo Parroquial. En uno de los libros de la Tercera Orden quedó anotado que sus miembros hicieron el siguiente voto el ocho de diciembre de 1665:

Juramos y votamos de tener y defender [...] como tiene y defiende la religión seráfica de Nuestro Padre San Francisco, que la serenísima reina de los cielos de los ángeles, María Santísima, madre de Dios y Señora Nuestra, desde el primer instante de su ser, fue concebida en gracia y justicia original, y que por los méritos de Jesucristo Nuestro Señor e hijo suyo, universal redentor, fue preservada de toda culpa y pecado...<sup>73</sup>

Se estableció además:

que no se pueda [dar], ni [se] dé hábito de la Tercera Orden a ninguno, si primero no hiciere este voto. Y si alguno de los que ya son terceros, no lo quiere hacer, es nuestra voluntad que se le quite el hábito de la Tercera Orden, como miembro dividido del tronco.<sup>74</sup>

Hacer este voto no fue raro en la Nueva España. Los estatutos de la Universidad de 1645, confirmados en 1649, decían: "...se manda que antes de cualquiera grado, hagan voto de defender la Concepción Purísima, y que se ponga en el título haberlo hecho así..."<sup>75</sup>

Del grupo de esculturas que se mencionan en los inventarios solamente queda la Santísima Trinidad en el remate del retablo, ahora sin el Espíritu Santo.

---

<sup>73</sup> APO, Libro 1° de la Tercera Orden de N. P. S. Francisco, f. 51 v.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Fray Agustín de Vetancurt, citado por Martha Fernández, "Inmaculada Concepción", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994, p. 63.

Las esculturas de los ángeles que mencionan los inventarios pudieron haber estado a los lados de la Santísima Trinidad.

Finalmente, debo decir que el inventario de 1726 registra otros retablos que se encontrarían en la capilla de la Tercera Orden y que han desaparecido:

Más dos colaterales viejos, el uno de Nuestro Padre San Francisco en el cual está dicha imagen de talla y cuatro lienzos de pincel, el otro que era nombrado de Jesús se le dedicó al Patriarca Señor San Joseph que es de talla el día 15 de septiembre del año próximo pasado de setecientos y veinticinco, y arriba está una imagen de San Francisco de pincel.<sup>76</sup>

Es de suponerse que estos retablos son muy anteriores a la construcción de la capilla de la Tercera Orden. Esta anotación nos revela que en un mismo espacio había un retablo construido recientemente y dos retablos “viejos”. Esto fue muy común en los interiores de muchísimas otras iglesias y capillas de la Nueva España.

### *Retablo mayor*

El retablo mayor de la iglesia de Ozumba, dedicado a la Inmaculada Concepción, es tal vez la obra de arte más importante del lugar. Se trata de un soberbio retablo salomónico que cubre por completo el muro testero del templo (fig. 23). El retablo está conformado por sotabanco, banco o predela, tres cuerpos, cinco calles y remate. Una de las características más sobresalientes de este retablo es la total ausencia de pinturas: en él solamente vemos esculturas y relieves estofados.

La predela del retablo tiene relieves estofados. Se trata, como en muchos otros retablos de la Nueva España, de los doce apóstoles. Los apóstoles están distribuidos en cuatro grupos, formado cada uno por tres apóstoles (fig. 24).

Debe advertirse que este retablo ha sufrido alteraciones importantes. En el siglo XIX se le añadió un baldaquino o “ciprés” en el que se colocó la escultura de la Inmaculada Concepción, la imagen principal del retablo. En la década de los años sesenta del siglo XX el baldaquino fue eliminado y se hizo un gran nicho neocolonial; la escultura estofada de la Inmaculada Concepción fue puesta en el nuevo nicho con dos arcángeles estofados de menor tamaño a los lados. Debajo

---

<sup>76</sup> APO, [Libro de] *Cuentas de la Tercera Orden desde el año de 1721 hasta el de 1739*, f. 7 v.

de la enorme peana del nicho neocolonial se puede leer, entre la ornamentación, una inscripción con letras grandes que nos está indicando la fecha de esa modificación: "Año 1967". Al parecer, por aquellos años se repintaron los rostros y las manos de los apóstoles de la predela y de los santos del primer y segundo cuerpo. También se repintaron las manos y los querubines de la escultura de la Inmaculada Concepción. A estas modificaciones debe añadirse que hace algunos años se quiso redorar el retablo. Se alcanzó a redorar el sotabanco, algunos de los resaltos de la predela y parte del primer cuerpo. Afortunadamente se evitó que aquel nefasto trabajo prosiguiera.

No sabemos cómo fue originalmente el centro del primer cuerpo del retablo. En el centro de los otros dos cuerpos vemos un nicho enmarcado por otros dos de menor tamaño. Los nichos pequeños tienen esculturas estofadas de arcángeles, los cuales tienen las mismas características anatómicas de los arcángeles que están en el nicho de la Inmaculada Concepción: sus miembros son muy gruesos para su tamaño, y tienen un vientre muy exagerado. El centro del primer cuerpo del retablo tal vez pudo haber sido como el centro de los otros dos cuerpos, es decir, la imagen de la Inmaculada Concepción estaría en un nicho enmarcado por otros dos de menor tamaño, en los que estarían colocados los arcángeles que hoy la acompañan.

La escultura de la Inmaculada Concepción –que es la patrona del pueblo, y por lo tanto la imagen más importante para la gente del lugar– es una bellísima pieza estofada con ojos de vidrio (figs. 25, 26 y 27). La Virgen se posa sobre una peana formada por siete querubines. Tiene a sus lados otros dos, uno adosado a la derecha, y otro a la izquierda. En el estofado de la túnica pueden apreciarse los símbolos lauretanos: el sol, una torre, un espejo, un pozo, una escalera, una estrella, el cedro de Líbano, la puerta del cielo, entre otros.<sup>77</sup>

Casi todas las esculturas del retablo han perdido sus atributos, lo que dificulta su identificación. El primer cuerpo tiene, en los nichos de las calles intermedias, esculturas de San José (fig. 28) y San Juan Bautista, y en los nichos de las calles de los extremos, imágenes de Santo Domingo de Guzmán y un franciscano, que por su fisonomía se infiere que podría tratarse de San Antonio de Padua (fig. 29). Manuel Romero de Terreros, en su artículo ya citado, nos indica que "en la base de la escultura de San José, próxima al altar [sic], del lado

---

<sup>77</sup> Esta pieza fue restaurada recientemente (abril de 2004).

del Evangelio, se lee: FRANCISCO PEÑA FLOR ME FIZO AÑO 1730<sup>78</sup>. En realidad, la escultura de San José no es la única del retablo que tiene esa firma. La inscripción también puede encontrarse en la base de la escultura que posiblemente representa a San Antonio de Padua. Ambas esculturas son las únicas del retablo que tienen la boca entreabierta para mostrar su dentadura, lo cual dota a sus rostros de expresividad. Estas esculturas y la imagen de la Inmaculada Concepción son las únicas del retablo que tienen ojos de vidrio.

En el centro del segundo cuerpo está una escultura moderna de San José. El segundo cuerpo tiene en los nichos de las calles intermedias las esculturas de San Joaquín (fig. 30) y Santa Ana, los padres de la Virgen María, cuya presencia también se ve en otros retablos virreinales dedicados a la madre de Jesús. En los nichos de las calles de los extremos están dos obispos: San Agustín de Hipona y un franciscano, San Luis de Tolosa, quién murió de consunción a los 23 años de edad, seis meses después de haber sido consagrado obispo por orden del papa Bonifacio VIII.

En la parte central se observa una escultura de San Francisco de Asís. En los nichos de las calles intermedias se encuentran San Diego de Alcalá y un franciscano al que no he podido identificar por carecer de atributos, aunque es posible que se trate de San Bernardino de Siena, quien fuera un gran predicador. A San Diego es posible identificarlo porque tiene en una de sus manos una cruz, atributo con el que es usual verlo, ya que siempre llevaba una consigo.<sup>79</sup> En los extremos del tercer cuerpo hay dos relieves, se trata de Santa Cecilia tocando el órgano y el rey David con el arpa. Finalmente, el remate del retablo tiene un gran relieve de Dios Padre, con querubines a los lados.

#### *Retablo de la infancia de Cristo*

En el crucero de la iglesia, debajo de la tribuna, se encuentra un pequeño retablo salomónico conformado por sotabanco, banco o predela, dos cuerpos y remate. Tiene además tres calles. Al observarlo con atención, nos daremos cuenta que el remate del retablo fue cortado para que pudiera ser colocado en donde actualmente se encuentra.

---

<sup>78</sup> Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 11.

<sup>79</sup> Héctor H. Schenone, *op. cit.*, t. I, p. 251.

En una de las pinturas de la predela, como en las dos pinturas laterales del segundo cuerpo, se ve la firma "Joseph Lopes f.". Don Manuel Toussaint en su *Pintura colonial en México* nos dice que un pintor así llamado realizó en el año de 1702 el avalúo de las pinturas que fueron propiedad del capitán Juan Fernando de Gracia.<sup>80</sup> No consigna obras de su autoría.<sup>81</sup>

En los pedestales de las columnas del primer cuerpo hay figuras talladas de niños. La presencia de imágenes infantiles en los retablos salomónicos es de lo más frecuente. Esto queda de manifiesto no sólo al observar retablos de aquellos años, sino también a través de la lectura de contratos, como el que se hizo para la construcción del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia conventual de Tlalmanalco, en el que se estipula que debería tener, entre otros elementos, "macizos con niños", lo cual corresponde con lo que subsiste de dicho retablo.<sup>82</sup> De las cornisas del retablo de la iglesia de Ozumba cuelgan pinjantes, cuya presencia también es estipulada en los contratos.<sup>83</sup>

El nicho central del primer cuerpo tiene una escultura estofada de San Francisco de Asís. La imagen ha perdido sus atributos, sin embargo, los estigmas que tiene en sus manos y en el costado nos permiten identificar de quien se trata. Es muy probable que la imagen de San Francisco sea ajena al retablo, ya que sus pinturas no tienen ninguna relación con el pobre de Asís. Lo lógico es que un retablo con una escultura de San Francisco como imagen principal tuviera escenas de la vida de ese santo. Como se verá, la mayor parte de las pinturas del retablo están relacionadas con la infancia de Cristo. Es por eso que he decidido llamarlo así.

En los lienzos de la predela aparecen *Santa María Magdalena* y *Santa María Egipcíaca*. Santa María Magdalena aparece con un crucifijo, el cráneo descarnado y el frasco de unguento. Santa María Egipcíaca tiene también un

---

<sup>80</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, 3ª. edición, México, UNAM, IIE, 1990, p. 152.

<sup>81</sup> En el convento agustino de Meztitlán se conserva una *Virgen de la cinta* firmada por este artista. Agradezco esta noticia al maestro Rogelio Ruiz Gomar.

<sup>82</sup> Elisa Vargaslugo, "Comentarios acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos", en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1991, p. 247. La doctora Vargaslugo ha estudiado, en este artículo y en el que se cita en la siguiente nota, la terminología empleada para describir retablos en contratos de la época.

<sup>83</sup> Elisa Vargaslugo, "En torno al léxico de los maestros retableros", en *6º Coloquio del seminario de estudio del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa. Investigación y docencia*, UNAM, IIE, 1999 (Estudios de arte y estética, 48), p. 43.

crucifijo y un cráneo, pero a diferencia de María Magdalena tiene su cabellera más larga y está semidesnuda.

En la pintura del lado izquierdo del primer cuerpo se observa el *Sueño de San José*. El padre adoptivo de Cristo se encuentra durmiendo y tiene el rostro apesadumbrado. Alrededor de su cabeza hay estrellas. En su pecho hay una espada, que es una alusión del dolor que en él causó el embarazo de la Virgen. En el suelo se ve un sombrero. Ante San José se halla el ángel que en sueños le dijo: “José, descendiente de David, no tengas miedo de tomar a María por esposa, porque el hijo que va a tener es del Espíritu Santo” (*Mateo* 1, 20). A la derecha de la pintura, a la distancia, se ve a San José postrado ante la Virgen María, pidiéndole perdón por haber dudado de ella. Desgraciadamente, la otra pintura del primer cuerpo fue robada hace poco más de diez años. Ignoro cuál haya sido el tema del óleo desaparecido, pero es muy probable que se tratara de una escena de la vida de San José, tal vez la huida a Egipto.

En la pintura central del segundo cuerpo se observa a San José de cuerpo entero. San José tiene al niño Jesús, quien, como es usual en la pintura virreinal, acaricia la barba de su padre adoptivo. En el lienzo de la derecha aparece la *Transverberación de Santa Teresa de Jesús*. En esta pintura vemos un ángel que clava una lanza en el pecho de la santa, en tanto que otro la sostiene. La presencia de una pintura de la *Transverberación* a la derecha de San José se explica porque Santa Teresa fue gran impulsora del culto al padre adoptivo de Cristo.<sup>84</sup>

En la pintura del lado contrario vemos a otra religiosa, Santa Gertrudis la Magna, santa que llegó a ser muy popular durante la época virreinal a juzgar por las numerosas pinturas que de ella se hicieron. La santa aparece mostrando su atributo, su corazón habitado por el niño Jesús. Esta mujer de la Edad Media escribió una serie de libros en los que relata sus experiencias místicas. Suyas son las siguientes palabras, que nos permiten entender porque aparece asociada en este retablo a Santa Teresa de Jesús: “Oh Señor amantísimo, que tu corazón perforado perfore mi corazón con la flecha de tu amor, para que nada terrenal quede en su interior y pueda ser colmado con la fuerza de tu divinidad”.<sup>85</sup> En la

---

<sup>84</sup> Hector H. Schenone, *op. cit.*, t. II, p. 489.

<sup>85</sup> Citado por Jaime Morera, *Pinturas coloniales de Ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001, p. 168.

pintura que nos ocupa vemos a Santa Gertrudis acompañada por dos ángeles, uno de los cuales sostiene un báculo. La religiosa tiene en su mano izquierda una palma. A un lado de la santa hay una mesa con un mantel rojo, sobre la cual hay un libro y un tintero, objetos que nos están señalando su actividad como escritora.

En el centro del remate hay una pintura de San Cristóbal. A los lados se encuentran dos óleos en los que aparecen los padres de la Virgen María, San Joaquín y Santa Ana, esta última con su hija. Debido a lo oscuro del lugar en el que se encuentra el retablo que se ha descrito, resulta muy difícil apreciar sus pinturas, sobre todo las del remate.

#### *Retablo de la Virgen de los Dolores*

En el Archivo Parroquial se conserva un libro de cuentas e inventarios de la cofradía de la Virgen de los Dolores. En este libro hay un inventario de 1770 en el que se menciona un retablo que lamentablemente ya no existe. Es descrito simplemente como “un colateral con sus lienzos al óleo”.<sup>86</sup> En el inventario se menciona además “una imagen de Nuestra Señora en su vidriera”. La imagen de la Virgen de los Dolores era de vestir, de acuerdo al inventario citado. Seguramente fue la imagen principal del retablo. Lamentablemente, no se hallaron los gastos de la construcción del retablo. De esta obra solamente quedan en el convento franciscano cuatro pinturas, ninguna de las cuales está firmada. El retablo tuvo seguramente otros óleos que ya no se conservan en el convento. De hecho, conozco una *Crucifixión* que debió haber formado parte de este retablo, la cual es propiedad de un particular en Ozumba.<sup>87</sup>

No sabemos exactamente cuántas pinturas tendría el retablo de la Virgen de los Dolores, ya que el inventario citado no lo dice. Al desconocer el número exacto de ellas, resulta difícil pensar en el número de cuerpos y calles que tendría. Si bien el inventario que lo menciona es de la segunda mitad del siglo XVIII, pienso que el retablo en cuestión sería un retablo salomónico, en el que, como en muchos otros retablos salomónicos de la Nueva España, se verían los

---

<sup>86</sup> APO, [Libro de la] *Cofradía de la Virgen de los Dolores*. Corriente, f. 19. En los inventarios de años posteriores simplemente se menciona el retablo, sin que se diga que tenía pinturas como sí se hace en este inventario de 1770.

<sup>87</sup> Esta pintura tiene las mismas dimensiones que las pinturas de *El niño Jesús en el templo de Jerusalén* y la *Oración en el huerto*.

pasajes dolorosos de la vida de la Virgen. Sería tal vez, un retablo en el que se encontraría la imagen de la Virgen de los Dolores en el centro del primer cuerpo, mientras que en el resto del retablo las pinturas estarían distribuidas de acuerdo a su tamaño.

Dos de las pinturas que tuvo este retablo se localizan actualmente en la sacristía. Son del mismo tamaño. En una de ellas se ve al niño Jesús en el templo de Jerusalén (fig. 31). En este lienzo se ve a Jesús dirigiéndose a los doctores de la ley. Ellos lo escuchan sentados, extienden los brazos en señal de asombro y voltean hacia el espectador. Cuatro están a la izquierda y otros dos se pueden ver del lado contrario. De este lado, en un primer plano, se halla la Virgen, quien tiene en su pecho la espada.

En la otra pintura se representó la *Oración en el huerto* (fig. 32). Jesucristo aparece orando. Ante él se halla el ángel que le muestra el cáliz. Este ser celestial lleva además una cruz, la esponja y la lanza. También del lado izquierdo, pero en la parte inferior, se ve a los apóstoles Pedro, Juan y Santiago durmiendo. Con ellos está la Virgen de pie, con la espada en el pecho. Es obvio que la presencia de la madre de Cristo en esta escena resulta extraña. El tema de la *Oración en el huerto* fue muy común en la pintura novohispana. Sin embargo, no conozco otra pintura como la que se ha descrito en la que aparezca la Virgen. En el lado derecho, al fondo, se ve como está llegando Judas, el apóstol traidor, con los hombres que habrían de aprehender al Redentor.

Las otras dos pinturas que seguramente pertenecieron al retablo de la Virgen de los Dolores se encuentran actualmente en los muros laterales de la capilla anexa a la iglesia. Pienso que debieron estar originalmente en el remate del retablo debido a que son de menor tamaño. El pintor anónimo plasmó en una de ellas el encuentro de Cristo con la Verónica rumbo al Calvario. Junto a esta piadosa mujer, que tiene en sus manos el lienzo con el que limpió el rostro de Jesús, se encuentran la Virgen, San Juan y otra mujer con un manto que cubre su cabeza. Atrás de ellos se ve un hombre que toca una trompeta. Cristo está siendo ayudado por Simón Cirineo, quien fue pintado como un hombre de barba blanca que tiene un sombrero en la cabeza; junto a ellos se ve a dos soldados.

En la última pintura aparece la Virgen sola, sentada adelante de la cruz, ya sin el cuerpo de su hijo. En el suelo se ven algunos de los símbolos

pasionarios: los clavos, la corona de espinas y la cartela que tiene la inscripción "INRI", abreviatura de *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*.

En muchas pinturas de finales del siglo XVII se representó a la Virgen sentada y acompañada por ángeles pasionarios, destacando tanto por su número como por su calidad los óleos que hicieron Juan Correa y Cristóbal de Villalpando. Me parece importante hablar aquí del retablo de la Virgen de los Dolores de la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México, por ser el primer retablo en la Nueva España que le fue dedicado. Lamentablemente, este retablo ya no existe. De acuerdo a un contrato de principios de 1678, sus pinturas serían realizadas por Juan Correa.<sup>88</sup> Fue dedicado un año después, en 1679. El padre José Vidal, quien se desempeñara como rector del Colegio de San Pedro y San Pablo, nos revela en un escrito suyo que "este Colegio de San Pedro y San Pablo por suerte particular suya fue el primero en esta ciudad y reino que celebró la fiesta de los Dolores, y en su templo se erigió el primer altar dedicado a la Santísima Virgen traspasada por el cuchillo de dolor".<sup>89</sup>

En el sermón que pronunció el día que se dedicó el retablo, el jesuita Juan del Pozo dijo que "la Virgen sentada demuestra lo agobiante de sus dolores, y a la vez, su decisión de no huir de ellos".<sup>90</sup> Estudios recientes han señalado la importancia de los sermones para entender la iconografía de muchas de las obras de arte de aquellos años. Las palabras de Juan del Pozo pueden verse entonces como una alusión de una de las pinturas que tendría el retablo de la iglesia jesuita, al parecer la imagen principal. Como lo ha sugerido el doctor Gustavo Curiel, de esta pintura derivarían las otras que pintaron Correa y otros artistas de la época.<sup>91</sup>

He querido referirme aquí al retablo de la Dolorosa de San Pedro y San Pablo por haber influido en obras posteriores.<sup>92</sup> Debe apuntarse que la pintura que estuvo en el retablo de la Virgen de los Dolores de la iglesia conventual de

---

<sup>88</sup> Documento publicado por Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1991, pp. 49-50.

<sup>89</sup> Citado por Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993, pp. 112-113.

<sup>90</sup> Clara Bargellini, "La Dolorosa", en *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, 1997, p. 136.

<sup>91</sup> Gustavo Curiel, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994, p. 200.

<sup>92</sup> Así lo ha demostrado Clara Bargellini en su estudio del retablo de la Virgen de los Dolores de la hacienda de Santa Lucía, citado con anterioridad.

Ozumba, en la que se ve a la afligida madre sentada delante de la cruz en la que ha muerto su hijo, es una versión simplificada de las que pintaron Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, ya que en ella no vemos a los ángeles pasionarios que rodean a la madre dolorosa. Cabe señalar que se conocen otras pinturas de la época virreinal en las que la madre de Cristo aparece sola, sin la compañía de los ángeles.<sup>93</sup>

No quiero que se piense que en el retablo de la iglesia conventual de Ozumba se verían los mismos pasajes que aparecerían en las pinturas del retablo de la iglesia de San Pedro y San Pablo, ya que hasta ahora todavía no sabemos qué pinturas se verían en el retablo del templo jesuita.

Es muy interesante que siendo la Virgen de los Dolores una devoción de la Compañía de Jesús en un principio, haya tenido posteriormente tanto éxito en iglesias de otras órdenes religiosas. Es algo que debe ser explicado en un futuro.

#### *Retablo de Jesús Nazareno*

En un libro de cuentas de la cofradía de Jesús Nazareno fueron registrados, desde 1741 hasta el año de 1756, gastos relacionados con la construcción de un retablo y sus esculturas. Para nuestra fortuna, ahí aparecen consignados los pagos a las personas que intervinieron en esa obra. Como se verá, estos nombres han resultado ser totalmente desconocidos para la historia del arte novohispano.

