

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.

LACMA PAINTED IN MEXICO, 1700–1790: PINXIT MEXICI

Illustrated Checklist and Exhibition Labels [English and Spanish]

Section 1: Great Masters [Grandes Maestros]



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Apotheosis of the Eucharist* (*Apoteosis de la Eucaristía*), 1723, oil on canvas, 168 7/8 × 127 9/16 in. (429 × 324 cm), Obra Nacional de Buena Prensa, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This oval painting depicts the Holy Sacrament flanked by Saint Francis and Saint Colette (or Saint Clare). Commissioned by Viceroy Baltasar de Zúñiga y Guzmán, Marquis of Valero (r. 1716–22), for the newly established convent of Corpus Christi in Mexico City, the work was admired *in situ* up to the nineteenth century.

The soft chromatic range, smooth application of paint, and use of lighting effects are magisterial, as is the way the angels gracefully mimic the shape of the canvas. A touchstone of Juan Rodríguez Juárez's work, the composition heralded a new style and was referenced by local painters throughout the century.

Esta pintura ovalada representa al Santísimo Sacramento entre san Francisco y santa Coleta (o santa Clara). Encargada por el virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, marqués de Valero (g. 1716-1722) para el recién fundado convento de Corpus Christi en la ciudad de México, pudo ser contemplada *in situ* hasta el siglo XIX.

El delicado colorido, la suave factura y los efectos lumínicos son magistrales, como lo es también la elegante manera en la que los ángeles se adaptan a la forma ovalada del lienzo. La composición, piedra de toque de la obra de Juan Rodríguez Juárez, inauguró un nuevo estilo y sirvió de referencia a los pintores locales durante toda la centuria.



Attributed to Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *Interior of the Church of Corpus Christi and View of the Main Altar* (*Interior de la iglesia de Corpus Christi y vista del altar mayor*), c. 1724, oil on canvas, 78 3/4 × 59 1/16 in. (200 × 150 cm), Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, photo courtesy Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Attributed to Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *View of the Alameda Park and the Convent of Corpus Christi* (*Vista del Paseo de La Alameda y el convento de Corpus Christi*), c. 1724, oil on canvas, 81 1/8 × 57 1/2 in. (206 × 146 cm), Patrimonio Nacional, Palacio de la Almudaina, Palma de Mallorca, Spain, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Gori Salvà



Viceroy Baltasar de Zúñiga y Guzmán, Marquis of Valero (r. 1716–22), commissioned these paintings to ship to King Philip V in Spain. They document the founding of the Corpus Christi convent in Mexico City in 1724, the first for noble indigenous women (*cacicas*). From the beginning, its establishment was mired in conflict as some factions questioned the capacity of native women to become nuns.

One painting offers a bird's-eye view of the Alameda park. The inscription notes that Valero ordered trees planted, added fountains, and established the convent. The other focuses on the church's interior and the main altarpiece with Juan Rodríguez Juárez's majestic oval painting. Valero was called back to Madrid by the king in 1722; he likely commissioned the works to gain the king's support and expedite the decree authorizing the convent's founding. The paintings also signaled Valero's role as an important patron of the arts.

El virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, marqués de Valero (g. 1716-1722) encargó estas pinturas para enviarlas al rey Felipe V de España. Documentan la creación del convento de Corpus Christi en la ciudad de México en 1724, el primer convento destinado a acoger indias "cacicas" o nobles. Desde el principio su fundación se vio envuelta en problemas, ya que algunos sectores cuestionaron la capacidad de las indígenas para ser monjas ejemplares.

