

Painted in Mexico, 1700–1790

The eighteenth century marked a period of pictorial splendor in New Spain as local schools of painting were consolidated, new iconographies were invented, and painters explored new ways to invigorate their art. Since the sixteenth century educated painters in Mexico City had organized themselves in guilds. By the eighteenth century their most distinguished members (some of whom descended from long lines of illustrious painters) also formed informal academies, evidencing the artists' growing interest in modernizing their art.

During this period numerous religious institutions flourished, bringing unprecedented opportunities for painters, who were called to decorate their establishments. More than ever before, painters were asked to create mural-size paintings to cover the walls of sacristies, choirs, and university halls, among other spaces. The same artists produced portraits, *casta* paintings (depictions of racially mixed families), painted folding screens, and finely rendered devotional imagery, attesting to their extraordinary versatility. The volume of work produced by the four generations of Mexican artists that spanned the eighteenth century is virtually unmatched elsewhere in the Spanish world.

Painters also became more aware of their own contributions, largely owing to the sizable number of pictures that were exported to Europe, throughout Spanish America, and within Mexico itself. This awareness led many educated painters not only to sign their works, emphasizing their authorship, but also to make explicit reference to their place of origin with inscriptions of the Latin phrase *Pinxit Mexici* (Painted in Mexico). This expression eloquently encapsulates the painters' pride in their own tradition and their connection to larger transatlantic trends.

Pintado en México, 1700-1790

El siglo XVIII marcó un período de esplendor en la Nueva España: se consolidaron nuevas escuelas de pintura, se inventaron nuevas iconografías y los artistas buscaron activamente la forma de renovar su arte. Desde el siglo XVI los pintores cultos de la ciudad de México empezaron a organizarse en gremios, y hacia el siglo XVIII sus miembros más destacados (algunos de los cuales descendían de ilustres dinastías de pintores) crearon academias informales, poniendo de relieve su creciente interés por modernizar su profesión.

Durante ese siglo florecieron numerosas instituciones religiosas; más que en ninguna época anterior se solicitó a los pintores la ejecución de obras de tamaño mural para ornar, entre otros espacios, sacristías, coros o salones universitarios. Esos mismos artistas realizaron también retratos, pinturas de castas, biombos y delicadas pinturas devocionales, dando así fe de su notable versatilidad. Fueron, en realidad, cuatro generaciones de artífices que descollaron a lo largo del siglo XVIII y que produjeron un volumen de obras pocas veces visto en la ancha geografía del mundo hispánico.

En esta centuria, los pintores también adquirieron una mayor consciencia de su propia contribución debido al sustancial número de pinturas que exportaron dentro del virreinato, a lo largo de Hispanoamérica e incluso a Europa. Ello llevó a que muchos pintores doctos no sólo firmaran sus obras, sino a que además se refirieran explícitamente a su lugar de origen mediante la expresión en latín *Pinxit Mexici* (pintado en México). Esta expresión resume elocuentemente el orgullo de los artistas por su tradición local así como su nexos con otras tendencias transatlánticas más amplias.

Great Masters

In the first decades of the eighteenth century, the brothers Juan and Nicolás Rodríguez Juárez, who descended from a prominent dynasty of painters, were the leading artists of the day, around whom others congregated. They impelled a stylistic shift and were the impetus behind the establishment of an independent painting academy around 1722. Through an academic approach to learning based on copying and drawing—aided by the arrival of many new prints and paintings from Europe—these artists and their contemporaries perfected their compositional skills. They refined their depiction of space and architecture and paid increasing attention to the anatomical correctness of figures by employing live models.