En este libro de cuentas hay además inventarios de los bienes de la cofradía. Ahí se describe el retablo que se estaba fabricando, por lo que se puede conocer el avance de su construcción. La historia de este retablo es muy interesante, entre otras razones:

- Por su prolongada construcción, que inició en 1741 y llegó a su fin en 1753. Esto seguramente ocurrió con muchísimos otros retablos de la Nueva España.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Véase, por ejemplo, la *Dolorosa* pintada en el siglo XVIII por Pedro Calderón, que se conserva en el Colegio de las Vizcainas, reproducida en el estudio de Gustavo Curiel, *op. cit.*, p. 227.

<sup>94</sup> Sobre este punto véase el caso del desaparecido retablo de la cofradía del Tránsito de la iglesia de San Juan de Dios en Durango, construido entre 1727 y 1737, estudiado por Clara Bargellini, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM, IIE, 1989, pp. 151-174.

- Porque en la fábrica de este retablo intervinieron diferentes artifices, lo cual lo convierte en una obra de carácter colectivo. El retablo –me refiero solamente a la estructura arquitectónica, sin incluir a sus imágenes– fue realizada por un maestro llamado Domingo de Casas. Este maestro bien podría ser el que trabajara años atrás en la construcción del retablo de San Ivo, aunque también es muy posible que se trate de un homónimo. Contrario a lo que pudiera pensarse, el maestro Domingo no se encargó de realizar las esculturas del retablo. Como se verá, éstas fueron realizadas por dos artistas diferentes: Nicolás de Orozco, autor de las esculturas de los siete arcángeles, y Ascencio Galicia, quien después de haber dorado el retablo tuvo que “arreglar” la imagen de Jesús Nazareno y hacer una escultura del Señor de la columna para el retablo. La historia del retablo de Jesús Nazareno es significativa porque nos revela que en un mismo retablo podía haber esculturas producidas por diferentes artistas.
- Porque Ascencio Galicia –que de acuerdo con algunos documentos era indígena– fue un artista local que podía, además de dorar un retablo, hacerse cargo de la realización de esculturas e incluso pinturas. Era muy difícil que esto sucediera en la capital del virreinato, en donde la rígida organización gremial impedía a los escultores invadir áreas de trabajo que dependían de maestros de otros gremios, era por ello que los escultores no podían dorar los retablos que se les encargaban.

Adelanto que el retablo en cuestión podría ser un retablo estípite de tres cuerpos que se encuentra en el crucero de la iglesia. Las razones que me hacen suponerlo las expondré más adelante. Antes se examinará, año por año, la dilatada historia de su construcción.

La historia del retablo de Jesús Nazareno inicia en 1741. Un inventario del mes de febrero de ese año menciona un retablo que la cofradía ya no habría de conservar. Este retablo es descrito como “un colateral con diez lienzos, ocho grandes y dos chiquitos”.<sup>95</sup> El inventario menciona además “una imagen de Jesús Nazareno de bulto”<sup>96</sup>, la cual debió haber sido la imagen principal del retablo. Esta descripción, a pesar de lo escueta que es, nos permite pensar en la

---

<sup>95</sup> APO, *Libro primero de la cofradía de Jesús Nazareno desde el año de 1737 hasta el año de 1780*, f. 14.

<sup>96</sup> *Ibidem*, f. 14 v.

distribución de las pinturas en el retablo debido a que nos habla del tamaño de dos. Los dos lienzos “chiquitos” estarían en la predela, y en medio de ellos se encontraría lógicamente el sagrario. Este retablo sería por lo tanto un retablo de tres calles y estaría conformado por dos cuerpos. En el centro del primero habría un nicho con la “imagen de Jesús Nazareno de bulto” y a los lados dos pinturas. En el segundo cuerpo el número de pinturas aumentaría a tres. Finalmente, el remate tendría el mismo número de pinturas, aunque de menor formato. Sería un retablo muy parecido al retablo de la infancia de Cristo por la distribución de sus pinturas. El viejo retablo de Jesús Nazareno fue posiblemente un retablo salomónico en cuyas telas se verían escenas de la pasión de Cristo. En las cuentas de aquel año se nos informa que el retablo fue vendido. Ahí se indica que se recibieron “por el colateral viejo que se vendió cincuenta y cinco pesos”.<sup>97</sup> Para sustituir ese retablo se empezó a construir uno nuevo. En la misma relación de gastos se registraron “los gastos que ha habido en el colateral de Jesús Nazareno, así de pagar operarios como de lo demás”. Ahí se menciona un maestro llamado Domingo, así como varios oficiales, que estuvieron trabajando en la construcción del nuevo retablo desde el mes de febrero hasta el mes de noviembre.

Para los años que siguen la información que se da en el libro de cuentas sobre la construcción del retablo no es muy abundante. En 1742 la cofradía gastó “veinticuatro pesos y cuatro reales... en la obra del colateral”.<sup>98</sup> Un año después, en 1743, se gastaron “ciento cuarenta y tres pesos... en el colateral”.<sup>99</sup>

Un inventario de principios de 1744 nos da la primera descripción del retablo que se estaba fabricando. El retablo se describe como “un colateral nuevo con dos cuerpos acabados y el tercero casi acabado, todo en blanco”.<sup>100</sup> En las cuentas de ese año se indica que fueron “cuarenta y cuatro pesos [los] que se gastaron en el colateral”; se gastaron además “veinte pesos que costó la madera de dicha obra”.<sup>101</sup>

En la relación de gastos de 1745 se vuelve a mencionar al maestro Domingo y se nos indica que se estaba trabajando en la construcción del tercer cuerpo del retablo:

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, f. 15 v. No se indica a quien se vendió el retablo.

<sup>98</sup> *Ibidem*, f. 19.

<sup>99</sup> *Ibidem*, f. 22 v.

<sup>100</sup> *Ibidem*, f. 23 v.

<sup>101</sup> *Ibidem*, f. 25.

Desde la semana veintiséis de abril de mil setecientos cuarenta y cinco años hasta la semana cinco de julio que hacen diez semanas, trabajaron maestro y oficiales en el tercer cuerpo del colateral de Jesús Nazareno, y en dicho tiempo trabajó el maestro Domingo de Casas cincuenta y dos días ganando a dos reales cada día que importan treinta y dos pesos y tres reales que se le pagaron.<sup>102</sup>

Ésta es la única vez que se da el apellido del maestro Domingo en la documentación revisada. En los gastos de aquel año son mencionados además dos oficiales: Balthazar Rodrigues, que “trabajó cincuenta y dos días ganando cinco reales cada día” y quien ya había sido mencionado en la relación de gastos de 1741, y Cristóbal Dias, que “trabajó veintiún días...” Se gastaron además “dos pesos... para dos columnas que faltaban para el tercer cuerpo del colateral”.

También se nos da la noticia de la participación de otro maestro en la obra: se reporta que se le habían entregado treinta pesos “a don Nicolás de Orozco por la manufactura de cuatro ángeles ajustados a siete pesos y cuatro reales cada uno y dos reales más para alfajías”.<sup>103</sup> Esta anotación es muy importante, ya que nos revela la participación de dos maestros en la obra del retablo. El maestro Domingo de Casas y sus oficiales estarían haciendo la estructura arquitectónica, mientras que Nicolás de Orozco se encargaba de hacer las esculturas.

El inventario de 1746 describe el retablo casi con las mismas palabras con las que aparece en el inventario de 1744: “un colateral nuevo con dos cuerpos acabados y el tercer cuerpo casi acabado con dos ángeles todo en blanco”.<sup>104</sup> En este año se gastaron “cincuenta y dos pesos y cinco reales... de lo que ganaron los oficiales que acabaron el colateral de Jesús Nazareno, señor nuestro”.<sup>105</sup> Esta anotación haría pensar que el retablo ya había sido terminado. Sin embargo, en las cuentas de los años siguientes se pueden encontrar gastos que continuó generando la fábrica del retablo.

En las cuentas de 1747 se reportaron pagos “a don Nicolás de Orozco por los ángeles que debían entregar acabados para el colateral”.<sup>106</sup> También se consignó haber gastado “cuatro pesos que se dieron a Juan Antonio el carpintero, para que acabara los ángeles del colateral”.<sup>107</sup> Este carpintero le estaría entregando a Nicolás de Orozco la madera con la que estaría haciendo las

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, f. 28 v.

<sup>103</sup> *Ibidem*, f. 28.

<sup>104</sup> *Ibidem*, f. 30.

<sup>105</sup> *Ibidem*, f. 32.

<sup>106</sup> *Ibidem*, f. 35-35 v.

<sup>107</sup> *Ibidem*, f. 35.

imágenes de los ángeles. La documentación lamentablemente no es explícita en ese punto. El nombre de Juan Antonio había sido mencionado en la relación de gastos de 1741 y vuelve a aparecer en los años siguientes.

Un inventario de marzo de 1748 describe el retablo como “un colateral nuevo con siete ángeles todo en blanco”.<sup>108</sup> Faltaba dorarlo. Cabe señalar que no vuelve a hacerse un inventario de los bienes de la cofradía de Jesús Nazareno sino hasta 1772, cuando el retablo ya tendría varios años de haberse terminado.

En 1749 se le dieron “cuarenta pesos a Ascencio Galicia a cuenta del dorado del colateral”.<sup>109</sup> Ascencio Galicia (1702-1762), de acuerdo con algunos documentos del Archivo Parroquial, era indígena y vecino de Ozumba, en donde había sido bautizado el 30 de mayo de 1702. En el convento se conserva una pintura de la *Madre Santísima de la Luz*, de 1752, firmada por él.<sup>110</sup> En cuanto a los materiales que se emplearían para dorar el retablo, se consigna que se compró yeso y cotense.<sup>111</sup>

En 1750 la cofradía gastó “doscientos cuatro pesos y cuatro reales que han ganado el maestro y oficiales”.<sup>112</sup> Es de suponerse que este maestro es Ascencio Galicia. Se vuelve a reportar la compra de materiales que se usaron para dorar el retablo. Un gasto muy elevado fue el de “ciento y ochenta y cinco pesos y siete y medio reales que costaron doscientos y veinticinco libros de oro...”<sup>113</sup>

La relación de gastos de 1751 es abundante en información sobre el dorado del retablo. Se consignan gastos por la compra de materiales, destacando de forma especial los libros de oro por su costo elevado. Se anotó además lo que se les iba pagando, desde el mes de agosto hasta el mes de noviembre, a Ascencio Galicia y a los oficiales que con él estaban trabajando, entre ellos, uno llamado Manuel Carrera.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, f. 37.

<sup>109</sup> *Ibidem*, f. 42.

<sup>110</sup> La información que se encontró en otros documentos del Archivo Parroquial sobre Ascencio Galicia está consignada en el siguiente capítulo, cuando se habla de su pintura de la *Madre Santísima de la Luz*.

<sup>111</sup> El cotense es una tela burda de cáñamo que se utilizaba, como se indica en otros documentos de aquella época, para “enlazar”, es decir, para “poner lienzos o tiras de lienzo en las obras de madera que pueden rajarse y en las juntas”, Gustavo Curiel, “Glosario de términos de arte y legislación de los siglos XVII y XVIII”, en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1991, p. 286.

<sup>112</sup> APO, *Libro primero de la cofradía de Jesús Nazareno desde el año de 1737 hasta el de 1780*, f. 46 v.

<sup>113</sup> *Ibidem*, f. 47.

En 1752 el retablo se siguió dorando. Uno de los gastos más elevados que se efectuaron fue el de “ciento y cincuenta y dos pesos y dos y medio reales [del] costo de ciento y ochenta y siete libros de oro, comprados cada uno a seis reales y tres cuartillos”.<sup>114</sup> Se consignan, desde el mes de junio hasta el mes de octubre, pagos a Ascencio Galicia y un oficial, quienes al parecer seguían dorando el retablo.<sup>115</sup> Según los gastos de ese año, se estaban efectuando además trabajos de carpintería, mismos que estaban siendo realizados por Juan Antonio. La relación de gastos lamentablemente no dice cual era exactamente la relación que había entre lo que estaba haciendo Juan Antonio y la fábrica del retablo.

En 1753 el retablo fue terminado. Entre otros gastos, se hizo el de “veinte reales para alfajías y tablones para la mesa del altar”.<sup>116</sup> Se reportan algunos pagos a Ascencio Galicia. Podemos afirmar que en ese año fue terminado el retablo, ya que se reporta que se gastaron “veinte pesos dados al Reverendo Padre Guardián fray Juan Bautista Bolde de la bendición del colateral”.<sup>117</sup>

Ya terminado el retablo, se quiso arreglar la imagen de Jesús Nazareno. En la relación de gastos de 1754 se reportan “tres pesos que di a Ascencio Galicia para en cuenta de lo que piden por componerlo”.<sup>118</sup> Un año después, en 1755, se reporta que se le tenían “veinte pesos dados a Ascencio Galicia, los diez con que se acabó de pagar el Señor de la columna y los diez en cuenta del Jesús Nazareno que está haciendo”.<sup>119</sup> En las cuentas de 1756 se reportan “quince pesos dados a Ascencio Galicia que le restaban del renuevo de la imagen de Jesús Nazareno”.<sup>120</sup>

Un inventario de los bienes de la cofradía de 1772 nos describe el retablo de Jesús Nazareno como “un colateral con la imagen de Jesús, con los siete príncipes y el Señor de la columna”.<sup>121</sup>

En el crucero de la iglesia, del lado del Evangelio, se conserva un retablo estípite de gran tamaño que podría ser el de la cofradía de Jesús Nazareno (fig. 33). Se trata, por su iconografía, de un retablo pasionario. Este retablo es una estructura arquitectónica conformada por sotabanco, banco o predela, tres cuerpos, tres calles y remate.

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, f. 54 v.

<sup>115</sup> *Ibidem*, fs. 54 v.- 55v.

<sup>116</sup> *Ibidem*, f. 59 v.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*, f. 62 v.

<sup>119</sup> *Ibidem*, f. 66.

<sup>120</sup> *Ibidem*, f. 68.

<sup>121</sup> *Ibidem*, f. 102.

En la predela están diez de los doce apóstoles. Seis apóstoles se encuentran abajo de las calles laterales del retablo, tres del lado izquierdo y tres del lado contrario (fig. 34). Junto al sagrario se hallan los otros cuatro, dos de cada lado. Los otros dos apóstoles que faltan se encuentran arriba de los que están a los lados del sagrario (fig. 35). No tienen atributos, sin embargo, por su fisonomía se deduce que se trata de San Pedro y San Juan. Ambos apóstoles, a diferencia de los que están en la predela, se caracterizan por sus rostros afligidos. Debe señalarse que la forma en la que están distribuidos los doce apóstoles en este retablo no es muy común. Lo usual es encontrarlos en la predela formando cuatro grupos, formado por tres apóstoles cada uno de ellos. Así se puede ver en los antiguos retablos de las iglesias conventuales del Huejotzingo y Xochimilco, e incluso en retablos posteriores, como el retablo de la Inmaculada Concepción, descrito páginas atrás.

El primer cuerpo del retablo es el que tiene mayor altura. Este cuerpo se distingue por tener, además de estípites, cuatro columnas salomónicas. Tanto los estípites como las columnas salomónicas se encuentran sobre algo que parecen ser jarras. Las jarras de las columnas salomónicas que se ubican en los extremos del primer cuerpo tienen las cabezas de un toro y un león, que como bien se sabe, representan a los evangelistas Marcos y Lucas (figs. 36 y 37). Las otras dos columnas salomónicas –las que separan la calle central de las laterales– debieron haber tenido representaciones del águila y el ángel, que personifican a San Juan y San Mateo.

El primer cuerpo tiene tres esculturas: al centro está una imagen de la Virgen de los Dolores de vestir, y en las calles laterales se encuentran una escultura de pasta de caña de maíz del Señor de la Resurrección y otra del Señor de la Columna (fig. 38), que bien podría ser el que hizo Ascencio Galicia. Esta imagen es de madera, y tiene dentadura y ojos de vidrio; se caracteriza por el gran dramatismo de su rostro, tan característico de los Cristos novohispanos del siglo XVIII.

En el centro del segundo cuerpo se encuentra una imagen de vestir de un Nazareno en una caída. Esta escultura podría haber sido la imagen principal del retablo, por lo tanto, pudo haber estado en el centro del primer cuerpo, en el lugar que hoy ocupa la Virgen de los Dolores. A la derecha se encuentra la escultura de un arcángel. En el lado contrario también estaba otro arcángel, que

lamentablemente se vino abajo en el temblor de junio de 1999, al romperse la cuerda con la que estaba amarrado al retablo.<sup>122</sup> El segundo cuerpo tiene además dos pequeñas esculturas estofadas de santos, al parecer San Buenaventura y San Antonio de Padua. Se encuentran en medio de los estipites que separan la calle central de las laterales.

El tercer cuerpo es el de menor altura. En el centro está una escultura estofada del arcángel San Miguel. Esta imagen tiene en una de sus manos la palma del paraíso, y en su coraza se ven el sol y la luna. En las calles laterales hay dos relieves. En el de la derecha se ve a un hombre barbado con los brazos extendidos que viste túnica y manto; en su rostro se ven gotas de sangre. A sus pies se encuentran tres personajes dormidos. Se trata del momento en el que Cristo, después de haber orado en el huerto de Getsemaní, sorprende dormidos a tres de sus apóstoles –Pedro, Juan y Santiago–. En el otro relieve se ve a un hombre de pie, seguramente Jesucristo, acompañado por otros dos personajes, cuya fisonomía corresponde nuevamente con la de San Pedro y San Juan. Ignoro cuál sea el significado de esta escena.

En el remate del retablo está Dios Padre con querubines a los lados. Arriba de los relieves del tercer cuerpo están además dos óvalos con instrumentos de la pasión: el de la izquierda tiene los tres clavos, y el del lado contrario tiene las pinzas y el martillo.

Como ya lo dije, considero que es muy probable que el retablo que se acaba de describir es el que costó la cofradía de Jesús Nazareno. Podría pensarse el retablo del crucero no es el que perteneció a esa cofradía, y que la Virgen de los Dolores que hoy se encuentra en el centro del primer cuerpo es la imagen principal que siempre ha tenido. Sin embargo, pienso que dicha escultura es del siglo XIX. La pintura que cubre su rostro y manos –y que parece ser la original– no tiene la calidad de las encarnaciones de las esculturas novohispanas.

En uno de los salones del claustro alto se conserva parte del cuerpo de lo que fue un arcángel, y que lamentablemente ha sido objeto de brutales agresiones: le cortaron la cabeza, los brazos y las piernas; se le quitó además gran parte del estofado con una navaja. A pesar de lo dañado que está, se puede reconocer que este arcángel fue muy parecido a los que tiene el retablo que se ha descrito. Puede pensarse entonces que el retablo del crucero tenía más esculturas

---

<sup>122</sup> Esta escultura se encuentra en el salón del claustro que sirve actualmente como bodega.

de arcángeles: en donde hoy están las esculturas del Señor de la Resurrección y el Señor de la Columna pudieron haber estado dos arcángeles; en el centro del segundo cuerpo pudo haber estado en un principio la escultura del Señor de la Columna. Los otros dos arcángeles pudieron estar donde hoy se encuentran las esculturas de San Antonio y San Buenaventura. Con la escultura de San Miguel en el tercer cuerpo del retablo quedaría completo el grupo de siete arcángeles que mencionan los inventarios.

Resumiendo: el gran retablo estípite del crucero podría ser el retablo de la cofradía de Jesús Nazareno. Esto es por ahora una posibilidad, misma que sólo podrá confirmarse o rechazarse hasta encontrar otros documentos o incluso viejas fotografías de este retablo.

#### *Retablo de la Divina Pastora*

En el crucero de la iglesia, del lado del Evangelio, se conserva un pequeño retablo estípite dedicado a la Divina Pastora (fig. 39). Las pinturas de dicho retablo fueron realizadas por José de Páez, según se puede leer en el lienzo de la Divina Pastora: "Jph de Paez fecit in Mexico". Este artista fue muy solicitado para pintar esta imagen de la Virgen. Prueba de ello son varias pinturas de este tema con su firma. Se puede afirmar que esta advocación gozó de gran popularidad en la Nueva España, a juzgar por las numerosas obras pictóricas que de ella se hicieron.

De acuerdo a Manuel Toussaint, José de Páez nació en 1720.<sup>123</sup> Sus obras más tempranas son de mediados del siglo XVIII, y las últimas de 1790. Acerca de José de Páez, don Manuel Romero de Terreros escribió:

La pintura de José de Páez era dulzona y hasta empalagosa, como la de muchos de sus contemporáneos, pero hay que convenir en que era la que agradaba entonces, por su suave colorido y la amable expresión de sus figuras. Su arte revela cierta facilidad de pincel, su composición casi nunca puede conceptuarse original, puesto que nuestro pintor tenía la inveterada costumbre de copiar cuanto de pintura europea venía a sus manos, o mejor dicho, se presentaba a la vista, ya fuera en cuadros al óleo o en simples grabados; pero lo hacía con tal franqueza (si se nos permite la frase), que no se le puede acusar abiertamente de plagario,

---

<sup>123</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 177.

pecado por otra parte, que cometían, no todos pero si muchos pintores de su tiempo.<sup>124</sup>

Manuel Toussaint en su *Pintura colonial en México* escribió de José de Páez:

Tuvo este fecundo pintor las cualidades y los defectos de Cabrera, exagerados a lo sumo. En un mismo cuadro suele haber una figura interesante, bien entendida, en tanto el resto es obra nula.<sup>125</sup>

Quién ha leído a Manuel Toussaint sabe bien que la pintura del siglo XVIII no fue de su agrado. No es el único que ha exteriorizado juicios negativos de la pintura de aquella centuria. Al respecto, Jorge Alberto Manrique ha reflexionado:

Fue quizá Bernardo Couto, escribiendo en 1862, primer apologista de la pintura mexicana por cierto, quien, aunque de manera no explícita, deja ver en sus *Diálogos sobre la pintura...* una preferencia por los maestros de los siglos XVI y XVII sobre los del siglo XVIII...