Una de las pinturas ofrece una vista de pájaro del parque de la Alameda. La inscripción declara que Valero hizo plantar árboles y añadir fuentes y fundó el convento. La otra representa el interior de la iglesia y su retablo mayor, con el majestuoso óvalo pintado por Juan Rodríguez Juárez. Valero fue llamado de nuevo a Madrid por el rey en 1722, y es probable que encargara estas obras para lograr el apoyo del monarca y acelerar el decreto que autorizara la fundación del convento. A su vez, las pinturas acreditarían el importante papel del propio virrey como mecenas de las artes.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Ascension of Christ (La Ascensión de Cristo)*, 1720, oil on panel, 114 9/16 × 63 in. (291 × 160 cm), Pinacoteca del Templo de San Felipe Neri “La Profesa,” Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo courtesy Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

In 1720 Juan Rodríguez Juárez was at the pinnacle of his career: he contracted his masterpieces for the Altar of the Kings (Retablo de los Reyes) in Mexico City’s cathedral and executed a monumental set of panels representing the Life of Christ for the Jesuit Casa Profesa nearby. The paintings embody his fresh style and sense of theatricality.

This scene portrays Christ ascending to heaven as his disciples and Mary clamor for their savior. The artist’s signature (“Invented and painted by Juan Rodríguez Juárez in the year 1720”) calls attention to his creativity. Its placement above the angel’s wing reinforces the concept that the painting was divinely inspired—a topos of the time.

En 1720 Juan Rodríguez Juárez estaba en la cima de su carrera: contrató sus obras maestras para el Retablo de los Reyes de la catedral metropolitana y ejecutó un ciclo monumental de tablas sobre la vida de Cristo para la vecina Casa Profesa de los jesuitas, cuyas pinturas se caracterizan por su estilo fresco y sentido teatral.

Esta escena muestra a Cristo ascendiendo a los cielos mientras sus discípulos y la Virgen alzan las manos y claman por su redentor. La firma del artista (“Concebida y pintada por Juan Rodríguez Juárez en el año 1720”) llama la atención sobre su capacidad inventiva; su colocación sobre el ala del ángel puede tenerse por un guiño de la inspiración divina de la pintura –todo un tópico de la época–.



Antonio de Torres (Mexico, 1667–1731), *The Elevation of the Cross (La elevación de la cruz)*, 1718, oil on canvas, 66 15/16 × 83 1/16 in. (170 × 211 cm), Los Angeles County Museum of Art, gift of the 2016 Collectors Committee, with additional funds provided by Kelvin Davis (M.2016.149), photo © Museum Associates/LACMA

Antonio de Torres, cousin of the brothers Juan and Nicolás Rodríguez Juárez, was a prolific and highly original artist who exported numerous works to north-central Mexico.

This monumental painting was created as part of Torres’s *Via Crucis* series for the Franciscan convent of San Luis Potosí. The artist’s interest in formal experimentation is evident in his foregrounding of the action and the highly theatrical construction of the pictorial narrative.

Antonio de Torres, primo de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, fue un artista prolífico y de acusada originalidad, que exportó numerosas obras a la región centro-norte del virreinato.

Esta pintura monumental formó parte de su serie del *Via Crucis* para el convento de San Francisco de San Luis Potosí. El interés de Torres por la experimentación formal se hace patente en la colocación en primer plano de la acción y el grado de teatralidad de la narratividad pictórica.



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Holy Sacrament and Canons of the Puebla Cathedral* (*Santísimo Sacramento y canónigos de la catedral de Puebla*), 1731–32, oil on canvas, 116 1/8 × 81 7/8 in. (295 × 208 cm), Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

After serving as an assistant in Juan Rodríguez Juárez's studio, in the 1730s José de Ibarra emerged as the leading painter of his generation. Painters, in their desire to elevate their art, tried to limit their profession to Spaniards of "pure" blood. Although Ibarra was of mixed Spanish and African descent (in colonial terms, a mulatto), he self-described as Spanish.

Between 1731 and 1732 he was commissioned to paint four canvases for the Puebla Cathedral, a considerable honor. Each depicts the apotheosis of a holy image flanked by a group of canons posing as saints. Here the clerics look up adoringly at the sacrament and the tenderly sleeping *agnus dei*, the lamb representing Christ. A portrait of Bishop Juan de Palafox y Mendoza (r. 1639–49), who at the time was undergoing beatification, looks out at the viewer.