In 1720 Juan Rodríguez Juárez reached the pinnacle of his career; his *Ascension of Christ*, with its fresh style and fluid brushstrokes, epitomizes his mastery. Even bolder is his *Apotheosis of the Eucharist*, considered a tour de force in its day. Although the Rodríguez Juárez brothers, particularly Juan, are credited with introducing a softer style, artists affiliated with them, such as their cousin Antonio de Torres, also participated in this pictorial renewal. José de Ibarra and Francisco Martínez inherited these changes, becoming leading artists of their generations, as did Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, and Francisco Antonio Vallejo. Outside Mexico City, regional schools of painting also developed. Miguel Jerónimo Zendejas's dramatic *Discovery of the Body of Saint John of Nepomuk* embodies the culmination of the local tradition of painting in Puebla. Overall, painters during this period combined the expression of individual styles with accepted (and at times eclectic) standards of taste, producing complex and highly innovative works of art.

Grandes maestros

Los hermanos Rodríguez Juárez, que descendían de una destacada dinastía de pintores, fueron las figuras principales de las dos primeras décadas del siglo XVIII, y a su alrededor se congregaron otros artífices. A ambos se les adjudica la introducción de importantes innovaciones estilísticas y el haber propulsado, hacia el año 1722, el establecimiento de una academia independiente de pintura. Mediante un sistema de aprendizaje académico basado en la práctica del dibujo y la realización de copias —alimentado por la llegada de nuevos grabados y pinturas europeos—, estos artistas y sus contemporáneos perfeccionaron sus habilidades compositivas. También depuraron su manera de representar el espacio y las arquitecturas, y prestaron más atención a la precisión anatómica de las figuras gracias al empleo de modelos vivos.

En 1720 Juan Rodríguez Juárez se hallaba en la cima de su carrera; su *Ascensión de Cristo*, con su estilo fresco y pincelada suelta, es epítome de su maestría. Más atrevida aún es su *Apotheosis de la Eucaristía*, que se consideró una creación magistral ya en su día. Si bien se ha dicho que los hermanos Rodríguez Juárez, especialmente Juan, introdujeron un estilo más suave, otros artistas que formaban parte de su círculo, como su primo Antonio de Torres, participaron en igual medida de esta renovación pictórica. José de Ibarra y Francisco Martínez fueron herederos de estos cambios, y se convirtieron en la cabeza de sus respectivas generaciones, al igual que Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz y Francisco Antonio Vallejo, entre otros. También surgieron escuelas regionales de pintura fuera de la ciudad de México. La obra de Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*, representa un momento culminante de la tradición pictórica local de Puebla. En términos globales, los pintores de esta época oscilaban entre un estilo personal y una impronta del gusto general aceptada (y a menudo ecléctica), una dinámica que dio lugar a obras complejas y de acusada originalidad.

Master Storytellers and the Art of Expression

Due to a growing demand for images that could convey complex sacred stories of the lives of saints, the Virgin, and Christ, narrative painting saw a resurgence in eighteenth-century Mexico. Conceived as series, many of these works decorated the interiors of churches, convents, colleges, and other public spaces, where they became activated through their particular arrangement, including as parts of altarpiece ensembles (*retablos*). Aside from a more organic and idealized (and at times idyllic) sensibility, these works placed increasing emphasis on domestic interiors and everyday elements to establish a closer connection with the viewer and humanize the evangelical message.

The strong secularization of religious painting is exemplified by Francisco Martínez's charming *The Education of the Virgin*, in which the Holy Family seemingly engages in a mundane activity as Saint Anne leans over to teach the Virgin how to read. Juan Rodríguez Juárez's *Saint Lucy*, in turn, portrays the ancient saint dressed and bejeweled as a contemporaneous matron, while Miguel Cabrera's *The Miracle of Saint Aloysius Gonzaga and the Novice Nicholas Celestini*, a masterpiece of the artist, combines everyday still-life motifs and celestial visions to render the miraculous story more credible.

Other scenes evidence the painters' systematic reliance on a well-entrenched visual language to convey emotions, as in Francisco Antonio Vallejo's *Christ after the Flagellation*. Inspired in equal measure by Jesuit meditative texts such as Saint Ignatius of Loyola's *Spiritual Exercises* (1548), the inclusion of the angels and cherubs hiding their faces in despair amplifies the pathos of the scene, encouraging the viewer to identify with Christ's suffering.