A partir de Couto, la crítica romántica, tardo romántica más bien, que exaltaba las cualidades individuales de expresión de cada artista, empezó a sospechar de las virtudes de Miguel Cabrera y de los artistas de su época. Creo que su mayor descontento estribaba en que los veía “poco personales”, para una época en que la personalidad individual del artista había adquirido una dimensión exaltada. El habla –cosas son del tiempo– de una “decadencia” de la pintura novohispana, cuyo inicio sitúa, por cierto, inmediatamente después de la generación de José Juárez, en el siglo XVII. Para él grandes pintores como Villalpando y Correa, a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, están ya en el inicio de la decadencia.

Don Manuel Toussaint, el primer gran estudioso del arte colonial y de la pintura novohispana, a quien debemos los esquemas fundamentales sobre los que seguimos trabajando, era sin embargo un heredero de las ideas del romanticismo tardío [...] Toussaint, hombre de gran sensibilidad, amplia cultura y fino ojo, achaca a los pintores dieciochescos dos pecados capitales: la copia de pintores europeos y la débil calidad –dice– del dibujo...<sup>126</sup>

Actualmente, ya no podemos estar de acuerdo con esa manera de juzgar la pintura novohispana del siglo XVIII:

La nuestra es una historia del arte diferente, y debemos estatuir los modos de acercarnos a ella. Pero podemos partir de una petición de principio. Nunca se ha cuantificado lo que existe de pintura del siglo XVIII producida en México ni menos lo que pudo haberse producido, pero sí sabemos que es un universo impresionante, sin parangón en ninguna región extra europea. Ese universo no

<sup>124</sup> Manuel Romero de Terreros, “José de Páez y su *Vida de San Francisco Solano*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 17, México, UNAM, IIE, 1949, 25-26.

<sup>125</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 178.

<sup>126</sup> Jorge Alberto Manrique, “El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII”, en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*, México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, pp. 23-25.

puede ser en ningún caso entendido como un "error" o como una "decadencia". Es nuestro quehacer encontrar las formas adecuadas para interpretarlo.<sup>127</sup>

Como bien lo dice el maestro Manrique, "no hay que buscar en la pintura dieciochesca lo que no tiene, sino deslindar sus virtudes, que son muchas en los artistas importantes".<sup>128</sup>

El retablo de la Divina Pastora está conformado por sotabanco, banco o predela, un cuerpo y un remate. Está cubierto por rocallas. La predela desgraciadamente ha perdido sus pinturas. En el centro del único cuerpo se encuentra, dentro de un fanal, el óleo de la Divina Pastora, devoción mariana que surgió en España a principios del siglo XVIII.<sup>129</sup>

En la pintura central del retablo vemos a la Virgen con cinco ovejas que tienen rosas en su hocico (fig. 40). Sobre cada una de las rosas aparece una de las letras del nombre "MARÍA". La Virgen acaricia a uno de los corderos que se le han acercado. A la izquierda del cuadro hay dos angelitos, uno de ellos está acariciando una de las ovejas. Dos angelitos más sostienen una corona sobre la cabeza de María, alrededor de la cual hay doce estrellas. A la derecha de la pintura se observa una oveja que huye de un ser monstruoso, que representa al demonio. También se ve al arcángel Miguel que se acerca a combatirlo.

Las pinturas laterales, de menores dimensiones que la principal, están enmarcadas por estipites. En la pintura de la izquierda vemos a San Juan Bautista sentado con el *Agnus Dei* a un lado. En este lienzo vemos al fondo un río, al que debemos identificar como el río Jordán. En la pintura del lado contrario vemos a Santa Inés, mártir romana del siglo IV, quien aparece sentada con un cordero, que alude a su nombre y al cordero místico, es decir, Jesucristo (fig. 41).<sup>130</sup> La santa tiene en la cabeza una corona de rosas. Ante Santa Inés ha llegado un angelito que le lleva la palma, el atributo de los mártires.

En las tres pinturas del remate vemos figuras de medio cuerpo; la del centro es el arcángel Gabriel con una azucena. Arriba de él se pueden leer las palabras: "AVE MARIA". Los personajes de los lados son obispos, pues tienen mitras. Ambos tienen una pluma y un libro. El obispo de la izquierda tiene el

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>129</sup> Manuel Trens, *Marta. Iconografía de la Virgen en el arte español*, t. I, Madrid, Plus-ultra, 1946, p. 343.

<sup>130</sup> Hector H. Schenone, *op. cit.*, t. II, p. 472.

libro cerrado, mientras que el de la derecha lo tiene abierto. Hasta ahora no he podido precisar quienes son los dos preladados.

### *Retablo de San José*

Este capítulo se cierra con un retablo dedicado a San José que lamentablemente ya no existe. Como se verá, se encontraría “del lado de la epístola”.<sup>131</sup> De acuerdo a un documento del Archivo Parroquial, el retablo de San José estaba siendo dorado en 1771 por Luis Antonio Garcilazo de la Vega, “vecino del pueblo de Ozumba”. En aquel momento, la iglesia de Ozumba ya se encontraba en manos del clero secular.<sup>132</sup> A continuación transcribo parte del documento que nos habla del retablo de San José:

Digo yo don Luis Garcilazo de la Vega, vecino de este pueblo de Ozumba, que por doscientos cuarenta y siete pesos y cuatro reales que a toda mi satisfacción tengo recibidos, y más quince pesos, que así que se acabe de dorar el retablo del Señor San José que está al lado de la epístola en esta parroquia, me ha de entregar don Joseph Joachim Sorchaga, y que hasta entonces no le he de exigir, quedando totalmente satisfecho y enteramente pagado de los materiales y obra que he puesto en dicho retablo hasta el estado en que se ve el día de la fecha, y más que me obligo a dar una imagen de lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe que falta en medio de dicho retablo y dos atriles en blanco. Y para que en todo tiempo conste lo firme en este referido pueblo, ante el señor juez eclesiástico de este partido a veintiocho de enero de mil setecientos y setenta y un años.

Debe destacarse que este documento nos da noticia de otro artista local relacionado con retablos. No queda claro si esta persona se encargó de la construcción del retablo desde que se empezó a fabricar. La pintura de la Virgen de Guadalupe que debería entregar para ser colocada en el retablo pudo haber sido también obra suya, o bien una obra que se le habría dado como pago en algún momento y que en esta ocasión estaría reutilizando.

Finalmente, quiero señalar que este retablo tal vez haya sido el último que se fabricó para la iglesia de Ozumba.

---

<sup>131</sup> APO, documento suelto.

<sup>132</sup> La iglesia de Ozumba fue secularizada el 19 de noviembre de 1768: Fernando Ocaranza, *Capítulos de historia franciscana (primera serie)*, México, s. e., 1933, p. 500.

### III. Los óleos

El presente capítulo está dedicado a la pintura de caballete. En este apartado se describirán casi todos los óleos del convento franciscano de Ozumba que están fuera de los retablos.<sup>133</sup> Es preciso enfatizar que los óleos que se conservan en el conjunto conventual, tanto los que adornan los retablos como los que están fueran de ellos, no habían llamado la atención de los investigadores. Como se demostró en el capítulo anterior, la mayor parte de los retablos de la iglesia nueva fueron construidos en la primera mitad del siglo XVIII.

La mayor parte de los óleos que no se encuentran en los retablos fueron realizados también en la primera mitad del siglo XVIII. Se trata de obras anónimas en su mayoría. En su artículo, don Manuel Romero de Terreros solamente menciona algunos de los lienzos que aquí se estudian. Este autor asegura: "las diversas pinturas que hay en la iglesia y otras partes del convento no son de mérito sorprendente".<sup>134</sup> Tal vez tenga razón este autor al decir que no hay en Ozumba grandes obras pictóricas. Sin embargo, algunos de estos lienzos son de pintores importantes. Uno de los óleos que se estudiarán, un *San Judas Tadeo*, está firmado por Cristóbal de Villalpando, el mejor pintor novohispano de su tiempo. Existen, además de la pintura de *San Luis rey* del retablo de San Ivo, otros lienzos de la primera mitad del siglo XVIII que tienen la firma "Arellano".

Otro aspecto importante que se aborda en este capítulo es el de la producción pictórica de artistas locales. Varios de los lienzos que se encuentran en el conjunto conventual son obras de oficio local. Algunos incluso están firmados. En el caso de Ascencio Galicia, artista indígena de quien ya se habló en el capítulo anterior, se han encontrado algunas noticias de su vida en los documentos del Archivo Parroquial. Los artistas locales son un tema que merece ser investigado más a fondo.

Quiero señalar además que, con excepción de la gran pintura de las *Animas del purgatorio* que se encuentra en el interior de la iglesia, no fue posible

---

<sup>133</sup> Las únicas que no se describen son las de los cuatro evangelistas que están en las pechinas de la iglesia. Debido al lugar en el que se encuentran, resulta muy difícil hacer observaciones sobre ellas.

<sup>134</sup> Manuel Romero de Terreros, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 24, UNAM, IIE, 1956, p. 15.

determinar en qué parte del edificio estaban originalmente el resto de los cuadros.

Finalmente, aclaro que he tratado de presentar las pinturas en orden cronológico. Sin embargo, admito que este orden puede ser discutido.

*San Judas Tadeo*. Una de las pinturas más interesantes del conjunto conventual de Ozumba es un óleo que representa a *San Judas Tadeo* (fig. 42). En la parte inferior de la pintura hay dos inscripciones. Con la primera se identifica al personaje representado: "S. JUDAS THADEO". La otra nos informa del comitente: "A DEVOSION DEL PADRE FRAI ANTONIO ACHA". La firma se encuentra en el ángulo inferior izquierdo, escrita sobre un listón, y dice: "Villalpando fac."<sup>135</sup> El autor de este óleo es uno de los pintores novohispanos más renombrados: Cristóbal de Villalpando.

Es seguro que esta pintura es anterior a 1714, año de la muerte de su autor. Cristóbal de Villalpando, un artista siempre ocupado en obras de gran importancia, seguramente no se encargó por completo de la realización de este óleo. La ejecución de la pintura de San Judas Tadeo debió exigir la participación de los oficiales de su taller. La importancia del taller de Villalpando queda de manifiesto al conocer el contrato que se celebró en septiembre de 1691 para la realización de la serie de la vida de San Francisco de Asís que se le encargó al pintor para el convento franciscano de la ciudad de Guatemala. De acuerdo a ese documento, Villalpando se comprometía a entregar en un año la serie de 49 cuadros ya terminada. Como se ha señalado recientemente, "no sería concebible que acometiera tal empresa sin contar con un taller grande y bien organizado".<sup>136</sup> Si bien resulta obvia la participación del taller del pintor en esta pintura, es también innegable que el lienzo exhibe las características de sus obras: el rostro de San Judas es prácticamente el mismo que vemos en otros personajes de la

---

<sup>135</sup> Esta pintura fue dada a conocer por Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964 (Memorias, IX), p. 154. Ahí nos dice lo siguiente: "En Ozumba (Estado de México) hay un *San Judas Tadeo* que no forma parte de un apostolado. No es, tampoco, inspirado directamente en Rubens y más bien parece proceder de una estampa española. Es menos vigoroso pero en cierta manera más fino que el de Querétaro". (El autor se refiere al *San Judas Tadeo* que forma parte de la serie de los apóstoles del museo de esa ciudad). Curiosamente, esta pintura no aparece en la otra gran obra sobre el pintor publicada recientemente.

<sup>136</sup> Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles Jiménez, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, Grupo Modelo, 1997, p. 94.

historia sagrada presentes en pinturas de Villapando, como San José y el propio Jesucristo.

De San Judas Tadeo, personaje representado en esta pintura, se dice muy poco en los Evangelios. Se sabe que fue hermano de otro apóstol de Jesucristo, Santiago el menor. A San Judas se le atribuye una de las epístolas del Nuevo Testamento. Esto lo debemos tomar en cuenta, ya que nos ayudará a comprender la interesante iconografía de esta pintura.

San Judas está de pie, vestido con túnica y manto. En su mano izquierda tiene una escuadra, atributo con el que no es raro verlo en la pintura de la Nueva España. Hasta ahora se ignora porque se le ha representado con ese atributo. El santo se encuentra en un lugar impreciso, ya que no fueron pintados elementos que nos señalen en que sitio se halla. El vano que se localiza del lado izquierdo parece sugerir que se encuentra en el interior de una habitación. La luz en este cuadro proviene precisamente de ese lado. El pintor hizo que parte del cuerpo del apóstol quedara casi oculto entre las sombras.

En esta pintura hay varias alusiones al juicio final. En el ángulo superior derecho se observa una trompeta. En ese lado precisamente hay una breve frase que dice: *CARNIS RESVRRECTIONEM* ("Resurrección de la carne"). En el vano que se ve del lado izquierdo de la pintura se distingue, en la lejanía, una escena muy interesante: el juicio final. Se ve a Cristo sentado sobre el arcoiris, con la palma y la espada sobre él. Se ve además a los muertos salir de sus tumbas. También de ese lado, pero en el piso, hay dos libros. Uno de ellos probablemente está aludiendo a la epístola que San Judas Tadeo escribió. En la epístola de San Judas Tadeo hay algunas referencias al juicio final:

Quiero recordaros a vosotros, que ya habéis aprendido todo esto de una vez para siempre, que el Señor, habiendo librado al pueblo de la tierra de Egipto, destruyó después a los que no creyeron y además que a los ángeles, que no mantuvieron su dignidad, sino que abandonaron su propia morada, los tiene guardados con ligaduras eternas bajo tinieblas para el juicio del gran Día. (*Judas*, 5-6).

Sólo sabiendo que la epístola de San Judas tiene referencias al juicio final, se puede entender que en la pintura de Villapando aparezcan alusiones a este acontecimiento.

Como ya quedó señalado, esta pintura fue hecha "a devoción del padre fray Antonio de Acha", según se puede leer en ella. De este fraile ya se habló cuando

vimos la historia de la construcción del conjunto conventual. Recordemos que fray Antonio de Acha fue el fraile que bautizó a los tres niños que estrenaron la pila bautismal el 29 de abril de 1699, la cual muy probablemente había sido colocada ahí unos días antes, el 18 de abril. El propio fray Antonio registró esos bautizos en uno de los libros del Archivo Parroquial. Una anotación del religioso en ese libro nos señala: "Estos tres últimos estrenaron la pila bautismal que se puso en la capilla del Señor San Thadeo". Como se dijo en su momento, seguramente los niños recibieron el nombre de Antonio o Antonia en honor del religioso que los bautizó, y el de Thadeo o Thadea en honor del santo al que estaba dedicado el bautisterio (recordemos que se bautizó a dos niñas y a un niño, hermano este último de una de las bautizadas). Fray Antonio de Acha debió influir en la decisión de bautizar a esos niños con estos nombres. Él también debió intervenir para que el bautisterio fuera dedicado a uno de los santos de su devoción.

Las noticias aquí expuestas harían pensar que la pintura de Villalpando muy probablemente fue encargada por fray Antonio de Acha para ser colocada en el bautisterio. Es posible que así haya sido. Sin embargo, no debemos descartar también la posibilidad de que este óleo haya formado parte de una serie pictórica de los doce apóstoles. Hay series de los doce apóstoles en las que a cada uno de ellos le corresponde una frase del credo. La frase "Resurrección de la carne" forma parte de él. Existen apostolados en los que a San Judas Tadeo le corresponde la frase *Carnis resurrectionem*.<sup>137</sup>

*Altar de las Ánimas del Purgatorio.* Fray Agustín de Vetancurt en su *Teatro mexicano* nos dice: "el pueblo de [Ozumba] tiene cofradía del Santísimo Sacramento y de las Ánimas". Como ya ha quedado dicho, el cronista franciscano debe estar refiriendo al antiguo convento franciscano y no al actual. La cofradía de la que habla fray Agustín de Vetancurt, que funcionaba en la antigua iglesia conventual, seguramente continuó existiendo en la nueva.

En la iglesia de Ozumba se conserva una pintura de gran formato, que se halla en un marco tallado y dorado, la cual debió pertenecer a esa cofradía (fig. 43). Se encuentra en el segundo tramo de la iglesia, del lado de la epístola. Es

---

<sup>137</sup> En la iglesia de Santiago apóstol de Tejuapan, Oaxaca, se conserva un apostolado anónimo. La pintura de San Judas Tadeo de esta serie tiene la frase *Carnis resurrectionem*. Agradezco esta noticia a Susana Pierce.

muy probable que el gran óleo del purgatorio haya estado siempre en esta parte del templo, ya que fue muy común colocar el altar de Ánimas cerca de la puerta principal de las iglesias, ya fuera del lado derecho o izquierdo.<sup>138</sup>

La pintura de las Ánimas del purgatorio tiene la firma "Arellano f."<sup>139</sup> En el convento franciscano de Ozumba se conservan otras obras firmadas con ese apellido: una de las pinturas del retablo de la capilla de la Tercera Orden y un *San Cristóbal*, que se encuentra actualmente en uno de los corredores del claustro alto. Como estas obras, hay un número importante de pinturas de la época virreinal que solamente están firmadas con ese apellido.<sup>140</sup>

Hasta ahora se tiene la certeza de que hubo por lo menos dos pintores con el apellido Arellano: Antonio y Manuel de Arellano, padre e hijo respectivamente. El primero pintó a finales del siglo XVII y principios del siguiente. Por su parte, Manuel de Arellano desarrolló su actividad pictórica en los últimos años del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. Don Manuel Toussaint en su *Pintura colonial en México* menciona a ambos pintores. Él ya había pensado que Antonio de Arellano pudo haber sido el padre de Manuel.<sup>141</sup> Gracias a algunos documentos encontrados en los últimos años, como dos testamentos localizados por el maestro Rogelio Ruiz Gomar en el Archivo de Notarías de la ciudad de México, se ha comprobado que Toussaint tenía razón.<sup>142</sup>

Se ha hablado además de un tercer pintor: José de Arellano. Se trata al parecer de un pintor apócrifo. Tanto de Antonio como de Manuel de Arellano se conocen numerosas referencias documentales. Éste no es el caso de José de

---

<sup>138</sup> Clara Bargellini, "La *Segunda visita* a la Nueva Vizcaya de Pedro Tamarón: consideraciones generales e inventarios", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, México, UNAM, IIE, 1984, p. 77.

<sup>139</sup> La firma está en la nube sobre la que está San Francisco de Asís. Manuel Romero de Terreros, que localizó la firma en esta pintura, afirma que fue realizada por Manuel de Arellano. Sin embargo, no presenta pruebas que sustenten su afirmación.

<sup>140</sup> Véase el trabajo de Rosa María Uribe Vázquez, *Tepepan, arte e historia*, tesis de maestría en Historia del arte, México, UNAM, FFyL, 1998, pp. 187-267, en donde se presenta un importante grupo de pinturas con la firma Arellano. También cita numerosos documentos en los que se pueden encontrar noticias de estos pintores, aunque falta aún leerlos con atención. Véase además: Rafael Romero Asenjo, "Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, México, UNAM, IIE, 1998, pp. 143-148. Este artículo nos informa del examen radiológico al que fueron sometidos un par de cuadros pintados en 1711 por uno de los Arellano, *Diseño de india chichimeca* y *Diseño de indio chichimeca*. El análisis reveló que las dos pinturas fueron originalmente una misma obra, y que posteriormente fueron reutilizadas. Ambas pinturas, colocadas apaisadas, una encima de la otra, formaban un *San Miguel arcángel*.

<sup>141</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 145.

<sup>142</sup> Ambos testamentos fueron dados a conocer por Rosa María Uribe Vázquez, *op. cit.*, p. 241.

Arellano. Su nombre no ha aparecido hasta ahora en documentos de la época virreinal. De hecho, el propio Manuel Toussaint lo había registrado con reservas.

Debe decirse además que se conocen algunas pinturas firmadas por “el mudo Arellano”.<sup>143</sup> Se ha pensado que este pintor podría ser Antonio o su hijo Manuel. Sin embargo, Gustavo Curiel ha rechazado esa posibilidad, ya que de acuerdo a ciertos documentos, ninguno de los dos pintores era mudo.<sup>144</sup>

Sabemos que Antonio de Arellano fue un miembro destacado del gremio de pintores y doradores. Este artista llegó a ocupar los cargos de alcalde y veedor de dicho gremio. Se trataba de puestos importantes; quienes los ocupaban, debían velar por los intereses del gremio. Conviene citar aquí al maestro Rogelio Ruiz Gomar, que ha escrito sobre las funciones del alcalde y el veedor:

Acaso el primero, con un rango superior, era quien presidía el gremio y lo representaba en los actos oficiales. Entre ambos estaban facultados para hacer las visitas necesarias de inspección –acompañados de la justicia y un escribano– a las casas, tiendas y obradores de los agremiados, el dar el visto bueno a las obras manufacturadas en lo que ve a la calidad –tanto artística como de los materiales y la técnica empleados–, el precio y demás requisitos fijados por las Ordenanzas, así como el confiscar y destruir lo que no se apegara a dichos requisitos y aún proceder judicialmente contra los transgresores. Asimismo debían constatar si los maestros estaban examinados o no; calificaban en exámenes, hacían cumplir los contratos entre maestros, oficiales y aprendices, y eran encargados del manejo y cuidado de los bienes del gremio y de velar por el bienestar, auge y decoro de la corporación.<sup>145</sup>

Por el hecho de que la gran mayoría de las pinturas de los Arellano sólo están firmadas con el apellido, resulta difícil precisar cuál de los dos pintores así nombrados es el autor. Por ahora no me voy a aventurar a decir cuál de estos

---

<sup>143</sup> En el museo de la ciudad de Antequera, España, se conserva una serie de diez pinturas de la vida de la Virgen. Las pinturas de esta serie fueron realizadas por Juan Correa, con excepción de dos, una *Circuncisión* y el *Tránsito de la Virgen*, que están firmadas por el “Mudo Arellano”. Véase: Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, t. II, 2ª parte, México, UNAM, IIE, 1985, pp. 551-553.

<sup>144</sup> Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)”, en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte*, México, UNAM, IIE, 1998 (Estudios de Arte y Estética, 49), p. 277, nota 13. Manuel de Arellano se comunicó perfectamente con los señores inquisidores cuando tuvo que decir lo que sabía acerca de una controvertida serie de doce lienzos que ejecutó el pintor Miguel Jerónimo de la Cruz para don Francisco de Pro León y Montemayor, marqués de Celada de la Fuente. El pintor declaró el 24 de noviembre de 1691. Dijo ser natural y vecino de la ciudad de México, no estar casado, tener veintiocho años de edad y ejercer el oficio de pintor. Señaló como lugar de residencia al hospital de Jesús Nazareno.