En la década de 1730, tras haber sido ayudante en el taller de Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra se volvió el artífice más importante de su generación. Los pintores, en su deseo de elevar su arte, intentaron limitar su profesión a españoles de probada "pureza" de sangre. Pese a que Ibarra era mulato (término que en la época colonial designaba a la mezcla de una persona blanca y otra de ascendencia negra), se describió a sí mismo como español. Entre 1731 y 1732 se le encargaron cuatro lienzos para la catedral de Puebla, lo que supuso un importante honor.

Cada una de las pinturas glorifica una imagen sagrada rodeada por un grupo de canónigos que posan como santos. En esta obra los clérigos alzan sus miradas en señal de adoración al Santo Sacramento y al tierno Agnus Dei, el cordero que representa a Cristo, que yace dormido. El obispo Juan de Palafox y Mendoza (g. 1639-1649), por entonces en proceso de beatificación, mira directamente al espectador.



Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *The Adoration of the Kings with Viceroy, Pedro de Castro y Figueroa, Duke of La Conquista* (*La Adoración de los Reyes con el virrey Pedro de Castro y Figueroa, duque de La Conquista*), 1741, oil on copper, 41 5/16 × 32 7/8 in. (105 × 83.5 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by Kelvin Davis, Lynda and Stewart Resnick, Kathy and Frank Baxter, Beth and Josh Friedman, and Jane and Terry Semel through the 2012 Collectors Committee (M.2012.38.2), photo © Museum Associates/LACMA



Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *The Assumption of the Virgin* (*La Asunción de la Virgen*), 1744, oil on copper, 41 5/16 × 33 1/16 in. (105 × 84 cm), Private Collection, Lisbon, photo © Carlos de Vasconcellos e Sá

Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *The Marriage of the Virgin* (*Los Desposorios de la Virgen*), 1745, oil on copper, 41 3/8 × 32 11/16 in. (105 × 83 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by Kelvin Davis, Lynda and Stewart Resnick, Kathy and Frank Baxter, Beth and Josh Friedman, and Jane and Terry Semel through the 2012 Collectors Committee (M.2012.38.1), photo © Museum Associates/LACMA



Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *The Visitation and the Birth of Saint John the Baptist* (*La Visitación y el nacimiento de san Juan Bautista*), 1746, oil on copper, 41 3/4 × 33 1/4 in. (106 × 84.5 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2016.148), photo © Museum Associates/LACMA

Nicolás Enríquez was a member of the first academy of painters established in Mexico by the brothers Nicolás and Juan Rodríguez Juárez around 1722. This set of copper plates stands out for the unusually large size of the paintings and for quoting local and European works. *The Marriage of the Virgin* is loosely based on a composition by Peter Paul Rubens (1577–1640), while *The Visitation and the Birth of Saint John the Baptist* adapts a print in Jerónimo Nadal's *Evangelicae historiae imagines* (1593–94), an influential Jesuit meditative text.

The other paintings reference major works in Mexico City's cathedral by Enríquez's predecessors: *The Adoration of the Kings* (1719–20) by Juan Rodríguez Juárez and Juan Correa's *The Assumption of the Virgin* (1689). By evoking these works, Enríquez emphasized that local sources were as significant as European ones in the creative process of New Spanish painters.



Nicolás Enríquez fue miembro de la primera academia de pintores establecida en México hacia 1722 por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Este grupo de pinturas sobre cobre destaca por su gran formato y por citar obras tanto locales como europeas. La escena de *Los Desposorios de la Virgen* está libremente inspirada en una composición de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), mientras que *La Visitación y el nacimiento de san Juan Bautista* es una adaptación de un grabado de la obra del jesuita Jerónimo Nadal *Evangelicae historiae imagines* (1593-1594), un influyente texto meditativo de la época.