Maestros del arte de narrar y expresar

Debido a la creciente demanda de imágenes que pudieran transmitir las complejas historias de las vidas de los santos, la Virgen y Cristo, la pintura narrativa experimentó un resurgimiento en México en el siglo XVIII. Concebidas como series, muchas de esas piezas ornaban los interiores de iglesias, conventos, colegios y otros espacios públicos, lugares en los que sus significados se activaban mediante su disposición y arreglo, que también podía incluir retablos. Aparte de su sensibilidad más orgánica e idealizada (a veces incluso idílica), en su conjunto estas obras evidencian un mayor interés de los artistas por resaltar detalles de la vida cotidiana para forjar un vínculo más íntimo con el espectador y humanizar el mensaje evangélico.

La fuerte secularización de la pintura religiosa se aprecia, por ejemplo, en la encantadora obra de Francisco Martínez *La educación de la Virgen*, en donde la Sagrada Familia se entrega a una actividad en apariencia doméstica en la que santa Ana enseña a la Virgen a leer. Por su parte, en *Santa Lucía*, obra del pincel de Juan Rodríguez Juárez, se presenta a la santa romana ataviada y enjoyada como una gran dama cortesana contemporánea, en tanto que en *El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini*, una pieza maestra de Miguel Cabrera, se conjuga el costumbrismo del bodegón con la visión celestial, una fórmula que refuerza la verosimilitud del milagro representado.

Otras obras denotan una mayor sistematización de las emociones y la gestualidad de las figuras, basada en un lenguaje visual fijado por la tradición, como se puede apreciar en el *Cristo del Desmayo*, de Francisco Antonio Vallejo. Realizada en sinergia con textos meditativos como los *Ejercicios espirituales* (1548) de san Ignacio de Loyola, la inclusión de las figuras angélicas dolientes que se cubren los ojos, amplifica el *pathos* de la escena, y conmina al espectador a compartir el sufrimiento de Cristo.

Noble Pursuits and the Academy

The introduction of academic principles in Mexico is generally connected with the arrival of the Spanish engraver Jerónimo Antonio Gil, who founded Mexico's Royal Academy of San Carlos in 1783. This perspective has overlooked the earlier trajectory of local artists, who long sought to have painting recognized as a noble rather than a mechanical art. In the eighteenth century painters organized several independent academies (c. 1722, 1754, and 1768) where they engaged in discussions about the theory and practice of their art. Although painters in New Spain had emphasized the importance of drawing since the establishment of their guild in the sixteenth century, it was not until the eighteenth century that they began to draw from live models at their academic gatherings. This resulted in more naturalistic figures that highlighted anatomical correctness, as in *Saint Peter* and *Saint Andrew* by Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra's *Saint Sebastian*, or Juan Patricio Morlete Ruiz's *Mocking of Christ*.

Overall, within their academies, painters consulted treatises (such as those by the Italian and Spanish artists Vicente Carducho, Francisco Pacheco, and Antonio Palomino) and referred to fashionable European works that offered novel pictorial solutions (for example, depictions of the battles of Alexander the Great or those representing the range of human emotions codified by French academic artists). They also attempted to elevate the status of painting by writing their own treatises (such as Miguel Cabrera's *Maravilla americana* of 1756), equating their task with that of the supreme creator in their writings and paintings, refashioning their image through self-portraits, and diversifying their activity by designing specialized works such as *retablos* (altarpieces) and illusionistic paintings of *retablos*, which showed their handling of geometry, mathematics, and architecture.