<sup>145</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1992, pp. 213-214.

pintores es el autor de las pinturas del conjunto conventual de Ozumba que presentan esa firma.

De la pintura de Ánimas don Manuel Romero de Terreros escribió: "llama más la atención por su atrevida composición y gran número de figuras, que por su mérito artístico".<sup>146</sup> Ciertamente, hay otras pinturas de Ánimas mejor logradas. Sin embargo, está fuera de discusión que esta pintura, como otras del mismo tema pintadas en la Nueva España, nos muestra la religiosidad de aquellos años.

Debo señalar que en el remate del marco de la pintura está pintado un ostensorio con la sagrada forma. Se trata de una alusión clara a uno de los dos cultos de la cofradía: el Santísimo Sacramento.

En la iconografía de la pintura destaca la presencia de santos franciscanos sobre los de otras órdenes religiosas. La pintura de Ánimas de la iglesia de Ozumba, como otras pinturas virreinales del mismo tema, está dividida en tres registros. En el registro inferior está el purgatorio. Ahí se ve a hombres y mujeres desnudos que se caracterizan en su mayoría por sus ademanes implorantes. Como es usual en este tipo de pinturas, las ánimas fueron pintadas de medio cuerpo y están rodeadas por el fuego. Podemos reconocer entre las ánimas a un rey (porta una corona), un fraile (está tonsurado) y un cardenal (tiene el capelo cardenalicio).

En el registro inferior llaman la atención de forma muy especial tres personajes, que se distinguen del resto de las ánimas por sus rostros serenos. Son los únicos que dirigen su mirada hacia el espectador. Se trata de una pareja, un hombre y una mujer jóvenes que se encuentran en el extremo izquierdo, y una mujer que fue pintada en el extremo contrario. Indudablemente se trata de retratos. La pareja del lado izquierdo probablemente es un matrimonio. La fisonomía de estos tres personajes nos revela que se trata de españoles (es imposible precisar por el momento si se trata de peninsulares o criollos, por lo que estoy usando el término "españoles" en su acepción más amplia, tal y como se usó durante la época virreinal).

---

<sup>146</sup> Manuel Romero de Terreros, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 24, UNAM, IIE, 1956, p. 13.

La presencia de retratos es muy común en las pinturas virreinales de Ánimas. El maestro Jaime Morera, en su interesante libro *Pinturas coloniales de Ánimas del Purgatorio*, nos señala:

En ocasiones los donantes que pagaban estas pinturas, ya fueran españoles o indios, se hacían retratar en ellas o por lo menos inscribían sus nombres. Donar una pintura para un altar de ánimas era una limosna importante que además de aumentar el prestigio social del donante, le ofrecía la oportunidad de hacerse presente después de su muerte por medio de su retrato o de la inscripción de su nombre, y por lo mismo podía tener la esperanza de no ser olvidado en las oraciones de sus parientes y amigos, que sin duda buena falta le habrían de hacer para salir pronto del purgatorio ya que era casi seguro que la muerte le sorprendería sin el grado de pureza adecuado para pasar directamente al cielo.<sup>147</sup>

El segundo registro es el que ocupa mayor espacio. Vemos en la parte central a Cristo clavado en la cruz (fig. 44). Él es el personaje central del óleo. Se trata de la figura de mayor tamaño en la pintura. A Jesús dirigen sus miradas implorantes algunas de las ánimas. De su costado brota un gran chorro de sangre que cae al purgatorio. A un lado del chorro de sangre se puede leer la frase *COPIOSA APVD EVM REDEMPTIO* ("La redención es copiosa en él").

Al pie de la cruz fueron pintados dos angelitos; uno de ellos sostiene con la mano derecha un cáliz, y sobre de él, aparece una hostia. En la otra mano tiene una bula de difuntos que muestra a una de las ánimas, una figura femenina, que la toma con ambas manos para leerla. Es común ver en las pinturas virreinales de Ánimas a ángeles que muestran la bula de difuntos a las almas que se encuentran en el purgatorio. Se creía que al comprar este documento se liberaba a las ánimas del purgatorio. Jaime Morera opina que las pinturas de Ánimas le servían a la Iglesia para incentivar la compra de la bula de difuntos, por la cual percibía ganancias importantes. El maestro Morera nos aclara que existían de dos tipos:

La Bula se ofrecía para vivos y para difuntos, y las había de varios precios. En las de vivos, las indulgencias se aplicaban al alma que estaba más cerca de salir del purgatorio y limpiaban además las culpas no graves del oferente. La de difuntos era nominativa, con poder de actuar sobre el ánima titular liberándola o reduciendo significativamente sus penas.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Jaime Morera, *op. cit.*, p. 112. El maestro Morera opina que en algunos casos, los retratos que vemos en las pinturas novohispanas de Ánimas pudieron haber sido realizados cuando las personas retratadas ya hubieran muerto.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 103.

A los lados de Cristo se hallan dos grupos de figuras. A la derecha se ve a San Francisco de Asís, dando su cordón a una de las ánimas. San Francisco, de acuerdo al maestro Jaime Morera, es de todos los santos el que con mayor frecuencia aparece en las pinturas novohispanas del purgatorio. Es sin duda uno de los grandes intercesores de las ánimas. El propio Jesucristo le prometió a San Francisco que cada año, el día de su muerte, iría al purgatorio y sacaría de ahí a todas las almas que hallara de sus tres órdenes, y también de las que le hubieran sido devotos.<sup>149</sup>

A un lado de San Francisco está el ángel de la guarda, que es abrazado por la cintura por un niño, que viste túnica corta de color azul. El infante voltea sonriente hacia el espectador. El ángel de la guarda tiene su mano derecha sobre la cabeza del niño, mientras que la otra la levanta, como si quisiera señalar el registro superior. Atrás de él están tres santos, a quienes podemos reconocer por sus atributos. Se trata de dos franciscanos y un agustino. Los dos franciscanos son San Diego de Alcalá, a quien identificamos por su cruz, y San Bernardino de Siena, que levanta el monograma de Jesús. El santo agustino es San Nicolás de Tolentino, a quien reconocemos por tener una perdiz en un plato y vestir su hábito negro con estrellas. La presencia de este santo es muy recurrente en las pinturas de Ánimas. En una ocasión el alma de un fraile le pidió que orara para que pudiera salir del purgatorio. San Nicolás así lo hizo, y al día siguiente el alma del religioso se le presentó para agradecerle. Es por ello que San Nicolás es el patrón de los agonizantes y de las ánimas del purgatorio.<sup>150</sup> A pesar de ello, San Nicolás ocupa en esta pintura un lugar muy discreto, seguramente por tratarse de un santo no franciscano.

A la izquierda de la pintura están otros santos: Santo Domingo de Guzmán, quien da su cinto a una de las mujeres que están en el purgatorio, y San Agustín de Hipona, que tiene una pluma en la mano derecha. A un lado de ellos está el arcángel San Miguel, cuya presencia también es muy común en las pinturas de Ánimas.

Para finalizar la descripción del segundo registro hay que decir que, entre Jesucristo y los dos grupos de santos que tiene a los lados, se puede ver, en un plano posterior, a dos santos rescatando ánimas. Se trata al parecer de San

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 160.

Buenaventura y San Antonio de Padua. San Antonio entrega una figura femenina a uno de los ángeles. Esta mujer, que ha dejado el purgatorio, voltea sonriente hacia el espectador.

En el centro del tercer registro se ve la majestuosa figura de Dios Padre. Numerosos querubines rodean su cabeza, señalando así su divinidad. A los pies de Dios Padre se encuentra el Espíritu Santo, representado, como es usual, como una paloma con las alas extendidas. El Espíritu Santo se encuentra precisamente sobre la cruz. De esta manera, la Santísima Trinidad está representada en forma vertical en la pintura.

A la derecha de Dios Padre se encuentra la Virgen María, quien parece mediar por las almas que están purgando sus culpas. A la izquierda se encuentra San José, y atrás de él está San Juan Bautista. En torno a Dios Padre se ve a una multitud de personajes sentados. Se trata de santos. Entre Dios Padre y las figuras de la Virgen y San José se alcanza a reconocer, en un plano posterior, a dos santos mártires: Santa Catalina de Alejandría y San Lorenzo. En el extremo izquierdo se encuentra San Pedro, y en el extremo contrario se halla San Francisco de Paula, vestido con el hábito negro de la orden religiosa que fundó, la Congregación de los mínimos.

Debajo de esta pintura, había otra del *Tránsito de la Virgen* que lamentablemente fue robada hace ya varios años. Ignoro si esta pintura estaría firmada. Afortunadamente, esta obra la conocemos por una imagen que se conserva en el Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas (fig. 45).

De acuerdo a una leyenda, la Virgen recibió el aviso de su muerte por medio de un ángel que le entregó una palma del paraíso. Los apóstoles, tanto los que todavía estaban vivos, como los que ya habían muerto, se reunieron con ella para acompañarla en sus últimos momentos.<sup>151</sup> Se conocen varias pinturas virreinales en las que aparece la Virgen rodeada por los apóstoles, justamente cuando acaba de expirar –una de ellas por cierto, firmada por “El Mudo” Arellano–.<sup>152</sup> Sin embargo, en la pintura que nos ocupa, la Virgen se encuentra acompañada por ángeles, dos a sus pies, en actitud orante, y otros dos en el extremo contrario. La madre de Jesús está tendida, viste una túnica floreada y

---

<sup>151</sup> Elisa Vargaslugo, “Vida de María”, en Juan Correa, *su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994, p. 86.

<sup>152</sup> *Ibidem*. Véase también la nota 142, en este mismo capítulo.

un manto azul. Su cabeza, que porta una corona, está recargada en dos almohadas. La Virgen tiene la palma del paraíso que el ángel le había entregado.

*San Cristóbal.* La historia de San Cristóbal fue popularizada en el siglo XIII por la *Leyenda Dorada*.<sup>153</sup> Ahí se cuenta que San Cristóbal buscaba servir al rey más poderoso del universo. Primero se puso al servicio de un monarca, pero decidió abandonarlo cuando supo que le temía al demonio. Cristóbal optó entonces por ponerse al servicio de Satanás. Sin embargo, se volvió a sentir decepcionado cuando su nuevo amo evitó una cruz en un cruce de caminos. Un día, San Cristóbal encontró un ermitaño que lo instruyó en las cosas de la fe. El ermitaño le dijo que podía servir a Cristo ayudando a viajeros y peregrinos a cruzar un río peligroso. San Cristóbal construyó una cabaña a la orilla del río, y todos los días ayudaba a los viajeros a cruzarlo. En una ocasión, por la tarde, un niño le pidió que lo cargara sobre los hombros. Cuando lo estaba llevando a la otra orilla del río, Cristóbal sintió que el infante se iba haciendo más pesado, al grado que estuvo a punto de caer. El santo logró llegar a la orilla opuesta, en donde un ermitaño lo esperaba con una linterna para guiarlo. Entonces el niño se dio a conocer como Cristo, soberano del cielo y de la tierra.<sup>154</sup>

En la Edad Media se le consideraba a este santo protector contra la muerte sin confesión. Se pensaba que bastaba mirar una imagen suya para estar libre de ese peligro durante el día. Esto explica las numerosas imágenes de San Cristóbal en fachadas o entradas de iglesias de aquella época.<sup>155</sup> Esta creencia pasó a la Nueva España; la presencia de una imagen de este santo en la entrada principal del atrio del convento franciscano de Ozumba lo confirma.

En los corredores del claustro alto se conserva una pintura de San Cristóbal (fig. 46). Este óleo, que aún tiene su marco original, fue realizado por uno de los pintores Arellano. La firma se encuentra en el ángulo inferior derecho, y dice "Arellano f." San Cristóbal aparece como un hombre con barba, que tiene un exuberante manto rojo y una cinta blanca que ciñe su cabeza. Las piernas del santo, que están desnudas, fueron pésimamente realizadas por el pintor. Sus pies están sumergidos en el agua. Se trata de un río de apariencia apacible que nada tiene que ver con las aguas turbulentas que el santo cruzaba cotidianamente.

---

<sup>153</sup> Louis Réau, *op. cit.*, t. I, p. 354.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 355-356.

San Cristóbal se apoya en el tronco de una palmera que usaba para cruzar el río. En su hombro izquierdo está el niño Jesús, que lleva un globo terráqueo. Esto alude al hecho de que Jesús le dijo a San Cristóbal que no solamente llevaba al mundo entero, sino también a su creador.<sup>156</sup> La cara del niño Jesús es la de un niño risueño, que contrasta con la preocupación que se ve en el rostro de San Cristóbal. Al fondo, del lado derecho, se ve el lado del río al que San Cristóbal debería llegar. Ahí se ve, afuera de la cabaña que construyó, el ermitaño con una linterna.

*Cristo crucificado.* En este lienzo vemos a Jesucristo, aún vivo en la cruz (fig. 47). La Virgen María aparece postrada en el lado izquierdo, el apóstol San Juan se encuentra a la derecha y María Magdalena está abrazando la cruz. Al fondo no hay ningún paisaje, sólo impera la oscuridad. De los labios de Jesús sale una frase tomada de los Evangelios: "PADRE PERDONALOS QVE NO SABEN LO QVE HASEN". Este óleo tiene además en la parte inferior un poema de tres estrofas que alude a la iconografía de la pintura. Al poema le faltan los últimos versos de las dos primeras estrofas (sólo se ve la parte superior de algunas letras, lo que nos está indicando que la pintura fue recortada). El poema dice:

Ai tienes Muger a tu Hijo  
(palabras son de el Señor)  
que así a su madre le dijo  
y pues tuviste dolor...

Padre Amoroso perdona  
al pecador culpa y pena  
pues tu sagrada persona  
vio el llanto de Magdalena...

Y tu Benjamin Sagrado  
ai tienes madre amorosa  
quien te vera con agrado  
solo te pido una cosa  
no te apartes de su lado

El Cristo de este lienzo es parecido al de una magnífica pintura de Sebastián López de Arteaga, pintor nacido en Sevilla y de quien se sabe que ya se encontraba en la Nueva España en 1641. Este importante pintor murió en 1652. La pintura a la que me refiero ha sido muy reproducida y se encuentra

---

<sup>156</sup> Hector H. Schenone, *op. cit.*, t. I, p. 243.

actualmente en el Museo Nacional de Arte. En ella vemos a Cristo clavado en la cruz, y al fondo se ven algunos edificios que quedan casi ocultos en la gran penumbra.

El Cristo del lienzo aquí descrito muy probablemente está copiado de la obra de Sebastián López de Arteaga. También se toma de ella el ambiente sombrío del fondo, aunque no se plasmaron los edificios que se ven en la pintura del Museo Nacional de Arte. Cabe destacar que el lienzo del conjunto conventual de Ozumba carece del gran dramatismo que se expresa en la pintura de Sebastián López de Arteaga.

La pintura de Sebastián López de Arteaga pudo haber sido tal vez una obra paradigmática para pintores novohispanos posteriores. Así parecen probarlo, además de la pintura del convento franciscano de Ozumba, otra del siglo XVIII que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, firmada por José Mora. Se trata de un *Cristo crucificado* que también parece ser una copia de la pintura de Sebastián López de Arteaga.<sup>157</sup> A diferencia de la que se encuentra en Ozumba, se distinguen algunos edificios en la lejanía.

*Tránsito de un franciscano.* En esta pintura se ve a un fraile franciscano aparentemente en su lecho de muerte (fig. 53), que tiene dos alas de apariencia vaporosa. Su rostro es el de un hombre enfermo. El fraile es abrazado por Jesucristo, quien viste túnica roja y manto azul. Bajo los pies de Cristo está una peana formada por querubines. Cristo está acompañado por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. A los pies del primero se ve un angelito. A la derecha del óleo se ve un ángel cuyo aspecto físico recuerda al de los ángeles de la pintura novohispana del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Pienso que esta pintura es de finales del siglo XVII, o bien de principios del siglo XVIII.

No he encontrado noticias de alguna pintura similar a la que aquí se describe. La pregunta es, ¿quién puede ser el fraile que se ve en este lienzo?

Finalmente, quiero señalar que este óleo no se encuentra en buenas condiciones: está muy craquelado y sucio, lo que dificulta apreciarlo.

---

<sup>157</sup> Esta pintura está reproducida en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVI, XVIII y principios del XVIII*. México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992. p. 103.

*San Agustín de Hipona.* En este pequeño óleo anónimo vemos a San Agustín (fig. 48). En una de sus manos tiene una pluma. El santo la utiliza para escribir en un libro. En el extremo superior derecho de la pintura se ve el atributo de San Agustín, el corazón inflamado, que alude a una de las frases de sus *Confesiones*: “Traspasaste mi corazón con el dardo de tu caridad”.<sup>158</sup>

*La Asunción.* En esta pintura anónima de gran colorido, realizada posiblemente por un artista local, vemos a la Virgen María que es llevada a los cielos por ángeles (fig. 49). Uno de ellos se encuentra debajo de la luna sobre la que está la Virgen. La luna es sostenida por dos ángeles. Otros dos toman a la Virgen del cuerpo –o más bien del manto– para elevarla. Dos ángeles más sostienen una corona sobre su cabeza y portan además palmas. La madre de Cristo viste túnica blanca y manto azul. Alrededor de su cabeza se ve un nimbo azul.

*La cena de Emaús.* El tema de la Cena de Emaús es rarísimo en la pintura de la Nueva España.<sup>159</sup> De hecho, no conozco otra pintura con este tema de dimensiones similares a la que se va a describir.

Este lienzo se encuentra en la capilla anexa a la iglesia, en lo alto del muro testero (fig. 50). Se trata de un óleo apaisado. Para Manuel Romero de Terreros la *Cena de Emaús* era tal vez “el mejor cuadro en Ozumba”. De todos los óleos que menciona el investigador, éste es el que describe con mayor amplitud:

Es un óleo grande, apaisado, de original concepción y no mal dibujo que, con figuras de tamaño casi natural, representa la *Cena de Emaús* cuando el Señor, sentado a la mesa con Cleofás y otro discípulo, “tomó el pan, dice San Lucas, y lo bendijo, y habiéndolo partido, se lo dio”. El segundo discípulo parece ser Santiago, por tener, echado sobre la espalda, el sombrero de peregrino con que generalmente se le representa. De pie, a la derecha de Cleofás, una figura lujosamente ataviada, porta una vasija con un manjar que va a servir, mientras que otra, también de pie, y cubierta con una especie de turbante, parece esperar órdenes. Sobre la mesa, además de otros dos panes, se ven platos, copas, un frasco de vino y un frutero; y esparcidas sobre el mantel, numerosas manzanas, fruta que, por cierto, se cultiva en abundancia en los alrededores de Ozumba. En primer término, al pie de la mesa, dan la nota familiar dos animalejos, al parecer perros, uno blanco y el otro negro, que se enfrentan disputándose algún mendrugo; y al fondo del cuadro, a través de amplia ventana, se divisa un paisaje con edificios. Pero al colorido de este

---

<sup>158</sup> Hector H. Schenone, *op. cit.*, t. I, p. 93.

<sup>159</sup> Agradezco esta observación al maestro Rogelio Ruiz Gomar.

interesante cuadro, debido quizás al polvo que lo cubre, adolece de cierta opacidad. No se distingue en él ninguna firma.<sup>160</sup>

A esta descripción de Manuel Romero de Terreros es necesario hacer algunas precisiones. No creo que el discípulo con sombrero sea el apóstol Santiago como pensó el investigador. En el arte cristiano el sombrero se usa para identificar al peregrino. El sombrero más bien nos está señalando que Cristo y sus dos discípulos –quienes no lograron reconocer a su maestro a pesar de ir conversando con él– habían caminado largo rato antes de llegar al pueblo de Emaús. Este lugar, de acuerdo al propio Evangelio de San Lucas, se encontraba a “sesenta estadios de Jerusalén”.

El discípulo del sombrero tiene colgada de la cintura una llave. La fisonomía de este personaje no tiene nada que ver con la de San Pedro, por lo que no puede tratarse de ese apóstol. Ignoro a que se deba la presencia de este detalle.

Esta pintura tiene una frase en latín debajo de la mesa, a la derecha de los perros que ahí se encuentran. Esta frase nos dice cuál es el tema de la pintura: *Christus recumbens cum duobus Discipulis in Castello emaus* (“Cristo descansando con dos discípulos en el castillo de Emaús”). Finalmente, debo señalar que esta pintura si tiene firma. La firma se halla abajo del asiento del discípulo del sombrero, y dice: “Manuel de SerBantes”. Lamentablemente, no conozco más obras de este pintor. De un artista así llamado no encontré información, ni siquiera en la *Pintura colonial en México* de don Manuel Toussaint.

*San Francisco de Asís.* Encima de la portada de la capilla anexa a la iglesia se encuentra un óleo anónimo muy interesante, en el que está pintado San Francisco de Asís, de medio cuerpo. Se ve a San Francisco con los estigmas en sus manos y costado. En algunas zonas de esta obra impera la oscuridad. Podría pensarse que este óleo formó parte de una obra mayor, es decir, que originalmente fue un lienzo en el que se representó cómo fue que el papa Nicolás V halló el cuerpo incorrupto de San Francisco. Sin embargo, el marco en el que está parece ser el original.

---

<sup>160</sup> Manuel Romero de Terreros, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 24, UNAM, IIE, 1956, p. 14.

*Virgen del Rosario.* Algunas de las pinturas del convento franciscano de Ozumba son obras realizadas por artistas locales. Una de ellas es una pintura de la Virgen del Rosario (fig. 51). La madre de Cristo viste túnica roja y manto azul, y en la cabeza tiene una corona. Aparece sentada y tiene al niño Jesús, quien también porta corona. Bajo los pies de la Virgen hay una peana formada por cinco querubines. También hay varios querubines alrededor del nimbo azul que circunda la cabeza de la Virgen.

Ante la madre de Jesús están postrados Santo Domingo de Guzmán, quien toma el rosario que la Virgen tiene en su mano derecha, y Santa Catalina de Siena, quien toma el rosario que le ofrece el niño Jesús. Atrás de estos dos santos se encuentran, de pie, los arcángeles Miguel y Gabriel.