Las otras pinturas remiten a obras importantes de predecesores de Enríquez en la catedral metropolitana: la *Adoración de los Reyes* (1719/20) de Juan Rodríguez Juárez y la *Asunción de la Virgen* de Juan Correa (1689). Al evocar estas obras, Enríquez sitúa en

igualdad de condiciones a la tradición pictórica local y la europea como parte del proceso creativo de los pintores novohispanos.



Francisco Antonio Vallejo (Mexico, 1722–1785), *The Death of Saint Francis Xavier* (*La muerte de san Francisco Xavier*), 1764, oil on canvas, 83 1/16 × 126 in. (211 × 320 cm), Museo Regional de Querétaro, INAH, Secretaría de Cultura, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

Francisco Antonio Vallejo's monumental painting *The Death of Saint Francis Xavier* was commissioned for the prestigious Jesuit college of San Ildefonso in Mexico City. The Spanish missionary died around 1552, when he was living on Shangchuan Island, intent on penetrating the empire of China. The scene evokes the dramatic discovery of the saint's body on the shore.

Vallejo based his painting on celebrated Italian works by Carlo Maratti (1625–1713) and Giovanni Battista Gaulli (1639–1709). The color scheme and expressive power of the figures, however, are fully Vallejo's, as is the contrite page holding the inscribed stone (a trademark element of the artist), which notes that the students commissioned the work.

El lienzo de Francisco Antonio Vallejo *La muerte de san Francisco Xavier* fue un encargo del prestigioso colegio jesuita de San Ildefonso de la capital novohispana. El misionero español murió hacia 1552, cuando se encontraba en la isla Sancian con el propósito de penetrar en China. La escena narra el dramático hallazgo de su cuerpo a la orilla del mar.

Vallejo basó su pintura en dos célebres obras de los italianos Carlo Maratti (1625-1713) y Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). Pero el esquema cromático y la fuerza expresiva de las figuras son enteramente suyos, al igual que el infante, con expresión de tristeza contenida, que sostiene una lápida (un sello distintivo del artista) en cuya inscripción se declara que la obra fue costeada por los bachilleres del colegio.



Miguel Jerónimo Zendejas (Puebla, 1720–1815), *The Discovery of the Body of Saint John of Nepomuk* (*El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*), 1793, oil on canvas, 117 5/16 × 82 11/16 in. (298 × 210 cm), Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

In 1393 Saint John of Nepomuk was brutally tortured by King Wenceslaus of Bohemia for refusing to reveal the secrets of his wife's confessional. The monarch ordered him drowned in the Moldava River, where his body was discovered set ablaze with five flames fallen from the sky.