La nobleza de la pintura y la academia

La introducción de principios académicos en la Nueva España generalmente se ha vinculado con la llegada del grabador español Jerónimo Antonio Gil, fundador de la Real Academia de San Carlos de México en 1783. Sin embargo, esta perspectiva ha soslayado la trayectoria anterior de los artistas locales, que durante mucho tiempo buscaron el reconocimiento de la nobleza de la pintura para evitar que esta fuera vista como un oficio puramente mecánico. Durante el siglo XVIII se formaron varias academias independientes (ca. 1722, 1754 y 1768), en las que los pintores reflexionaron sobre la teoría y la práctica de su arte. Si bien los artífices novohispanos habían hecho hincapié en la importancia del dibujo desde el establecimiento de su gremio en el siglo XVI, no fue hasta el XVIII cuando se ejercitaron en el dibujo del natural, es decir, con modelos vivos en el contexto de sus academias. Sus esfuerzos dieron como fruto la representación de figuras con proporciones y en posturas verosímiles, tal como puede verse en *San Pedro y San Andrés*, de Juan Rodríguez Juárez, en el *San Sebastián* de José de Ibarra o en el *Cristo rey de burlas* de Juan Patricio Morlete Ruiz.

En términos generales, las reflexiones teóricas en las academias propiciaron el uso de tratados (como los de los pintores españoles e italianos Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Antonio Palomino) y de estampas, que proporcionaron nuevos repertorios pictóricos (tales como las representaciones de las batallas de Alejandro Magno o las que ejemplifican las teorías de las pasiones sistematizadas por la academia francesa). Los pintores novohispanos también se refirieron a la elevada condición de la pintura mediante la redacción de tratados (como la *Maravilla americana* de Miguel Cabrera, de 1756), a través de escritos y pinturas en los que equiparan su labor a la de Dios como pintor del gran lienzo de la Creación, por medio de autorretratos y con la realización de obras especializadas como trazas para retablos o pinturas fingidas de retablos, que denotan sus conocimientos sobre geometría, matemáticas y arquitectura.

Paintings of the Land

The eighteenth century was fruitful for the invention of new iconographies, some of which have come to epitomize New Spanish painting. The expression “paintings of the land” (*pinturas de la tierra*), referring to works made in Mexico or representing local subjects, recurs often in contemporaneous panegyric literature and artistic inventories. A notable group of works includes those depicting local peoples, traditions, and places. Although the tradition of *vedute*, or large-scale paintings of a cityscape or vista, emerged in Mexico in the late seventeenth century, some of the most salient examples date to the eighteenth century. Juan Patricio Morlete Ruiz’s topographical views of Mexico City, which stand out for their ostensible objectivity, are a deliberate attempt to “localize” a European genre and offer an idealized image of the city.

Casta painting provides a similarly contrived view of viceregal life. Invented in New Spain, this genre categorizes and ranks the different socioracial groups of the colony, attempting to impose order on what was perceived to be a mostly hybrid and therefore unruly society. Aside from their classificatory impetus and political underpinnings, the works lavish extraordinary detail on costumes and other local elements. A comparable sartorial focus appears in some of the period’s Asian-inspired folding screens (*biombos*). The *biombo* attributed to Miguel Cabrera, for example, transforms a French *fête galante* (scene of amorous figures in a pastoral setting) into a New Spanish leisure scene that includes local stock types. Depictions of Indian weddings, which provide a fascinating glimpse into a festive village, also present allegorical and political content that distinguishes the Indian and Spanish polities but also reinforces their pact. The works displayed here brilliantly exemplify how New Spanish painting could simultaneously fulfill artistic, political, and documentary purposes.