La pintura presenta la firma "Manuel Galicia fts." Este lienzo tiene en la parte inferior una frase que además nos informa:

Acabose esta Imagen a 18 de henero de 1729 Años y se hizo a Costa de Limosnas de Bien echores recogida por D<sup>a</sup> Miguel Francisco de Galicia y a devocion de una niña debota.

Podría pensarse que esta pintura pudo encontrarse originalmente en alguna de las construcciones dominicas de la región, por ser la Virgen del Rosario una devoción de la Orden de Predicadores. Sin embargo, hay razones que hacen pensar que este lienzo si pudo haber sido realizado para el convento de Ozumba. Manuel Romero de Terreros, quien fue el que dio a conocer esta pintura, nos hace la siguiente observación.

En uno de los corredores de la planta alta del convento se encuentra un óleo de la Virgen del Rosario, cuyo interés radica en haber sido ejecutado, en enero de 1725, por un pintor local, Manuel Galicia, a devoción de un miembro de su familia, la cual perdura muy numerosa en Ozumba, según nos informa el párroco.<sup>161</sup>

En efecto, el apellido Galicia todavía es muy común en Ozumba.

Miguel Francisco de Galicia, la persona que encargó este óleo, no es otro sino el padre de Ascencio Galicia, el artista indígena que tuvo una participación importante en la fábrica del retablo de Jesús Nazareno. Desconozco que lazos de parentesco pudieron haber unido a Manuel y Ascencio Galicia. Hasta ahora no he

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 14.

hallado información documental de la actividad artística de Manuel Galicia. Sin embargo, si he localizado más obras de este pintor en otras construcciones virreinales de la región, lo que nos obliga a pensar que se trata de un pintor local.

En Ozumba, en la capilla de San Francisco de Asís, se conserva un retablo estípite cuyos lienzos son de Manuel Galicia. Este retablo está conformado por predela, dos cuerpos y remate; está dividido en tres calles. Se trata de un retablo parecido al retablo de San Ivo. La calle central tiene nichos con esculturas, mientras que en las calles laterales se encuentran las pinturas de Manuel Galicia. El nicho del primer cuerpo tiene una magnífica escultura estofada de San Francisco de Asís, el nicho del segundo cuerpo tiene una escultura de la Inmaculada Concepción, también estofada, y en el nicho del remate está colocada la Santísima Trinidad.

En la mayor parte de las telas del retablo se ven escenas de la vida de San Francisco de Asís. Manuel Galicia firmó los dos lienzos del primer cuerpo. Uno de ellos lo firmó solamente con su apellido, y en el otro aparecen su nombre y apellido, tal y como firmó la pintura de la Virgen del Rosario. En el sotocoro de la capilla hay además un lienzo con el tema de la Inmaculada Concepción. Esta pintura no presenta firma. Sin embargo, pienso que también es obra de Manuel Galicia.

En la parroquia de Santiago apóstol, en Ayapango, poblado muy cercano a Amecameca, se encuentra otra pintura suya, firmada solamente con el apellido. Se trata de una copia de la pintura de Ánimas de la iglesia de Ozumba. Este óleo, aunque también es de gran formato, no tiene las mismas dimensiones que la pintura de Ozumba.

El cuadro de Ayapango no es una copia exacta de la pintura de Ozumba. La pintura de Ánimas de la iglesia de Ayapango muestra tonalidades distintas a las que exhibe la pintura de Ozumba. También se perciben diferencias que fueron determinadas por la persona que encargó el lienzo: en el cuadro de Ayapango fueron suprimidos los tres retratos de españoles que aparecen en la pintura de Ánimas de Ozumba; en cambio, en el purgatorio destaca la presencia del retrato de un indígena, seguramente el donante de esta obra. Manuel Galicia sólo pudo haber hecho una copia de la pintura de Ozumba estando allí. En la pintura de Ayapango se puede leer una leyenda que nos informa: "A devoción de Diego de

Rojas, y de María Casilda y don Antonio de San Miguel, soltero. Año de 1738 años”.

Finalmente, quiero señalar que es muy probable que haya más obras de Manuel Galicia en otras iglesias y capillas de la región.

*Juan Diego con la imagen de la Virgen de Guadalupe en su tilma.* En uno de los corredores del claustro alto se encuentra un óleo en el que se ve a Juan Diego que muestra su tilma con la imagen de la Virgen de Guadalupe (fig. 52). Juan Diego es un indígena con balcarrotas o guedejas de pelo a los lados –así se le pintó en otras obras de la época– que toma con ambas manos los extremos superiores de su tilma, la cual oculta casi todo el cuerpo de Juan Diego. La tilma sólo deja ver los pies del hoy santo. En el piso están las rosas que la Virgen ordenó a Juan Diego cortar para presentarlas a fray Juan de Zumárraga. Este óleo, realizado posiblemente por un artista local, se encuentra desafortunadamente muy maltratado.

*La Inmaculada Concepción.* La Inmaculada Concepción es una imagen que vamos a encontrar en muchos de los conventos novohispanos de la Orden Seráfica. Seguramente los frailes del convento franciscano de Ozumba impulsaron su culto con entusiasmo. La pintura que nos ocupa es una obra anónima, realizada posiblemente por un artista local (fig. 53). Como se verá, en esta pintura se ha simplificado la iconografía de la Inmaculada Concepción. El manto que la envuelve se caracteriza por cierta dureza. Su bello rostro está rodeado por doce estrellas. A sus pies hay una peana de querubines. Hay además otros cuatro grupos de querubines a los lados. Este lienzo tiene una leyenda en la parte posterior que nos da el nombre del comitente y el año de su realización: “A DEVOCION DE JUAN MOLINA. AÑO DE 1742”.

*La Madre Santísima de la Luz.* El culto a la Madre Santísima de la Luz, impulsado por los jesuitas, gozó de enorme popularidad en la Nueva España durante el siglo XVIII. Prueba de ello son las numerosísimas obras pictóricas que con este tema se conservan en muchísimas de las iglesias del país. Monique Gustin nos cuenta el origen de esta imagen:

En el siglo XVIII, en Palermo, la Virgen se apareció a una monja. A instancias del jesuita Genovesi mandó pintar su visión. La Virgen en persona dio indicaciones, y bendijo la pintura y le dio el título de Nuestra Señora de la Luz. Sicilia estaba entonces en poder de España, donde el nuevo culto se difundió rápidamente a impulsos de los jesuitas. En 1737 se publicó en México la traducción española del tratado de Genovesi. En efecto, México era ya el centro de esta devoción, pues el cuadro de Palermo había sido traído por los jesuitas. Nuestra Señora de la Luz fue nombrada patrona de la ciudad de León (Gto.), donde hizo su entrada solemne en 1732.<sup>162</sup>

Monique Gustin nos señala que en la biblioteca del Colegio de San Fernando había un ejemplar del libro de Genovesi, mismo que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional. En ese libro se explica la iconografía de esta imagen:

Quiso la misma Señora, que fuese visible a nuestros ojos, ordenando que se copiase una imagen suya, que representara al vivo una y otra preeminencia; la Madre de Dios, sustentando en una mano a su niño divino; y la madre nuestra, sacando con la otra mano de la garganta del dragón infernal, como de un abismo de llamas, la alma de un pecador [...] se pone de rodillas ante la Virgen un ángel, que teniendo en las manos un cestillo lleno de corazones se les presenta.<sup>163</sup>

Como se verá, esta imagen causó gran controversia en la Nueva España. El asunto fue discutido en el IV Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1771. De acuerdo a la propia Monique Gustin, en los archivos de la Catedral de la ciudad de México se conserva documentación que no fue incluida en el texto oficial del concilio, en la cual se da cuenta, entre otros temas, de lo que ahí se dijo sobre el asunto. A los miembros del Concilio se les hizo la pregunta de “¿Si debe o puede permitirse la pintura de Nuestra Señora de la Luz en la forma que se hace?”. Se respondió que esta representación de la madre de Cristo podía favorecer una creencia errónea: ella tiene el poder de sacar a las ánimas del infierno. Pero un franciscano señaló que representar de esta manera a la Virgen

...sosteniendo a un hombre con su mano diestra a fin de que no caiga en el infierno significado por la boca de un dragón que arroja de su interior voraces llamas, nos envía una vivísima idea de la eficacia de su patrocinio, por mérito del cual, y acogiéndose al pecador, con una verdaderamente cristiana confianza; por horrendas que sean las culpas se experimentará la verdad de ser la gran reina, como le canta la Iglesia *Nuestra Esperanza*. Digo, sosteniéndolo a fin de que no caiga en el infierno, no sólo porque el ademán así lo indica con la mayor viveza que

---

<sup>162</sup> Monique Gustin, *El barroco en la sierra gorda. Misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, siglo XVIII*, México, INAH, Departamento de Monumentos Coloniales, 1969, p. 180.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 182.

se requiere, para no equivocarlo con el de sacarlo de lo interior del incendio, sino también porque jamás he oído, no en el confesionario, ni fuera de él, que lo entendieran de otro modo...<sup>164</sup>

En uno de los corredores del claustro alto se encuentra una pintura de la Madre Santísima de la Luz (fig. 54). La Virgen aparece tal y como la describe Genovesi, aunque con una diferencia importante: en ella se suprimió al dragón infernal. No debe soslayarse que esta pintura es anterior al IV Concilio Provincial Mexicano. Esto nos hace suponer que en el momento que se realizó esta pintura, la confusa iconografía de la Madre Santísima de la Luz causaba ya controversia, lo que obligó en este caso a suprimir al maligno ser.

La pintura que nos ocupa fue realizada por un artista local: en el ángulo inferior derecho se encuentra la firma, y dice "Ascencio Galicia f.". En la parte inferior hay una frase que nos informa: "A devoción de María Trinidad Carrera. Año de 1752".

Ascencio Galicia, como se recordará, es el artista indígena que participó en la realización del retablo de la cofradía de Jesús Nazareno. Sobre él pude encontrar información en otros documentos del Archivo Parroquial, misma que presento a continuación:

Ascencio Galicia fue bautizado en la iglesia de Ozumba el 30 de mayo de 1702. En la partida del bautizo se señala que Ascencio era "hijo de don Miguel Francisco de Galicia y de doña Magdalena María".<sup>165</sup> Un documento de 1735 nos informa sobre su matrimonio. En él, el juez eclesiástico de la provincia de Chalco concede licencia para que se amoneste a "Ascencio Galicia, indio natural y vecino de dicho pueblo, hijo legítimo de don Miguel de Galicia y de doña Magdalena María, para el matrimonio que pretende contraer con Bernarda Ramírez, española, natural y vecina de la hacienda de Nepantla de la doctrina de Chimalhuacán Chalco, hija legítima de Pedro Ramires [sic] y María Camacho".<sup>166</sup>

Finalmente, Ascencio Galicia murió en el año de 1762, de acuerdo a uno de los registros de uno de los libros de entierros, que dice: "En diez y seis de agosto de [mil] setecientos y sesenta y dos años murió recibidos los santos

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, pp.181-182.

<sup>165</sup> APO, *Libro 4 de bautismos de indios, españoles y castas desde el año de 1692 hasta el de 1717*, f. 60.

<sup>166</sup> APO. Por lo dicho en este documento se infiere que la documentación del matrimonio de Ascencio Galicia debe encontrarse en el archivo del convento dominico de Chimalhuacán Chalco, muy cercano al de Ozumba.

sacramentos de penitencia y extremaunción Ascencio Galicia, casado que fue con Bernarda Ramires".<sup>167</sup>

*Virgen de Guadalupe.* En el interior de la iglesia hay un gran nicho neocolonial dedicado a la Virgen de Guadalupe. Al parecer, este nicho se hizo cuando el retablo mayor fue modificado en la década de los años sesenta del siglo XX. La imagen principal del nicho es una pintura virreinal de la Guadalupana (fig. 55). En este óleo –como lo hicieran algunos de los grandes pintores novohispanos, como Miguel Cabrera y Francisco Antonio Vallejo, por mencionar sólo dos– se pintó una imagen que se apega a la que se venera en el Tepeyac. Si bien la imagen se encuentra en un altar de construcción relativamente reciente, el marco dorado en el que se halla parece ser el original. No se observa en este lienzo firma alguna.

*Trinidad antropomorfa.* En este lienzo ovalado vemos representado uno de los dogmas centrales de la fe católica: la Santísima Trinidad (fig. 56). En esta obra anónima vemos representadas a las tres divinas personas que comparten el aspecto físico de Cristo. A esta manera de representar a la Santísima Trinidad se le ha llamado con acierto "Trinidad antropomorfa". Este tema gozó de enorme popularidad en la Nueva España durante el siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Debe destacarse que los pintores novohispanos que más se destacaron por pintar a la Trinidad antropomorfa fueron Miguel Cabrera y José de Paéz. María del Consuelo Maquivar en su tesis doctoral registra trece pinturas de Cabrera, mientras que de José de Paéz consigna siete.<sup>168</sup> En España se conservan pocas obras de la Trinidad antropomorfa, por lo que se deduce que ahí no alcanzó el éxito que sí logró en suelo novohispano.

La *Trinidad Antropomorfa* del convento franciscano de Ozumba tiene las mismas características iconográficas que otras versiones pictóricas del tema. El personaje del centro es Dios Padre, quien tiene el sol en el pecho y viste de blanco. Su mano derecha se eleva a la altura del pecho para bendecir, en tanto que en la mano izquierda sostiene un cetro. Su pie izquierdo lo apoya sobre un querubín. Destaca detrás de él, el vuelo de su manto. Dios Padre es la única

<sup>167</sup> APO, *Libro 6 de entierros de españoles y castas desde el año de 1750 hasta el de 1797*, f. 20.

<sup>168</sup> María del Consuelo Maquivar, *op. cit.*, p. 194.

figura frontal de la pintura, las otras dos personas están de perfil en tres cuartos. A la derecha está Dios hijo; viste de azul y en su pecho se ve el cordero. Sus manos, que están con las palmas hacia arriba, muestran los estigmas de su pasión. Sus pies los posa sobre dos querubines. A la izquierda se encuentra el Espíritu Santo, que viste túnica y manto de color rojo y tiene las manos sobre el pecho, cubriendo con ellas parcialmente a la paloma con las alas extendidas, su símbolo. Al igual que Dios Padre, apoya el pie izquierdo sobre un querubín.

El origen de esta iconografía, así como las discusiones que causó tanto en Europa como en la Nueva España, han sido ya estudiados por María del Consuelo Maquívar, por lo que remito al lector a su estudio.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

## Conclusiones

Para cerrar este trabajo, quiero señalar algunas de las peculiaridades de la creación y el encargo de obras de arte fuera de las grandes ciudades del virreinato, en un pueblo como Ozumba.

Quiero insistir, antes que nada, en lo importante que resultó la revisión del Archivo Parroquial. Los resultados de esta investigación no hubieran sido los mismos sin la información que me proporcionaron los valiosos documentos de este archivo. Sin embargo, no puedo dejar de reconocer que para cualquier historiador del arte, no puede haber mejor fuente que la misma obra de arte, objeto de su estudio. No hay nada más satisfactorio constatar que todavía existe el retablo del cual se halló información en documentos.

### *Sobre el edificio*

Quiero iniciar esta revisión con los arcos laterales del atrio. Como bien lo observó Manuel Romero de Terreros hace casi medio siglo, las columnas que sostienen estos arcos fueron hechas en el siglo XVI, pero el resto de esta parte del edificio fue levantado seguramente a fines del siglo XVII, o bien a principios del siglo XVIII, época en la que se estaba construyendo la iglesia actual. Esto nos está mostrando una costumbre muy común en la época virreinal: el aprovechar parte de una construcción anterior para levantar una nueva. Basta con leer las historias de los edificios estudiados por Clara Bargellini en su libro *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750* para darnos cuenta de lo común que llegó a ser esta práctica.<sup>170</sup> Recordemos aquí también, el caso de la sacristía inconclusa que fue solicitada por la Tercera Orden a los naturales del pueblo con el fin de aprovechar sus muros para construir su capilla.

La arqueología histórica ayudaría a reconocer etapas constructivas en el conjunto conventual de Ozumba que hasta ahora no han resultado evidentes a la observación. Debe destacarse que la inmensa mayoría de los edificios de la época

---

<sup>170</sup> Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1650*. México, UNAM, IIE, Turner, 1991.

virreinal no son obra de un solo arquitecto. Esto sucedió en la gran mayoría de los edificios novohispanos debido a lo prolongado de su construcción.

### *Sobre retablos, pintura y escultura*

Como hemos visto, en el convento franciscano de Ozumba se conservan obras de los pintores novohispanos más destacados de su tiempo, de aquellos a quienes se encargaban obras para los edificios religiosos más importantes de la Nueva España, entre ellos, por supuesto, la catedral de la capital del virreinato. Una de las primeras pinturas que se hicieron para el templo que se estaba levantando, es el óleo de San Judas Tadeo, obra de Cristóbal de Villalpando, encargada por fray Antonio de Acha, fraile del convento. También se vio que uno de los primeros retablos que se hicieron para esta iglesia tiene lienzos del pintor Juan Correa.

A través de la observación de las obras de arte, así como de la lectura de los documentos del Archivo Parroquial de Ozumba, podemos formarnos una idea de lo que fue la construcción de los retablos de la iglesia conventual de Ozumba. Al respecto, destacaré algunos puntos.

A través de este trabajo, hemos visto que en el siglo XVIII había en Ozumba artistas locales que intervinieron en la realización de algunas obras. Ellos son: el pintor Manuel Galicia, Ascencio Galicia y Luis Antonio Garcilazo de la Vega. Cabe la posibilidad de que otros de los artistas mencionados en este trabajo también hubieran sido vecinos de Ozumba, o bien de poblados cercanos, como el maestro Domingo del retablo de Jesús Nazareno, o el maestro Nicolás de Orozco, que también estuvo involucrado en la fábrica de ese retablo.

El caso de Ascencio Galicia es muy interesante, ya que nos ilustra algo que debió haber sido muy común fuera de los grandes centros urbanos de la Nueva España. Este artista indígena podía hacer pinturas, esculturas o dorar retablos. En la ciudad de México era muy difícil que esto sucediera, debido a lo rígido de la organización gremial. Como bien se sabe, los escultores no podían dorar los retablos que hacían, porque los doradores pertenecían a un gremio diferente. El

conflicto de Pedro Maldonado con el gremio de pintores y doradores es ilustrativo de lo que podía suceder con quien desobedeciera esa disposición.<sup>171</sup>

Como se ha señalado, en algunos casos, algunos retablos fueron sustituidos por retablos nuevos, pero se conservó la imagen de culto. Esta práctica fue muy común durante la época virreinal. Las imágenes de culto eran lo más importante en un retablo. El retablo era secundario, y podía ser reemplazado cuando se consideraba que estaba maltratado o "indecente". Esta actitud se percibe en inventarios de aquella época; en las escuetas descripciones de retablos anotadas en estos documentos, se señala el número de pinturas que tenía un retablo, pero rara vez se indica cuáles eran sus temas. En estas descripciones no se habla del número de cuerpos, y nunca se señala si se trataba de un retablo salomónico o de un retablo con estípites. En cambio, los inventarios señalan cuales eran las esculturas que tenía un retablo y a quien representaban. Como lo ha señalado Clara Bargellini, para las personas que les tocó vivir aquella época, "lo que importa son las imágenes, no la estructura que las contiene".<sup>172</sup>

La documentación no detalla en qué consistió el arreglo de la imagen de Jesús Nazareno. Conviene señalar que hacer arreglos a imágenes antiguas fue también una práctica muy común en aquella época. Como lo ha indicado Jorge Alberto Manrique, esto puede hacer caer en errores al historiador del arte, al no poder reconocer las transformaciones que ha sufrido una escultura. El maestro Manrique ha señalado además que pensar que un retablo y sus esculturas son obra del mismo autor no siempre es correcto.<sup>173</sup> Incluso, las esculturas de un mismo retablo a veces no son obra del mismo artista. Esto queda demostrado con los casos aquí expuestos. Al respecto, la documentación de la construcción del retablo de la cofradía de Jesús Nazareno es muy clara. Como ya se dijo, la escultura principal de este retablo era un Jesús Nazareno que había estado en un retablo anterior. Para el retablo nuevo se encargaron esculturas de arcángeles que fueron realizadas por un maestro llamado Nicolás de Orozco. Finalmente,

---

<sup>171</sup> Véase: Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artesanos de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", en *Historia mexicana*, núm. 133, México, El Colegio de México, 1984, pp. 5-40.

<sup>172</sup> Clara Bargellini, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM, IIE, 1989, p. 156.

<sup>173</sup> Jorge Alberto Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *Una visión del arte y de la historia*, t. III, compilación de Martha Fernández y Margarito Sandoval, México, UNAM, IIE, 2001 (Estudios y fuentes del arte en México, LXVII), p. 174. Artículo publicado originalmente en 1990. La lectura de las reflexiones contenidas en este artículo es imprescindible para todo aquel interesado en el estudio de la escultura de la Nueva España.

cuando el retablo ya estaba terminado, Ascencio Galicia arregló la imagen de Jesús Nazareno e hizo una imagen del Señor de la columna para este retablo.

Me parece importante el hecho de que en Ozumba hubiera personas que fueran capaces de hacerse cargo de la realización de una pintura, una escultura e incluso un retablo. En este trabajo se ha dado conocer información sobre estos artistas, pero falta aún mucho por hacer. Las pinturas de Manuel Galicia que aquí se mencionan, no son comparables con las obras de los grandes pintores novohispanos. Aún así, creo que es importante conocer cuál fue la posición económica y social de estos artistas. Esto se podría hacer realizando una revisión de otros archivos parroquiales de la zona. Sería importante también emprender una búsqueda exhaustiva en otros edificios virreinales de la región para conocer más obras de estos y otros artistas locales.

Por ahora, aquí termino este trabajo, insistiendo en lo importante que es hacer que la comunidad de Ozumba se dé cuenta de la relevancia de su convento franciscano. No sólo lo deben ver como un edificio destinado para el culto religioso, sino también como parte importante de la historia de este país.

## Anexo documental

1. "Contiene esta memoria el número de coraterales y santos que tiene este templo de Santa María de Atzompan", inventario escrito posiblemente en 1696. APO.