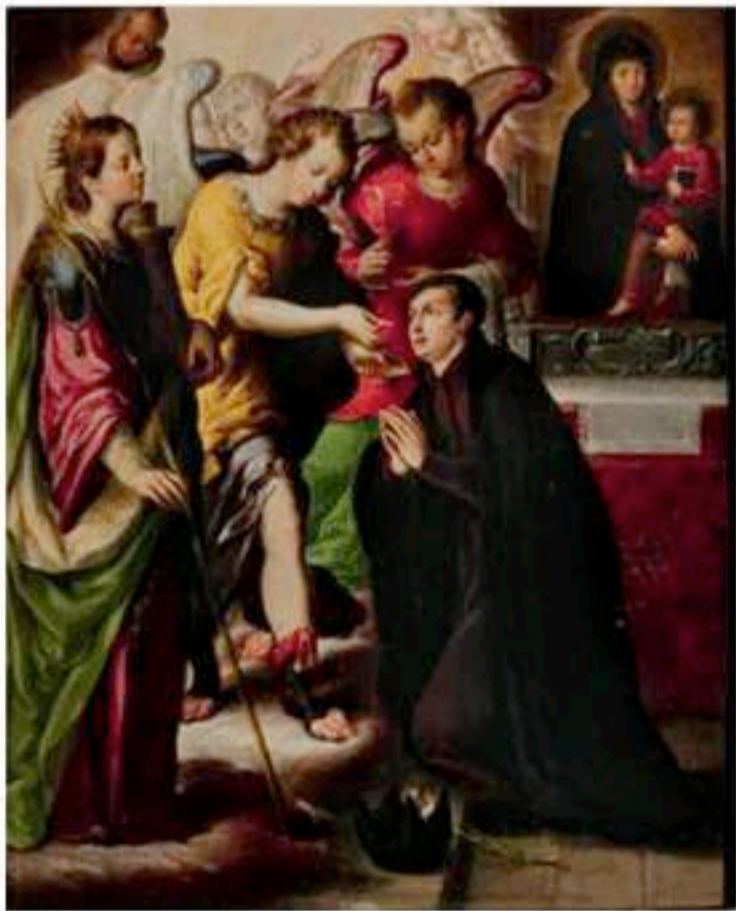
Given the popularity of the saint from Prague (considered a banner of moral rectitude and discretion), in the early 1790s Puebla's cathedral commissioned the most prestigious painter of the city, Miguel Jerónimo Zendejas, to paint five canvases dedicated to him. The long and free brushstrokes of this striking nocturne create the sensation of movement of the foamy water, as well as the explosion of the five flames. The picture epitomizes the triumph of the Puebla school of painting.

En 1393 san Juan Nepomuceno fue brutalmente torturado por el rey Wenceslao de Bohemia tras haberse negado a revelar los secretos de confesión de su esposa. El

monarca dio orden de ahogarle en el río Moldava, donde se descubrió su cuerpo rodeado por cinco llamaradas caídas del cielo.

Dada la popularidad del santo de Praga, dechado de rectitud moral y discreción, a comienzos de la década de 1790 la catedral de Puebla encargó al pintor más prestigioso de la ciudad, Miguel Jerónimo Zendejas, cinco pinturas sobre su historia. Las pinceladas largas y sueltas de este notable nocturno generan el movimiento compasado del agua, sus espumas, y los cinco destellos de fuego informes. La obra es epítome del triunfo de la escuela de pintura poblana.

Section 2: Master Storytellers and the Art of Expression [Maestros del arte de narrar y expresar]



Attributed to Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *The Communion of Saint Stanislaus Kostka* (*La comunión de san Estanislao de Kostka*), c. 1702, oil on panel, 68 1/2 x 55 1/8 in. (174 x 140 cm), Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

Commissioned for the cathedral of Puebla, this painting depicts Saint Stanislaus Kostka (1550–1568), the Polish patron of youth. After enrolling in the Jesuit college of Vienna in 1564, Kostka fell gravely ill; afraid that his death was near, he requested to receive the viaticum, but his brother refused. Disheartened, Kostka prayed to Saint Barbara.

Juan Rodríguez Juárez vividly captured the moment when Saint Barbara appeared to the novice. The celestial cohort stands on a cloud, while Kostka, kneeling next to an altar, is handed the Eucharistic wafer. The painting demonstrates Rodríguez Juárez's superb gifts as a colorist.

Esta pintura encargada para la catedral de Puebla representa a san Estanislao de Kostka (1550-1568), patrono de la juventud de origen polaco. Tras ingresar en el colegio de los jesuitas de Viena en 1564, Kostka cayó gravemente enfermo, y temiendo estar al borde de la muerte pidió que le llevaran el viático, pero su hermano se negó. Desconsolado, Kostka se encomendó a santa Bárbara.

Juan Rodríguez Juárez captó vívidamente el momento en el que ésta se aparece al joven novicio. El cortejo celestial se alza sobre una nube, mientras Kostka, de rodillas junto a un altar, recibe la comunión. La pintura demuestra las soberbias dotes de colorista de Rodríguez Juárez.