Pinturas de la tierra

El siglo XVIII fue fecundo en la invención de nuevas iconografías, algunas de las cuales han llegado a definir la pintura novohispana. La expresión “pinturas de la tierra”, que se refiere a aquellas obras realizadas en México y que representan temas locales, aparece con frecuencia en la literatura laudatoria y en los inventarios artísticos de la época. Un grupo notable de obras son las que describen a la gente, los sitios y las tradiciones del país. Aunque las *vedute* (pinturas que muestran una vista o paisaje urbano a gran escala) surgieron en la Nueva España a finales del siglo XVII, algunos de los ejemplos más sobresalientes datan del XVIII. Las vistas topográficas de Juan Patricio Morlete Ruiz de la ciudad de México destacan por su atención a los detalles y su presunta objetividad. Estas obras denotan un esfuerzo deliberado por “localizar” un género típicamente europeo y por ofrecer una imagen idealizada de la ciudad.

La pintura de castas también proporciona una visión particularizada de la realidad colonial. Este género pictórico se inventó en la Nueva España para categorizar a los diferentes grupos sociales y raciales del virreinato y para generar cierta idea de orden en medio de una sociedad que se consideraba desigual, racialmente híbrida y, por tanto, fundamentalmente ingobernable. Más allá de su propósito clasificatorio y su contenido sociopolítico, las obras vierten gran detalle en la indumentaria de las figuras y los productos de la tierra. El mismo énfasis en la representación de los atuendos se aprecia en algunos biombos de la época. El atribuido a Miguel Cabrera, por ejemplo, transforma una fiesta galante francesa (un cortejo amoroso situado en un paraje bucólico) en una escena de recreo novohispana que incluye tipos locales. Por otra parte, las representaciones de desposorios indígenas ofrecen un fascinante retrato festivo y popular, pero también están dotadas de un contenido alegórico-político en aras de refrendar el pacto y la distinción entre la república de indios y la de españoles. Todas estas obras ejemplifican de forma elocuente la manera en la que la pintura novohispana podía cumplir simultáneamente una función artística, política y documental.

The Power of Portraiture

In the eighteenth century Mexico saw an upsurge in portraiture associated with the economic growth of the viceroyalty, and different social groups, particularly within urban contexts, commissioned artists to paint their likenesses. In a hierarchical society that placed a premium on nobility of birth, piety, wealth, titles, and merits, portraiture had the power to convey corporate and personal messages. People could fashion and refashion their identities and project them onto society. Portraiture also fulfilled a genealogical role, preserving the memory of families and institutions—religious and secular. Dress and other attributes became essential to the production and reception of meaning, as did the detailed inscriptions that transmitted information about the origin, merits, and character of the sitters.

Some portraits enabled the elite to promote their grandeur publicly, as in Juan Rodríguez Juárez's portrait of Pedro Sánchez de Tagle, a prominent Spanish merchant who made his fortune in New Spain and commissioned his likeness to be displayed alongside that of the viceroy. Other works served to make claims, as in Ignacio María Barreda's extravagant *Portrait of Doña Juana María Romero*, which includes a fake coat of arms to legitimize the sitter's newly found riches and status. Portraits that celebrated young women on the eve of entering the convent (or after they had professed) were commissioned by their families to signal their social prestige. Other works were more intimate, such as the peculiar *Portrait of Archbishop José de Lanciego y Eguilaz and Juan de Fábrega*, attributed to Juan Rodríguez Juárez, which documents the close bond between Mexico's archbishop and his chaplain. The various modalities of the genre increasingly challenged painters to understand, interpret, and codify the ambitions of their patrons.

El discurso del retrato

En el siglo XVIII en México, el género del retrato experimentó un auge ligado a la expansión económica del virreinato que creció a medida que diferentes grupos sociales, particularmente en el contexto urbano, buscaron difundir su imagen. En una sociedad estamental que valoraba la nobleza de cuna, la riqueza, la piedad y los títulos y méritos, el retrato tenía el poder de transmitir mensajes corporativos e individuales. A través del retrato, las personas podían crear y recrear su identidad y proyectarla a la sociedad; también cumplía una función genealógica y perpetuaba la memoria de familias e instituciones, tanto religiosas como laicas. Así, la indumentaria y demás atributos se volvieron fundamentales como parte de la producción y recepción de significados, al igual que las prolijas inscripciones y cartelas que aportaban información concreta sobre los méritos, la prosapia y el carácter de los sujetos representados.