Memoria de los coraterales y santos pertenecientes a esta iglesia de Osumba y donde están y quien los tiene:

San Diego con su cruz y colateral dorado esta en la capilla de San Martín, también se llevó la cortina y vara de hierro con dicho colateral.

La Magdalena con su santo Xpto grande, colateral dorado, cortina y dos hierros de que estaba pendiente, se llevó en casa del alcalde don Marcos.

San Miguel de talla se llevó en casa del maestro de cortar Joan de San Pedro.

Santa Rosa de Viterbo de pintura con su colateral dorado se llevó en casa de Joseph de San Pedro sacristán mayor; llevó el dicho el dicho Joseph de San Pedro la cortina y dos hierros de dicha Santa.

San Antonio con su manto, niño, libro, cortina pequeña con vara de hierro, cortina grande con vara de hierro y dos clavos o alcayatas grandes y colateral dorado con tres lienzos de San Francisco, San Buenaventura y San Joan Bautista y el apostolado abajo se llevó en casa de Juan de Aguilar del pueblo. También llevaron la palma de plata y diadema del santo, y la diadema chiquita del niño y dos [...] de plata.

Una cruz dorada grande se puso en la capilla de Guadalupe que esta en el patio del convento.

El lienzo de Ánimas con su marco dorado en la capilla de Jesús Nazareno.

La imagen de la Concepción con su peana dorada en su nicho en la capilla de Jesús Nazareno.

Una cruz dorada grande se llevó a las casas reales.

El colateral antiguo del altar mayor el cual tiene seis lienzos que son: De Xpto crucificado y Xpto resucitado, Nuestro Padre San Francisco, San Antonio, otro del nacimiento de Xpto y otro la adoración de los reyes, y abajo los doce apóstoles. También tiene dicho colateral su sagrario. Se llevó a la capilla de Guadalupe que está en el patio el manto y toca en la sacristía del convento, y los zarcillos de cristal fino y gargantilla de corales de cuatro hilos lo llevó...

Una imagen de Nuestra Señora de la Candelaria [...] manto azul [...] en casa de doña Joana [...] con su cortina y [...] de hierro y dos alcayatas.

El colateral de la Tercera Orden y San Ybon se llevó en casa de Francisco de la Peña con su velo y vara de hierro.

Un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe con su marco dorado se llevó a la capilla de Guadalupe que esta en el patio.

Nuestra Señora de la Soledad de bulto esta en la capilla de Guadalupe del patio del convento.

Santos del altar mayor:

Don Sebastián Nicolás el fiscal llevó a su casa a San Buenaventura y a San Antonio.

La imagen de Nuestra Señora de dicho altar mayor la llevó a su casa don Juan Crisóstomo con su velo y vara de hierro.

Santo Domingo y San Agustín a la capilla de Jesús Nazareno.

San Joseph con su niño lo llevó a su casa Joseph de San Pedro, maestro de albañil del barrio de Contlan.

El San Diego del altar mayor lo llevó a su casa Diego Xuares cantor.

El niño Jesús de dicho altar mayor lo llevó a su...

San Pedro del altar mayor lo llevó a su casa Joan Diego cantor.

San Pablo del altar mayor lo llevó a su casa Joseph de San Pedro del barrio de Contlan.

San Phelipe de Jesús lo llevó Phelipe Diego cantor a su casa.

San [...] lo llevó don Nicolás de Jerez a su casa.

Nuestro Padre Santo Domingo y San Agustín a dicha capilla de Jesús Nazareno.

Nuestro Padre San Francisco lo llevó don Pedro a su casa.

[...] del sagrario lo llevó a su casa don Miguel Galicia escribano.

El colateral del altar mayor esta la mayor parte en las casas reales y para su resguardo se pusieron debajo vigas del piso de la iglesia, y las que sobraron de dicho piso están de bajo del corredor de la celda de los guardianes. Las partes pequeñas de dicho colateral...

Las dos coronas [...] de plata, una de la imagen de Nuestra Señora del altar mayor y otra de la imagen de Nuestra Señora que estaba colocada en el colateral antiguo, que ahora esta en la capilla de Jesús Nazareno, están con la demás plata del convento.

Las cortinas de tela verde que estaban en el sagrario en el sagrario del altar mayor, están en la sacristía del convento.

2. Gastos realizados por la cofradía de Jesús Nazareno en el año de 1741 (extracto), 17 de enero de 1742. APO, *Libro primero de la cofradía de la cofradía de Jesús Nazareno desde el año de 1737 hasta el año de 1780*, fs. 15 v.-16 v.

Siguen aquí los gastos que ha habido en el colateral de Jesús Nazareno, así de pagar operarios como de lo demás, y es como se sigue:

Primeramente en el mes de febrero trabajó el maestro Domingo dieciocho días que a cuatro reales importa	9 pesos
En dicho mes trabajó Baltazar Rodrigues dieciocho días que a cinco reales importan	11 pesos 2 reales
En dicho mes trabajó Joseph el de Orizaba dieciocho días que a cuatro reales y medio importan	10 pesos 1 real
Joseph... usco en dicho mes catorce días y medio que a cuatro reales importan	9 pesos
En el mes de marzo el maestro Domingo veinte días	10 pesos
En dicho mes Baltazar Rodrigues veinte días	12 pesos 4 reales
En dicho mes Joseph el de Orizaba veinte días	11 pesos 2 reales
El mes de abril el maestro Domingo dieciocho días	9 pesos
En dicho mes Baltazar Rodrigues dieciocho días	11 pesos 2 reales
En dicho mes Joseph el de Orizaba dieciocho días	10 pesos 1 real
En dicho mes Juan Antonio dieciocho días	11 pesos 2 real
En el mes de mayo el maestro Domingo veintiún días	10 pesos 4 reales
En dicho mes Baltazar Rodriguez veintiún días	13 pesos 1 real
En dicho mes Joseph el de Orizaba veintiún días	11 pesos 6 ½ reales
En dicho mes Juan Antonio veintiún días	13 pesos 1 reales
En el mes de junio el maestro Domingo veintidós días	11 pesos
En dicho mes Baltazar Rodrigues veinte días	12 pesos 4 reales
En dicho mes Joseph el de Orizaba dieciocho días	10 pesos 1 real
En dicho mes Juan Antonio veintidós días	13 pesos 6 reales
En el mes de julio el maestro Domingo veinticuatro días	12 pesos
Baltazar Rodrigues veinticuatro días	15 pesos
Joseph el de Orizaba veinte días	11 pesos 2 reales
Juan Antonio veintidós días	13 pesos 6 reales
En el mes de agosto el maestro Domingo veintiún días	10 pesos 4 reales
Baltazar Rodrigues veintiún días	13 pesos 1 real
Joseph el de Orizaba veintiún días	11 pesos 6 ½ reales
En el mes de septiembre el maestro Domingo veintitrés días	11 pesos 4 reales
Baltazar Rodrigues veintitrés días	14 pesos 3 reales
Juan Antonio veintitrés días	14 pesos 3 reales
Manuel Guevara veintisiete días	16 pesos 7 reales
Joseph Guebara veintiséis días	16 pesos 2 reales
Baleriano veintiséis días	16 pesos 2 reales
En el mes de octubre el maestro Domingo veinticuatro días	12 pesos
Baltazar Rodrigues diecinueve días	11 pesos 7 reales
Juan Antonio veintidós días	13 pesos 6 reales

Bernardino doce días	6 pesos 6 reales
Cristóbal doce días	6 pesos
Cayetano el de Tlayacapa doce días	6 pesos
En el mes de noviembre Domingo veinticinco días	12 pesos 4 reales
Baltasar Rodrigues diez días	6 pesos 2 reales
Juan Antonio seis días	3 pesos 6 reales
Domingo el de Toluca cuatro días	2 pesos 4 reales
Pío Quinto tres días	2 pesos 1 ½ reales
Mas de alfajías y tablas que se compraron	10 pesos 3 ½ reales

3. "Sobre el colateral del Señor San José", 28 de enero de 1771. APO, documento suelto.

Digo yo Don Luis Garcilazo de la Vega vecino de este pueblo de Ozumba que por doscientos cuarenta y siete pesos y cuatro reales que a toda mi satisfacción tengo recibidos y más quince pesos, que así que se acabe de dorar el retablo del Señor San José que esta al lado de la epístola en esta parroquia, me ha de entregar don Joseph Joachim Sorchaga, y que hasta entonces no le he de exigir, quedando totalmente satisfecho y enteramente pagado de los materiales y obra que he puesto en dicho retablo a este el estado en que se ve el día de la fecha, y mas que me obligo a dar una imagen de lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe que falta en medio de dicho retablo y dos atriles en blanco. Y para que en todo tiempo conste lo firme en este referido pueblo ante el señor juez eclesiástico de este partido a veintiocho de enero de mil setecientos y setenta y un años.

Doctor Díaz Cruz [rúbrica]	Joseph Juachim de Medina y Solchaga [rubrica]	Luis Antonio Garcilazo de La Vega [rúbrica]
----------------------------	---	--

## Abreviaturas

### Archivos:

APO Archivo Parroquial de Ozumba

### Instituciones:

CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
FFyL	Facultad de Filosofía y Letras
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

## Bibliografía

- Bargellini, Clara, *La catedral de Chihuahua*, México, UNAM, IIE, 1984 (Monografías de Arte, 13).
- \_\_\_\_\_, "La Segunda visita a la Nueva Vizcaya de Pedro Tamarón: consideraciones generales e inventarios", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, México, UNAM, IIE, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, UNAM, IIE, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM, IIE, Turner, 1991.
- \_\_\_\_\_, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Los archivos parroquiales y la historia de la arquitectura y del arte", en *Las fuentes eclesíásticas para la historia social de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- Bojorges Oliva, Fernando, *Restauración. Parroquia de la Inmaculada Concepción de Santa María Atzompan (Ozumba)*, México, H. Ayuntamiento 1997-2000, 2000.
- Curiel, Gustavo, "Glosario de términos de arte y legislación de los siglos XVII y XVIII", en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994.
- \_\_\_\_\_, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)", en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte*, México, UNAM, IIE, 1998 (Estudios de Arte y Estética, 49).
- Fernández, Martha, "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53, México, UNAM, IIE, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Inmaculada Concepción", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, UNAM, IIE, 2002 (Monografías de arte, 27).
- González Galván, Manuel, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, México, UNAM, IIE, 1966.
- \_\_\_\_\_, "El hombre como alegoría arquitectónica entre el manierismo y el barroco", en *II Coloquio Internacional de Historia del Arte. La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*, UNAM, IIE, 1980 (Estudios de Arte y Estética, 15).
- Gonzalbo Aispuru, Pilar, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1989.
- Gustín, Monique, *El barroco en la sierra gorda. Misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, siglo XVIII*, México, INAH, Departamento de Monumentos Coloniales, 1969.
- Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles Jiménez, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, Grupo Modelo, 1997.
- Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, traducción de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- Iguiniz, Juan B., *Breve Historia de la Tercera Orden Franciscana en la provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Editorial Patria, 1951.
- Loera Cabeza de Vaca, Teresita y Anaité Monteforte Iturbe, *Catálogo de retablos virreinales del Estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio*, tesis de licenciatura de restauración de bienes muebles, México, INAH, Secretaría de Educación Pública, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 1999.
- Manrique, Jorge Alberto, "El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII", en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*, México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994.
- \_\_\_\_\_, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *Una visión del arte y de la historia*, t. III, compilación de Martha Fernández y Margarito Sandoval, México, UNAM, IIE, 2001 (Estudios y fuentes del arte en México, LXVII).
- Maquivar, María del Consuelo, *La Santísima Trinidad en el arte novohispano. Un estudio iconográfico*, tesis de doctorado en Historia del arte, México, UNAM, FFyL, 1998.
- Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964, (Memorias, IX).

- Mestre, Miguel, *Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua, sol brillante de la iglesia, lustre de la religión seraphica, gloria de Portugal, honor de España, tesoro de Italia, terror del infierno, martillo perpetuo de la herejía, entre los santos por excelencia el milagrero*, Madrid, Imprenta y Librería de don Manuel Martín, 1668.
- Morera, Jaime, *Pinturas coloniales de Ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001.
- Ocaranza, Fernando, *Capítulos de historia franciscana*, 2 vols., México, s. e., 1933-1934.
- Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVI, XVIII y principios del XVIII*, México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
- Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*, México, CONACULTA, INAH, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994.
- Ramírez Montes, Mina, "La infancia de María en el arte novohispano, un ejemplo de vida cotidiana", en *Arte y coerción. Primer coloquio del comité mexicano de historia del arte*, México, UNAM, IIE, 1992.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Los santos*, 3 vols., traducción de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997-1998.
- Romero Asenjo, Rafael, "Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, México, UNAM, IIE, 1998.
- Romero de Terreros, Manuel, "José de Páez y su *Vida de San Francisco Solano*", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 17, México, UNAM, IIE, 1949
- \_\_\_\_\_, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 24, México, UNAM, IIE, 1956.
- Rubial, Antonio y María Teresa Suárez Molina, "La construcción de una iglesia indiana: Las imágenes de su edad dorada", en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, UNAM, IIE, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Capilla de San Cosme y San Damián", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.
- \_\_\_\_\_, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1992.
- Schenone, Hector H., *Iconografía del arte colonial. Los santos*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moysseïn, 3ª. edición, México, UNAM, IIE, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", en *Historia mexicana*, núm. 133, México, El Colegio de México, 1984.
- Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, 2 vols., Madrid, Plus-ultra, 1946.
- Uribe Vázquez, Rosa María, *Tepepan, arte e historia*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, FFyL, 1998.
- Vargaslugo, Elisa, "Comentarios acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos", en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1992.
- \_\_\_\_\_, "La vida de María", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 1ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994.
- \_\_\_\_\_, "En torno al léxico de los maestros retableros", en *6º. Coloquio del seminario de estudio del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa. Investigación y docencia*, México, UNAM, IIE, 1999. (Estudios de arte y estética, 48).
- \_\_\_\_\_, y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 44, México, UNAM, IIE, 1975.
- \_\_\_\_\_, y Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, t. II, 2 vols., México, UNAM, IIE, 1985.
- \_\_\_\_\_, y Gustavo Curriel, *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, IIE, 1992.
- Vetancurt, Agustín de (fray), *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, edición facsimilar, México, Porrúa, 1971 (Biblioteca Porrúa, 45). (Edición original, 1697-1698).

- Victoria, José Guadalupe, "Forma y expresión en un retablo novohispano del siglo XVII", en *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Varyastugo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Iconografía franciscana", en *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, 2ª. parte, México, UNAM, IIE, 1994.
- Zavala, Silvio y María Castelo (recopiladores), *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*, edición facsimilar, 8 vols., México, Centro de Estudios Históricos sobre el Movimiento Obrero Mexicano, 1980. (Edición original, 1939).

## Lista de ilustraciones

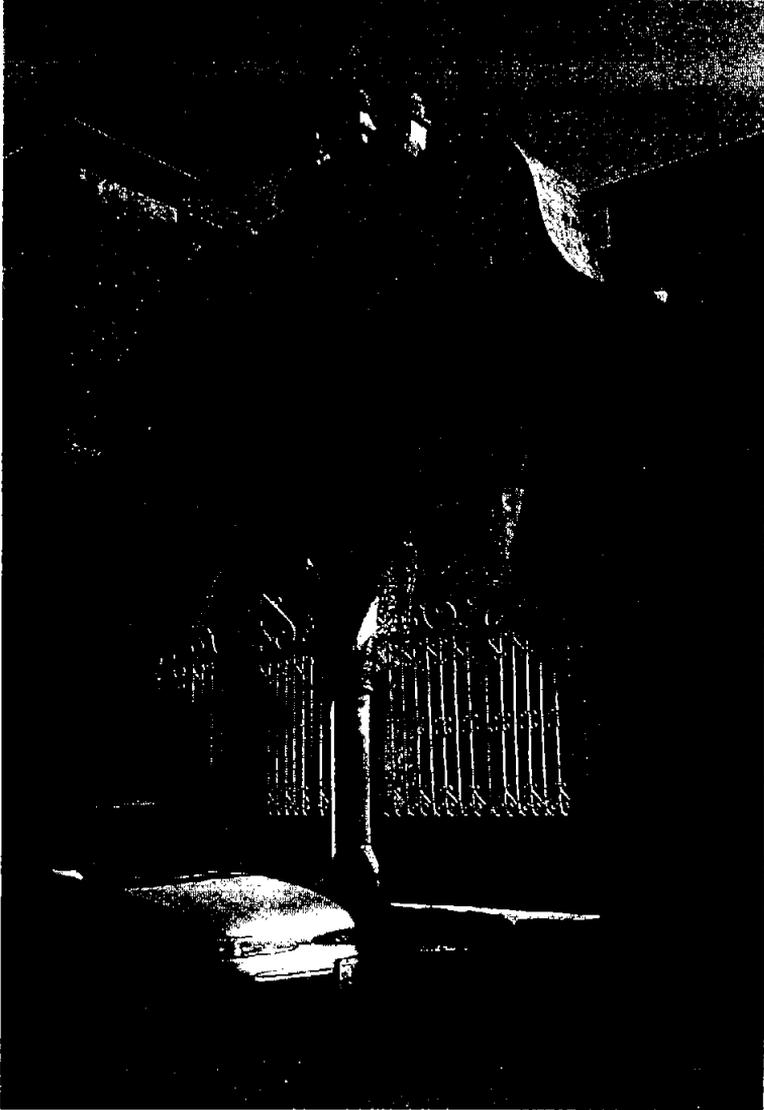
1. Entrada lateral del atrio.
  2. Entrada lateral del atrio, capitel.
  3. Entrada lateral del atrio, capitel.
  4. Iglesia conventual de Ozumba.
  5. *El buen Pastor*, clave del arco de la portada.
  6. *La Inmaculada Concepción*, relieve del tercer cuerpo de la portada.
  7. *Dios padre*, relieve en el frontón de la portada.
  8. Torre de la iglesia.
  9. Portería.
  10. Bóvedas y cúpula de la iglesia.
  11. Cúpula de la iglesia.
  12. Pila de agua bendita.
  13. Portada de la capilla anexa.
  14. Claustro.
  15. Claustro.
  16. Retablo de San Antonio de Padua. Óleos de Juan Correa.
  17. Juan Correa, *El milagro de la mula*, retablo de San Antonio de Padua.
  18. Óleo de Juan Correa, retablo de San Antonio de Padua.
  19. Óleo de Juan Correa, retablo de San Antonio de Padua.
  20. Retablo de la capilla de la Tercera Orden.
  21. Nicolás V *ante el cadáver de San Francisco de Asís*, retablo de la capilla de la Tercera Orden.
  22. Arellano, *San Luis rey de Francia*, retablo de la capilla de San Francisco de Asís.
  23. Retablo mayor.
  24. Retablo mayor, apóstoles de la predela.
  25. *La Inmaculada Concepción*, escultura del retablo mayor.
  26. *La Inmaculada Concepción* (detalle).
  27. *La Inmaculada Concepción*, estofado de la túnica (detalle).
  28. *San José*, primer cuerpo del retablo mayor.
  29. *San Antonio de Padua*, primer cuerpo del retablo mayor.
  30. *San Joaquín*, segundo cuerpo del retablo mayor.
  31. Anónimo, *El niño Jesús con los doctores de la ley en el templo de Jerusalén*.
  32. Anónimo, *La oración en el huerto*.
  33. Retablo del crucero.
  34. Retablo del crucero, apóstoles de la predela.
  35. Retablo del crucero, apóstoles de la predela.
  36. *San Lucas*, retablo del crucero.
  37. *San Marcos*, retablo del crucero.
  38. *Señor de la columna*, retablo del crucero.
  39. Retablo de la Divina Pastora, óleos de José de Páez.
  40. José de Páez, *La Divina Pastora*.
  41. José de Páez, Santa Inés, retablo de la Divina Pastora.
  42. Cristóbal de Villalpando, *San Judas Tadeo*.
  43. Arellano, pintura de las *Ánimas del purgatorio*.
  44. Arellano, pintura de las *Ánimas del purgatorio* (detalle).
  45. Tránsito de la Virgen, desaparecida.
- Reprografía: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
46. Arellano, *San Cristóbal*.
  47. Anónimo, *Cristo crucificado*.
  48. Anónimo, *San Agustín de Hipona*.
  49. Anónimo, *La Asunción*.
  50. Manuel de Cervantes, *La cena de Emaús*.
  51. Manuel Galicia, *Virgen del Rosario*.
  52. Anónimo, *Juan Diego con la imagen de la Virgen de Guadalupe en su tilma*.
  53. Anónimo, *La Inmaculada Concepción*.
  54. Ascencio Galicia, *La Madre Santísima de la Luz*.
  55. Anónimo, *Virgen de Guadalupe*.
  56. Anónimo, *Trinidad antropomorfa*.

Las ilustraciones números: 2, 3, 4, 13, 14, 22, 23, 27, 28, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56 y 57 fueron tomadas por el autor.