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Tobias and Saint Raphael the Archangel (Tobías y san Rafael Arcángel)*, 1747, oil on canvas, 45 11/16 × 28 3/8 in. (116 × 72 cm), Catedral Metropolitana, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This exquisite painting is one of a series of six works by José de Ibarra for an altarpiece in Mexico City’s cathedral dedicated to Saint Joseph. Guided by Saint Raphael, Tobias travels to help his father, Tobit, reinforcing the altar’s message of filial piety.

Ibarra’s taste for clear, richly saturated colors with little shading—in contrast to the use of chiaroscuro by the previous generation of artists—and his cultivation of an elegant, classical ideal of artificial beauty are likely related to the impact of Italian (and specifically Bolognese) painting in New Spain from 1700 to 1730.

Esta exquisita pintura forma parte de una serie de seis obras ejecutadas por José de Ibarra para un retablo dedicado a san José en la catedral de la ciudad de México. Guiado por san Rafael, Tobías se ha puesto en camino para ayudar a su padre Tobit, reforzando así el mensaje de piedad filial del retablo.

El gusto de Ibarra por los colores claros, muy saturados y con pocas sombras —en contraste con el empleo del claroscuro por los pintores de la generación anterior— y su cultivo de un ideal clásico y elegante de belleza artificial, probablemente guardan relación con el impacto de la pintura italiana, y concretamente boloñesa, en la Nueva España hacia 1700-1730.



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *The Miracle of Saint Aloysius Gonzaga and the Novice Nicholas Celestini (El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini)*, 1766, oil on canvas, 112 3/16 × 85 13/16 in. (285 × 218 cm), Templo de Loreto, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo courtesy Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This scene is a vivid testament of Miguel Cabrera’s close association with the Jesuit order. It depicts Saint Aloysius Gonzaga (1568–1591), the Jesuit patron of youth, healing the dying novice Nicholas Celestini in his cell in Rome. In 1765, after Celestini was given a spoonful of the “flour and water” of Gonzaga, the saint’s portrait came alive, and Celestini was suddenly healed. The novice then vowed to promote the devotion of the Sacred Heart of Jesus.

Cabrera’s attention to everyday details—the chair, the ewer and aspergillum used to sprinkle holy water, the striped blanket, and the bedside table with the bowl of holy paste—brings this dramatic episode alive.

Esta escena da testimonio de la estrecha relación de Miguel Cabrera con la Compañía de Jesús. Representa a san Luis Gonzaga (1568-1591), el patrón jesuita de la juventud, sanando en 1765 al novicio Nicolás Celestini, que yacía agonizante en su celda de Roma. Después de recibir el convaleciente una cucharada de la “harina y agua de san Luis”, el retrato del santo se activó. Tras su milagrosa curación, Celestini quedó comprometido con la defensa y propagación de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús.

La atención que Cabrera brinda a los detalles cotidianos –la silla, el acetre con el hisopo del agua bendita, la frazada barreteada y la mesilla de noche con el pocillo del engrudo bendito– contribuye al verismo del dramático episodio.



Francisco Antonio Vallejo (Mexico, 1722–1785), *Christ after the Flagellation (Cristo del Desmayo)*, c. 1760–70, oil on canvas, 34 13/16 × 47 13/16 in. (88.5 × 121.5 cm), Pinacoteca del Templo de San Felipe Neri “La Profesa,” Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo courtesy Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This poignant painting depicts the moment after Christ, brutally beaten and untied from the column, drags himself alone across the floor in search of his garments. Following Spanish and Flemish precedents, Francisco Antonio Vallejo took great care to align Christ’s line of vision with that of the viewer to heighten the pathos and elicit pity. To the right, a tearful Christian soul contemplates the horrific scene, as do two angels, one hiding his face in despair.

Vallejo’s work was probably displayed in a room devoted to the practice of spiritual exercises at the Jesuit Casa Profesa in Mexico City.