Algunos retratos permitieron a la élite exhibir su idea de grandeza de manera pública, como el que Juan Rodríguez Juárez realizó de Pedro Sánchez de Tagle, un destacado comerciante español que amasó su fortuna en la Nueva España y encargó su efigie para exponerla junto a la del virrey. Otras obras servían para hacer alegatos, como el extravagante retrato de doña Juana María Romero, obra de Ignacio María Barreda, que incluye un blasón inventado para "legitimar" el poder adquisitivo y rango de una clase social en ascenso. Por su parte, los retratos de las jóvenes antes y después de su ceremonia de profesión como monjas fueron encargados por sus familiares para hacer alarde de su prestigio social. Otras obras tenían un carácter más íntimo, como el peculiar *Retrato del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz y Juan Antonio de Fábrega*, atribuido a Juan Rodríguez Juárez, que documenta la cercana relación del arzobispo con su capellán. Las varias modalidades del género representaron un desafío para los pintores, que se vieron obligados, cada vez más, a entender, interpretar y codificar las aspiraciones de sus comitentes.

The Allegorical World

Often commissioned by ecclesiastical orders to instruct in issues of faith, allegorical images are fascinating manifestations of a culture that relied increasingly on its own visual metaphors. These images enjoyed wide appeal among learned and popular circles, in part because of their ambiguous, gentle, and mysterious subjects, which could express many things concurrently. Allegorical paintings can be broadly divided into four categories: guides to inner spirituality for cloistered nuns and monks, teaching or mnemonic tools to aid in the practice of piety, symbols that commemorated local devotions, and commentaries to extol (or criticize) figures of power.

Some allegories were conceived as large-scale paintings that covered the walls of institutions and liturgical spaces, as is the case of José de Páez's monumental canvases depicting the souls in purgatory, where neither rich nor poor are spared from suffering. Notable too are images that document a pantheon of local cults, such as those that celebrate the papal patronage conceded to the Virgin of Guadalupe in 1754, the long-awaited declaration of the Immaculate Conception as patron saint of Spain and all its possessions in 1760, or the official recognition of the cult of the Sacred Heart of Jesus in 1765. It is therefore not surprising that many allegories stand halfway between a medieval, archaizing language (visible in Juan Rodríguez Juárez's *Divine Shepherd* or Juan Patricio Morlete Ruiz's *Allegory of the Crucifixion with Jesuit Saints*) and a more contemporary sensibility that alludes to the religious and political vicissitudes of the time.

El mundo de la alegoría

A menudo encargadas por las órdenes eclesiásticas para instruir en asuntos de la fe, las imágenes alegóricas constituyen una manifestación fascinante de una cultura que recurría cada vez más a sus propias metáforas visuales. La pintura alegórica gozó de gran acogida tanto en el mundo popular como en el de la cultura letrada, en parte por su contenido ambiguo, amable y curioso, que permitía expresar muchas cosas a la vez. Estas obras podían desempeñar distintas funciones y ser entendidas de cuatro maneras: como recursos para estimular la espiritualidad interior en las clausuras de frailes y monjas; como instrumentos didácticos o mnemotécnicos para las prácticas de la piedad; como símbolos para conmemorar las devociones locales, y como medios para enaltecer (o criticar) a las figuras de poder.

Algunas alegorías fueron ejecutadas a gran escala para revestir los muros de instituciones y espacios litúrgicos, como los monumentales cuadros de ánimas en el purgatorio de José de Páez, en el que las llamas del infierno afectan a todos por igual, sin importar clase o raza. También destacan aquellas que generan un "panteón" de cultos locales, como las que celebran el patronato de la Virgen de Guadalupe de 1754; la muy ansiada declaración del patronato de la Inmaculada Concepción sobre España y sus territorios en 1760, o la institución de la fiesta pontificia del Sagrado Corazón en 1765. No sorprende que el tema de muchas de ellas esté situado todavía entre el arcaísmo de origen medieval (visible en obras como el *Divino Pastor*, de Juan Rodríguez Juárez, o la *Alegoría de la Crucifixión con santos jesuitas*, de Juan Patricio Morlete Ruiz) y una sensibilidad más contemporánea que alude a las contingencias religiosas y políticas de la época.