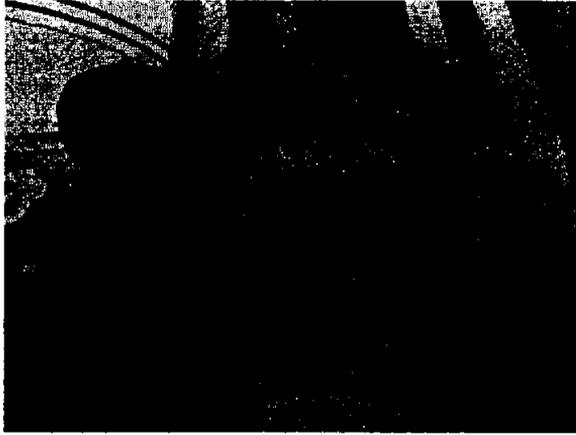
Las ilustraciones números: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 42, 45, 46, 50 y 51 proceden el Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

## Índice

Prólogo .....	2
Introducción .....	6
La historiografía .....	6
El pueblo .....	11
I. La arquitectura .....	13
El conjunto conventual .....	13
Historia del edificio .....	19
II. Los retablos .....	28
Los retablos de la antigua iglesia conventual .....	28
Los retablos del siglo XVIII .....	31
III. Los óleos .....	65
Conclusiones .....	87
Sobre el edificio .....	87
Sobre retablos, pintura y escultura .....	88
Anexo documental .....	91
Abreviaturas .....	94
Bibliografía .....	95
Lista de ilustraciones .....	98



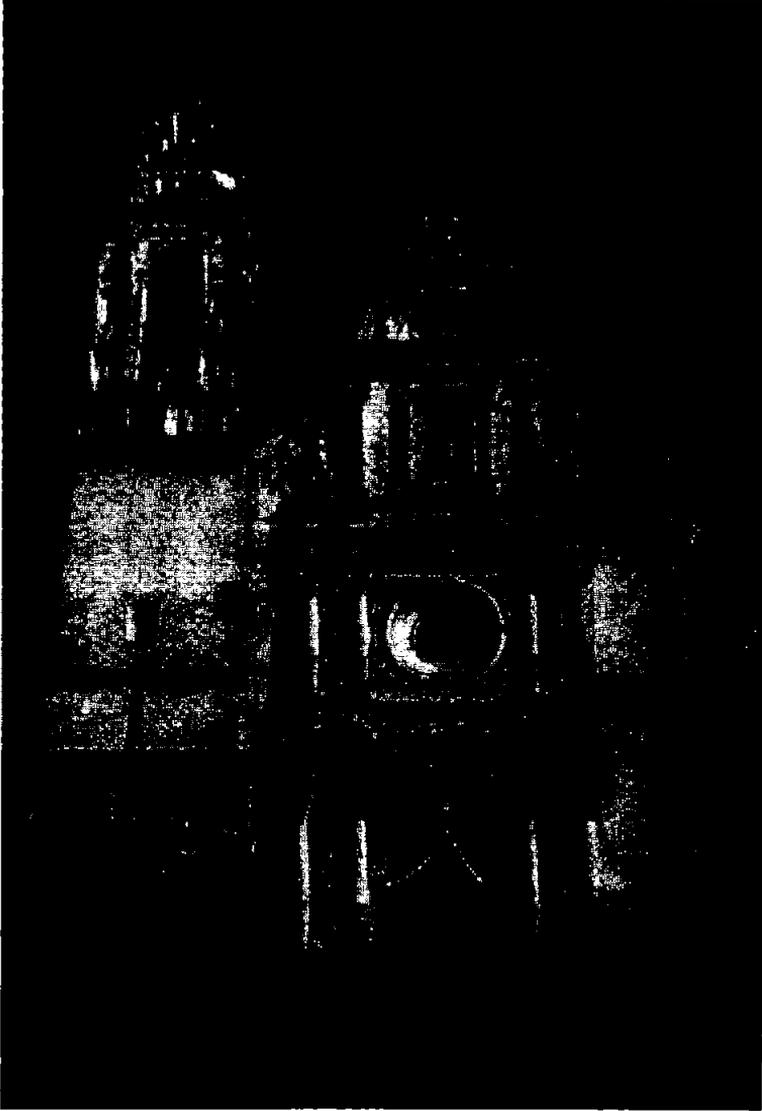
1. Entrada lateral del atrio



2. Entrada lateral del atrio, capitel.



3. Entrada lateral del atrio, capitel



4. Iglesia conventual de Ozumba



5. *El Buen Pastor*, clave del arco de la portada.



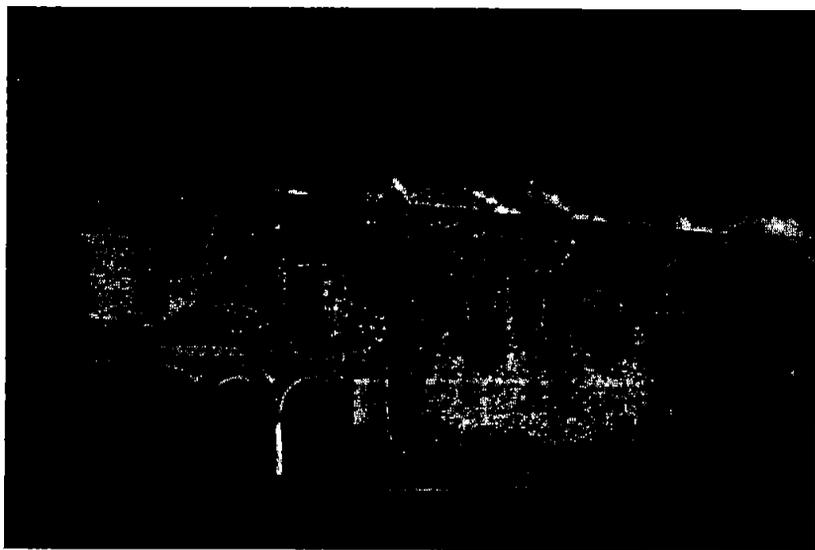
6. *La Inmaculada Concepción*, relieve del tercer cuerpo de la portada de la iglesia.



7. *Dios Padre*, relieve en el frontón de la portada.



8. Torre de la iglesia.



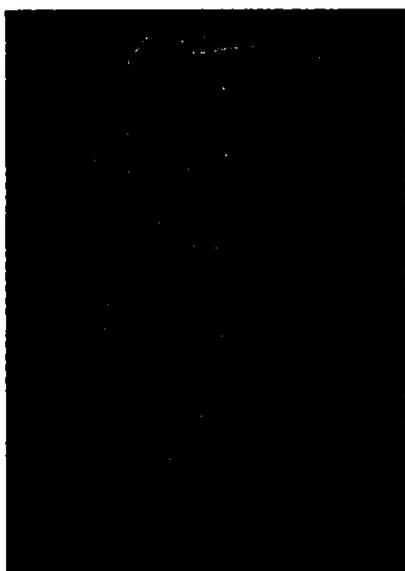
9. Porteria



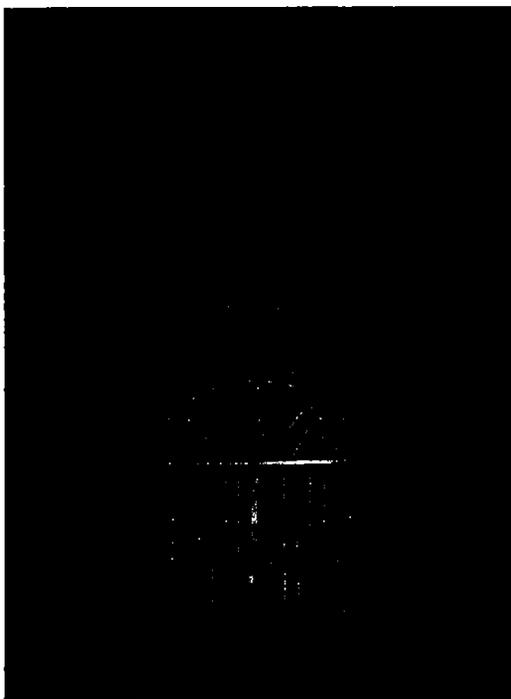
10. Bóvedas y cúpula de la iglesia.



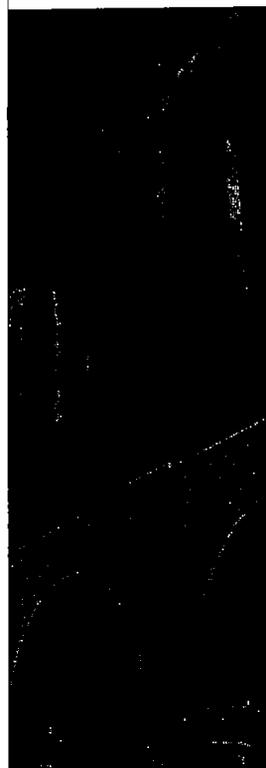
11. Cúpula de la iglesia.



12. Pila de agua bendita.



13. Portada de la capilla anexa.



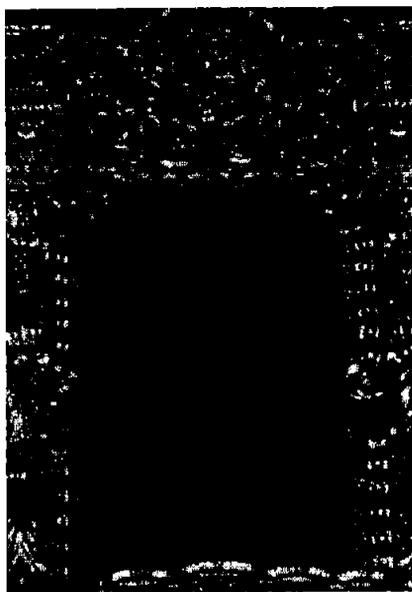
Claustro.



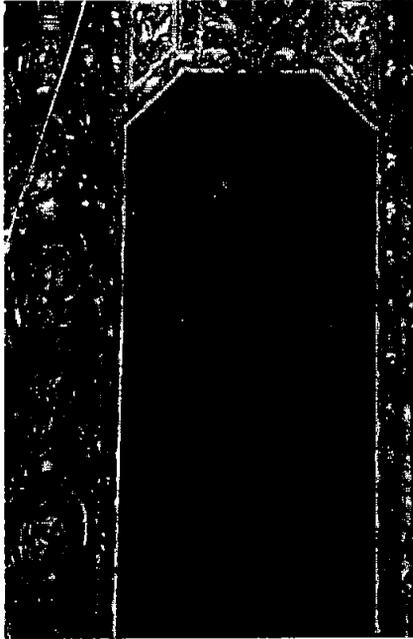
Claustro.



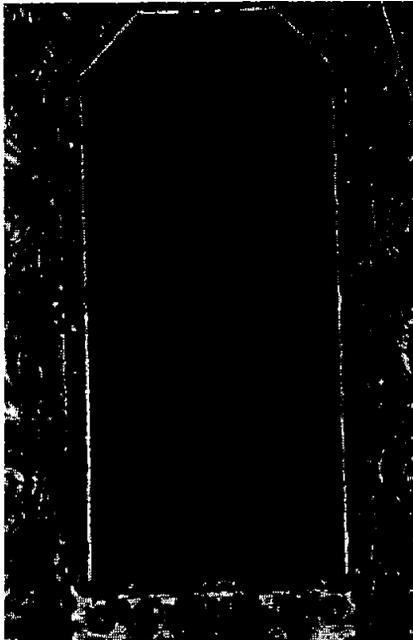
16. Retablo de San Antonio de Padua.  
Óleos de Juan Correa.



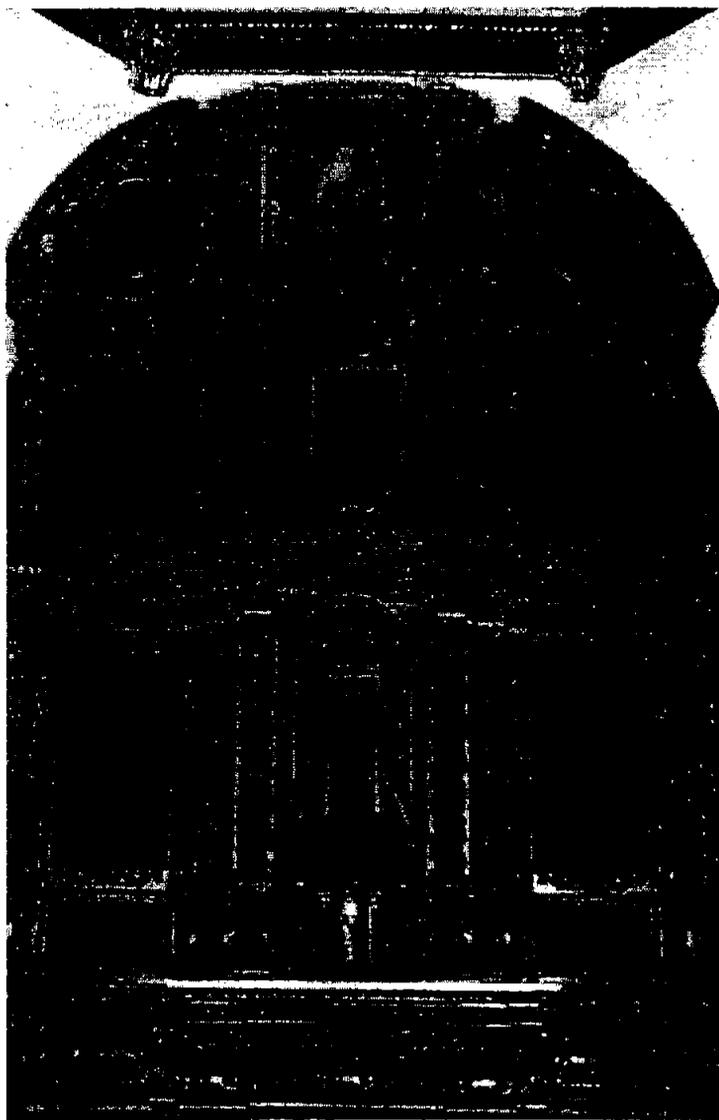
17. Juan Corea, *El milagro de la mula*,  
retablo de San Antonio de Padua.



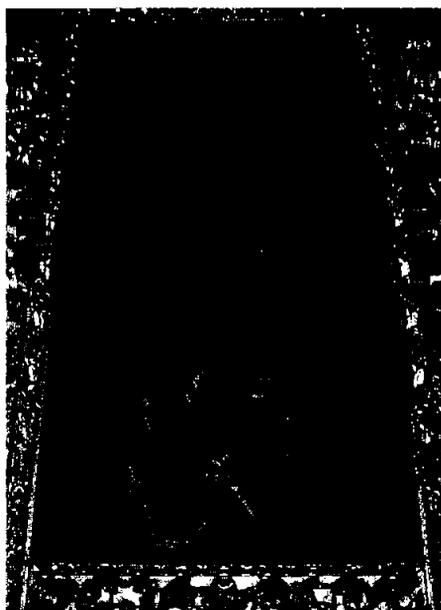
18. Óleo de Juan Correa,  
retablo de San Antonio de Padua.



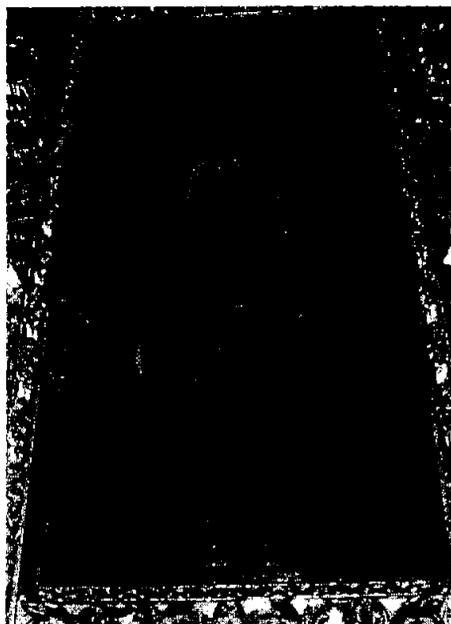
19. Juan Correa,  
retablo de San Antonio de Padua.



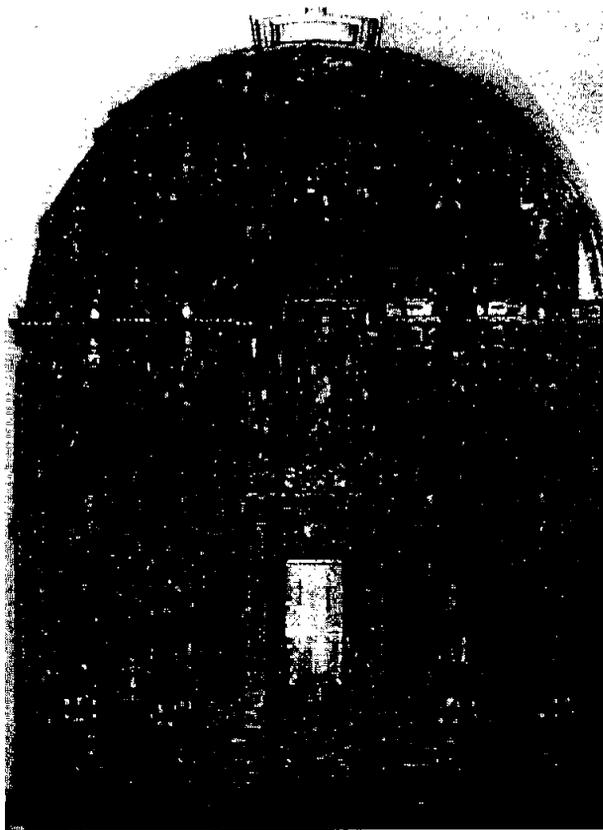
20. Retablo de la capilla de la Tercera Orden.



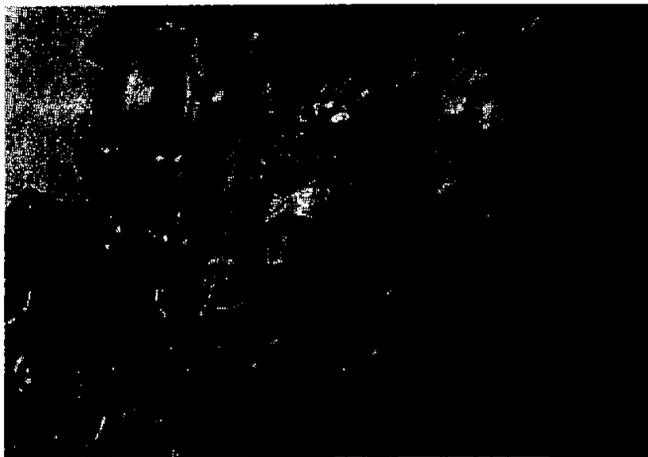
21. *Nicolás V ante el cadáver de San Francisco de Asís*,  
retablo de la capilla de la Tercera Orden.



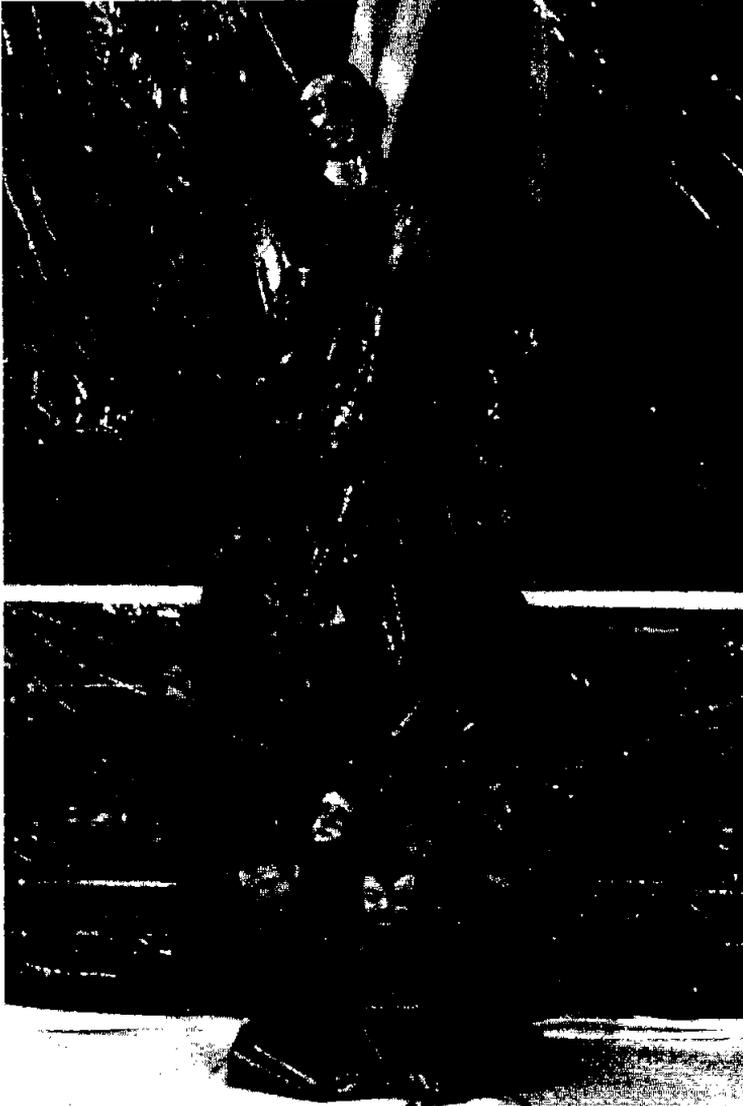
22. *Arellano, San Luis rey de Francia*,  
retablo de la capilla de la Tercera Orden.



23. Retablo mayor.



24. Retablo mayor, apóstoles de la predela.



25. *La Inmaculada Concepción*,  
escultura del retablo mayor.



26. *La Inmaculada Concepción* (detalle).



27. *La Inmaculada Concepción*,  
estofado de la túnica (detalle).



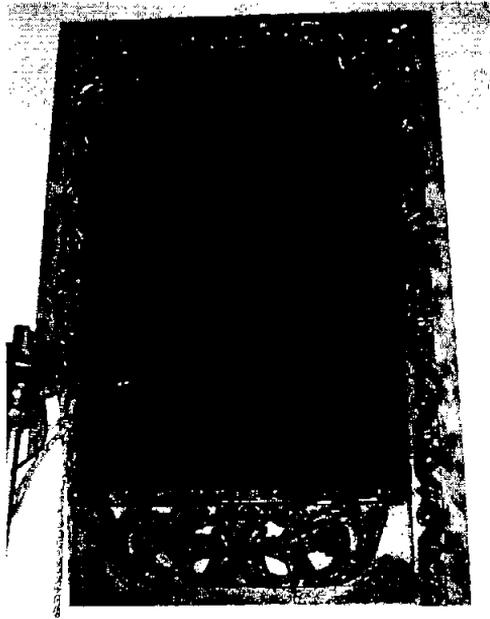
28. *San José*,  
primer cuerpo del retablo mayor.



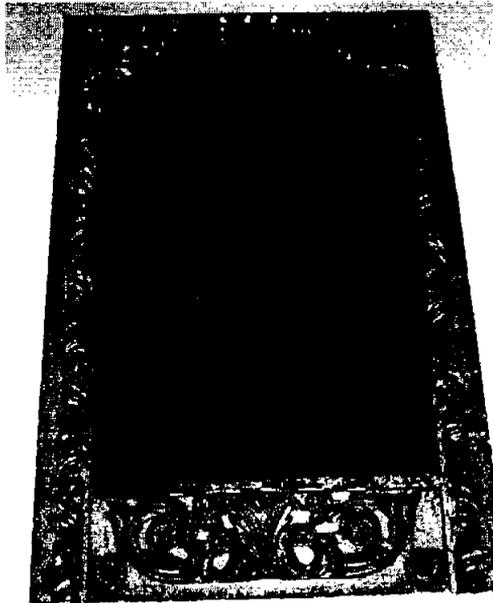
29. *San Antonio de Padua*,  
primer cuerpo del retablo mayor.