Imagining the Sacred

Imagining the sacred was a substantial part of the painter's activity in early modern Catholic society. Although most subjects were universal, sacred painting saw significant developments in eighteenth-century New Spain, yielding a notable richness of themes, pictorial approaches, and devotional complexity. The most visible public images were large paintings representing specific sculptures known for performing miracles. José de Ibarra's *Christ of Ixmiquilpan* or the monumental *Virgin of Sorrows* attributed to Nicolás Enríquez rank among the most powerful examples because of how they convey the divine presence. The sculptures, depicted on their altars, tower over the viewer and are surrounded by detailed renditions of altar accoutrements—curtains, candles, silver pedestals, vases and flowers, and so forth—indicating that setting and place were as important as the cult image itself. The histories of many of these cult images also describe how they displayed signs of life (perspired copiously, bled, twitched, blinked, or gazed at the viewer), reinforcing their divine power.

Intimate devotional experience was more commonly channeled through smaller paintings, many on copper, in which painters demonstrated great precision and skill. Overall, painting of the sacred in eighteenth-century New Spain partook of larger changes in picture making, and in this way it successfully reinvented itself. In addition to assimilating the legacy of the Spanish painter Bartolomé Esteban Murillo, for example, painters combined source material from different geographies—as was also fashionable in Europe—for instance, through their use of Italian sources. Internationalization, however, was not incompatible with a growing taste for the local, and many works included here reflect the extent to which art, belief, and society were inextricably connected.

Imaginando lo sagrado

Imaginar lo sagrado fue una parte sustancial de la actividad del pintor en la sociedad católica de la Edad Moderna. Si bien la mayoría de los temas eran universales, la pintura sacra en la Nueva España experimentó un desarrollo considerable en el siglo XVIII, por lo que la riqueza resultante en cuanto a temas, aproximaciones pictóricas y complejidad devocional fue notable. Las imágenes públicas más visibles fueron las pinturas a gran escala que retrataban figuras de culto en sus altares y se consideraban milagrosas. El *Cristo de Ixmiquilpan* de José de Ibarra o la monumental *Virgen de los Dolores* atribuida a Nicolás Enríquez se cuentan entre los ejemplos más poderosos por la manera en que transmiten la presencia divina. Estas imponentes pinturas de efigies talladas en su tabernáculo aparecen rodeadas de los enseres de altar —cortinas, blandones, pedestales de plata, jarros con ramilletes, etcétera—, lo que indica que la ambientación y el lugar eran tan importantes como la propia figura sagrada. Los relatos de muchas de estas imágenes de culto describen la manera en que podían cobrar vida momentáneamente (sudaban copiosamente, sangraban, parpadeaban o se inclinaban y miraban directamente al espectador), acreditando así su poder divino.

La experiencia devocional más íntima usualmente se canalizaba por medio de pinturas más pequeñas, muchas de ellas realizadas sobre lámina de cobre, en las que los pintores demostraban gran pericia y precisión. En términos globales, la pintura sacra novohispana dieciochesca fue partícipe de cambios más amplios en la producción de imágenes, lo que contribuyó a su exitosa reinvención. Además de asimilar el legado del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, los artífices combinaron materiales procedentes de diferentes geografías (por ejemplo la italiana), como era también habitual en Europa. Pero esta internacionalización no era incompatible con un mayor gusto por la usanza local, y muchas de las obras que se incluyen en esta sala reflejan la estrecha vinculación que existía entre el arte, la fe y la sociedad.