30. *San Joaquín*,  
segundo cuerpo del retablo mayor.



31. Anónimo,  
*El niño Jesús con los doctores de la ley  
en el templo de Jerusalén.*



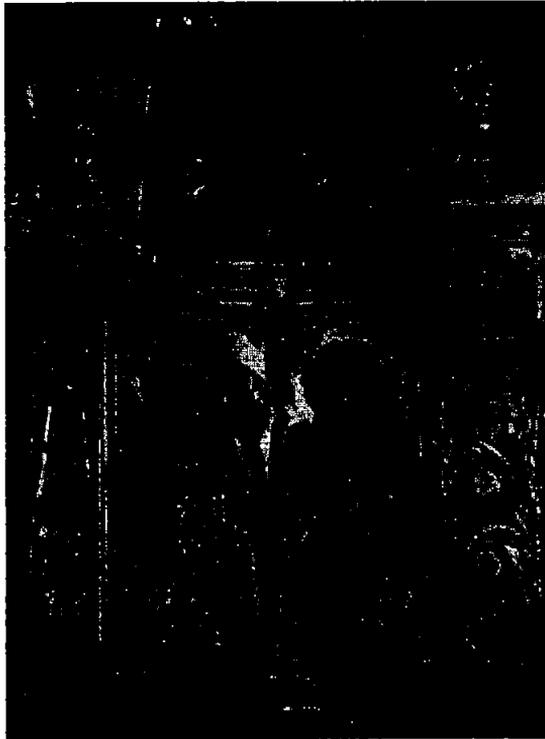
32. Anónimo,  
*La oración en el huerto.*



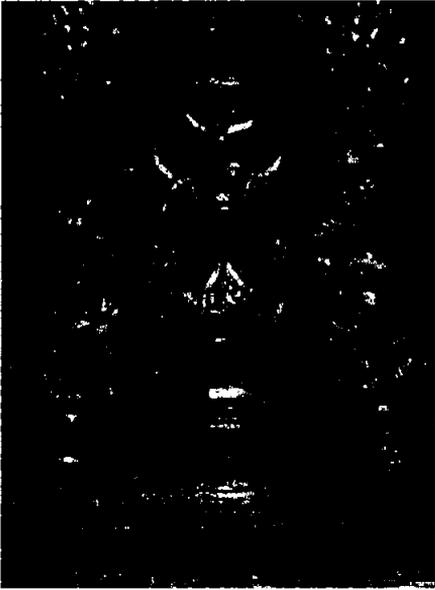
33. Retablo del crucero.



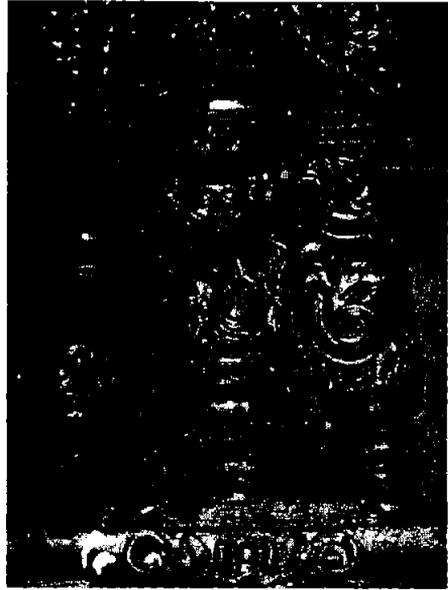
34. Retablo del crucero,  
apóstoles de la predela



35. Retablo del crucero,  
apóstoles de la predela.



36. *San Lucas*,  
retablo del crucero.



37. *San Marcos*,  
retablo del crucero.



38. *Señor de la columna*,  
retablo del crucero.



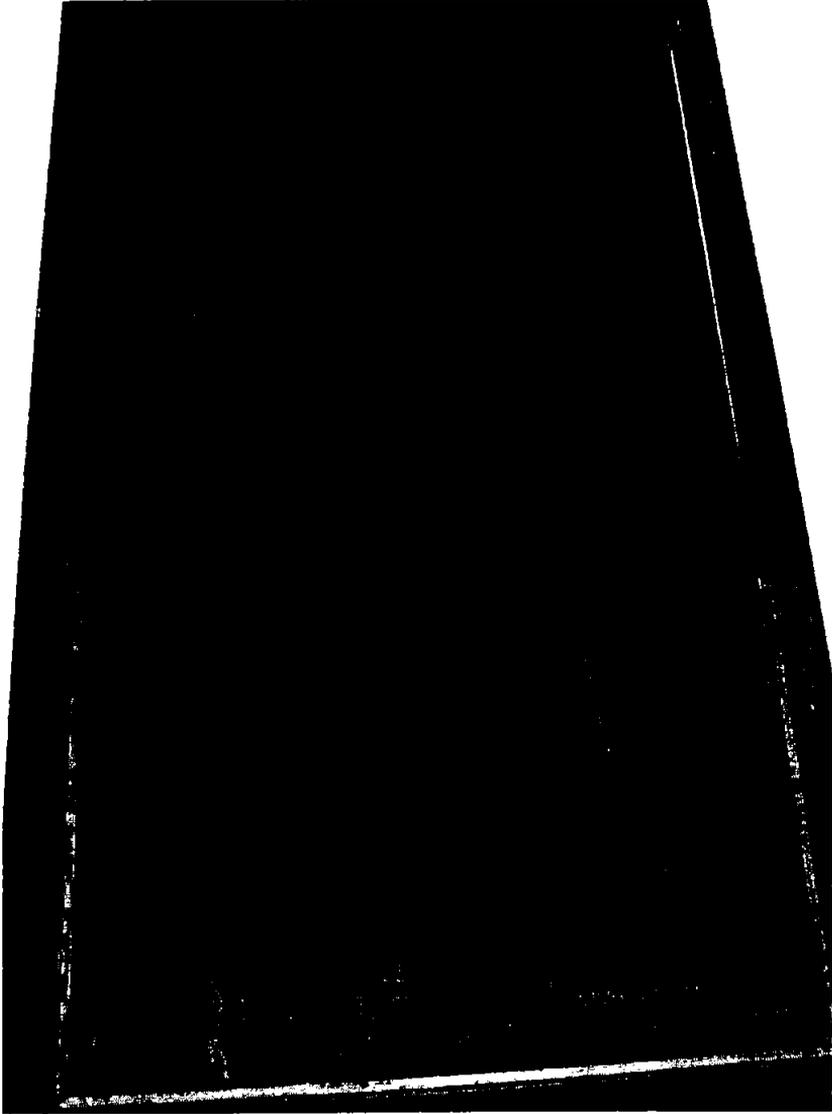
39. Retablo de la Divina Pastora,  
óleos de José de Páez



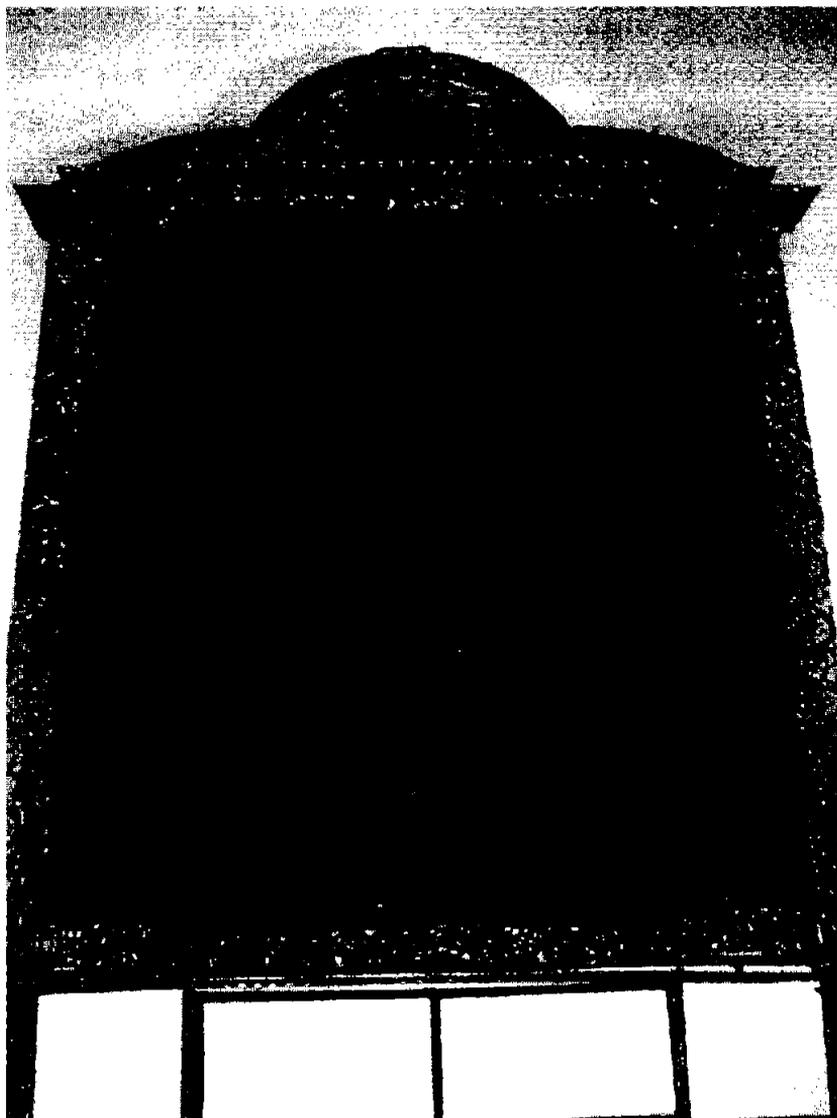
40. José de Páez,  
*La Divina Pastora.*



41. José de Páez, *Santa Inés*,  
retablo de la Divina Pastora.



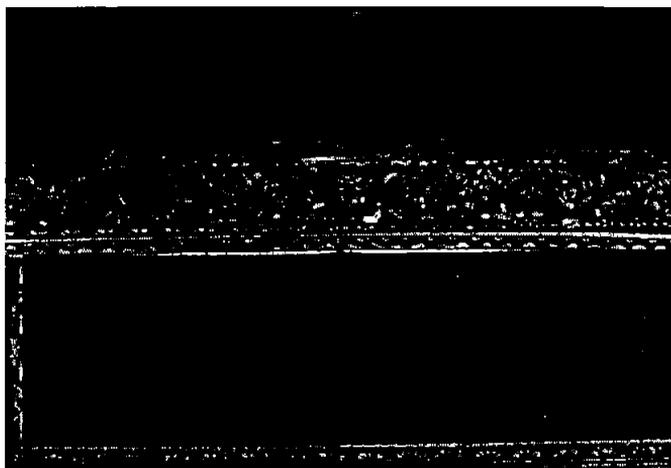
42. Cristóbal de Villalpando,  
*San Judas Tadeo.*



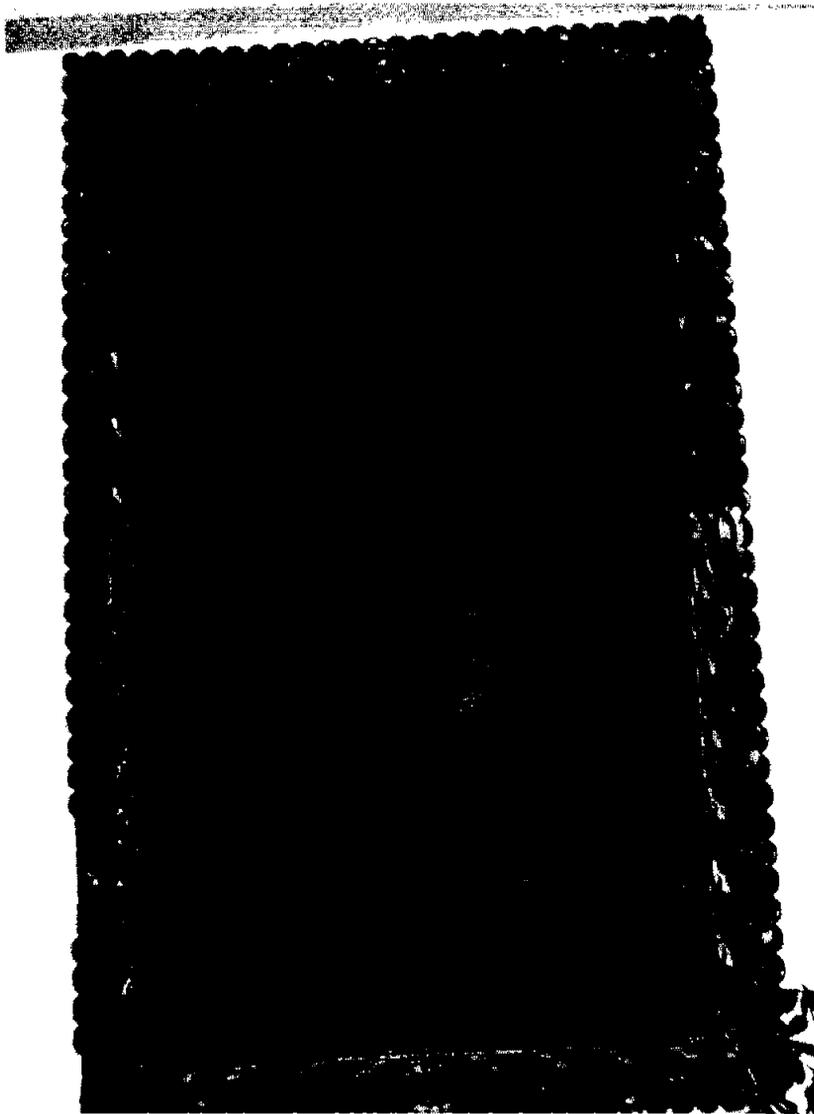
43. Arellano, pintura  
de las *Animas del purgatorio*.



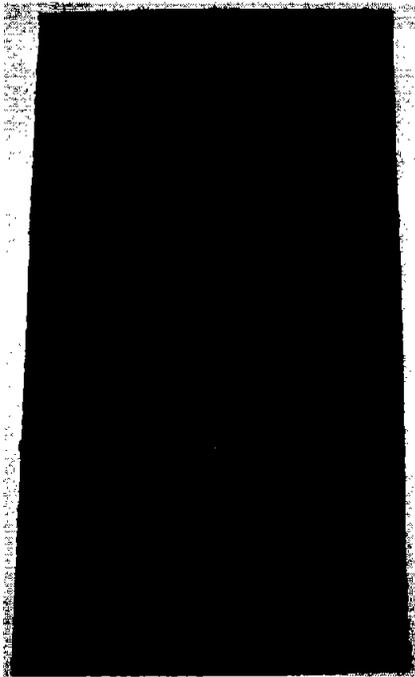
44. Arellano, pintura de  
las *Ánimas del purgatorio* (detalle)



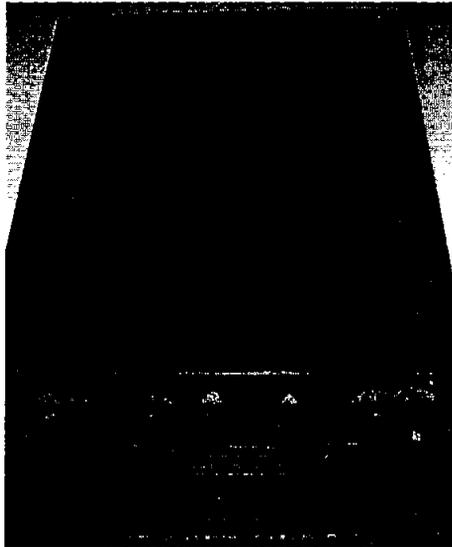
45. *Tránsito de la Virgen*,  
desaparecida.



46. Arellano,  
*San Cristóbal.*



47. Anónimo,  
*Cristo crucificado.*



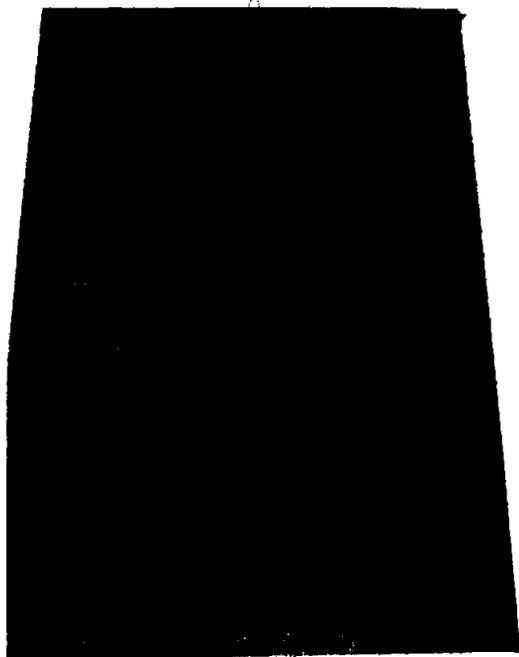
48. Anónimo,  
*San Agustín de Hipona.*



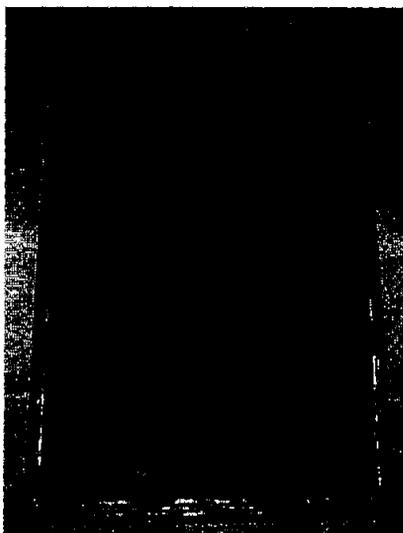
49. Anónimo,  
*La Asunción.*



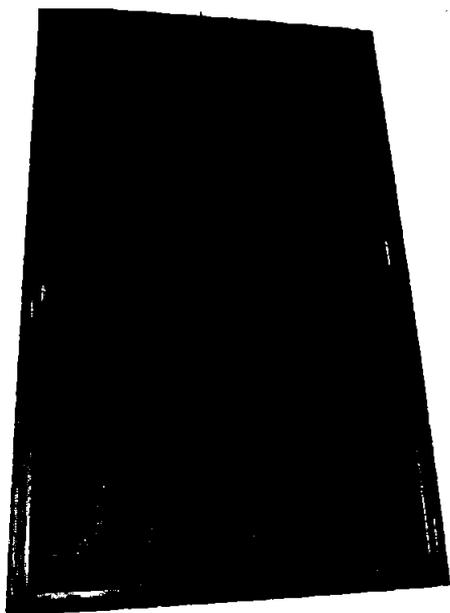
50. Manuel de Cervantes,  
*La cena de Emaús.*



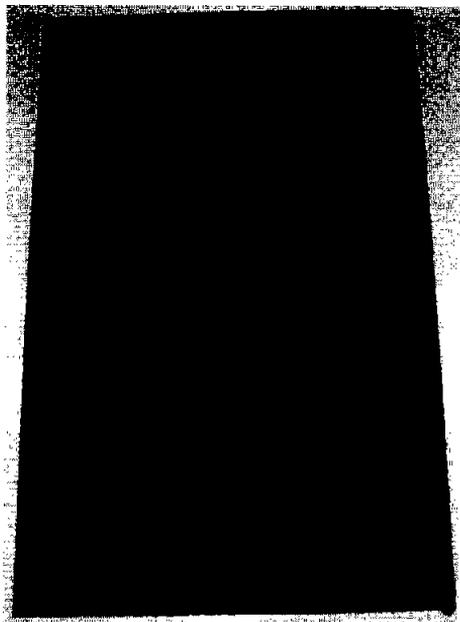
51. Manuel Galicia.  
*Virgen del Rosario.*



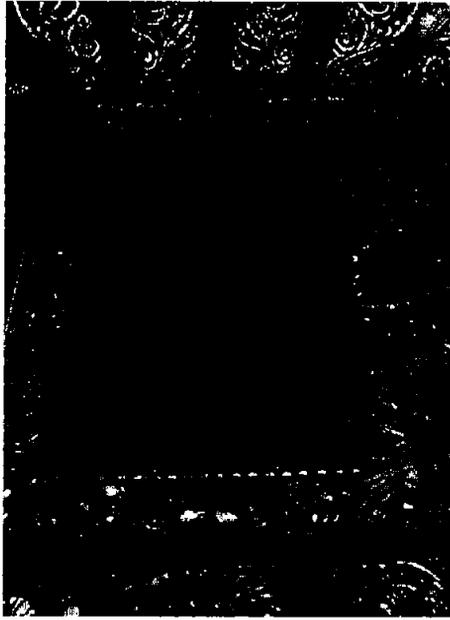
52. Anónimo,  
*Juan Diego con la imagen de  
la Virgen de Guadalupe en su tilma.*



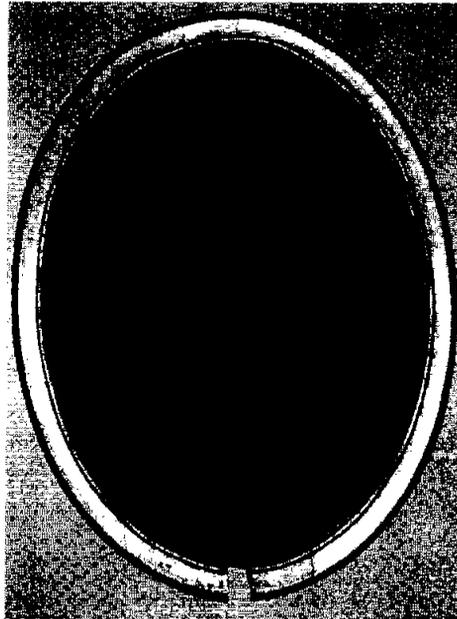
53. Anónimo,  
*La Inmaculada Concepción.*



54. Ascencio Galicia,  
*La Madre Santísima de la Luz.*



55. Anónimo,  
*Virgen de Guadalupe.*



56. Anónimo,  
*Trinidad antropomorfa.*