Esta impactante pintura muestra el momento en el que Cristo, tras haber sido brutalmente golpeado y desatado de la columna, se arrastra por el suelo en busca de sus vestiduras. Francisco Antonio Vallejo, siguiendo precedentes españoles y flamencos, puso gran atención en alinear la mirada de Cristo con la del espectador para acentuar el patetismo e inspirar piedad. A la derecha, una alma cristiana llorosa contempla la terrible escena, al igual que dos ángeles, uno de los cuales, desconsolado, se cubre los ojos.

Es probable que esta obra estuviera colgada en una estancia reservada a la práctica de ejercicios espirituales en la Casa Profesa de los jesuitas en la capital novohispana.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Saint Lucy (Santa Lucía)*, c. 1720, oil on canvas, 32 11/16 × 23 5/8 in. (83 × 60 cm), Catedral de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

This painting depicts Saint Lucy of Syracuse, a martyr executed in 304 during the rule of the Roman emperor Diocletian, but it makes the common mistake of confusing her with the Blessed Lucy the Chaste, a Dominican tertiary nun from France. A young man fell in love with Lucy the Chaste, mesmerized by her beautiful eyes, and in response, she gouged them out.

This work exemplifies the tendency in New Spain to avoid grisly scenes in favor of a more gentle intimacy. One of Lucy’s eyes is closed, but there are no traces of blood. Lavishly dressed and bejeweled as a contemporaneous matron, the saint looks at the viewers as she gracefully holds the knife and an empty tray.

Esta pintura, que representa a la mártir santa Lucía de Siracusa, ejecutada en el año 304 bajo el emperador romano Diocleciano, incurre en el frecuente error de confundirla con la beata Lucía la Casta, terciaria dominica en Francia. Según la leyenda, un joven se

enamoró de Lucía la Casta movido por la belleza de sus ojos, propiciando que se los sacara.

La obra ejemplifica la tendencia de la pintura novohispana a eludir escenas escabrosas, en favor de una intimidad más delicada. Lucía aparece con un ojo cerrado, pero no hay el menor rastro de sangre. Suntuosamente ataviada y enojada como una cortesana contemporánea, la santa se vuelve hacia el espectador mostrando graciosamente el cuchillo y una bandeja vacía.



Francisco Martínez (Mexico, 1687–1758), *The Education of the Virgin (La educación de la Virgen)*, c. 1722, oil on canvas, 20 1/2 × 43 5/16 in. (52 × 110 cm), Centro de Espiritualidad El Carmen, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Toluca, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Ana Tello

One of the most versatile artists of his generation, Francisco Martínez was a gilder and painter who also created ephemeral decorations for public celebrations.

This work illustrates the new religiosity that developed at the beginning of the eighteenth century, as artists abandoned solemnity in favor of more pleasant, quotidian scenes. Saint Anne, seated on a large chair, tenderly teaches the Virgin how to read, a message echoed by the Holy Spirit, in the form of a dove, which utters the Latin phrase “Loved by her mother.”

Francisco Martínez, uno de los artistas más versátiles de su generación, fue un pintor y dorador que también realizó decoraciones efímeras para celebraciones públicas.

Esta obra ilustra la nueva religiosidad que se desarrolló desde principios del siglo XVIII, cuando los artistas abandonaron el tono solemne en favor de escenas cotidianas y más amables. Santa Ana, sentada en una gran silla, enseña tiernamente a leer a la Virgen, mientras la paloma del Espíritu Santo refrenda el mensaje a través de la frase en latín “Amada de su madre”.

Section 3: Noble Pursuits and the Academy [La nobleza de la pintura y la academia]



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Self-Portrait (Autorretrato)*, c. 1719, oil on canvas, 26 × 21 1/4 in. (66 × 54 cm), Museo Nacional de Arte, INBA, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015

In this work, one of the few self-portraits that survive from New Spain, Juan Rodríguez Juárez is indisputably at the top of his game. Created when he was working on his masterpieces for Mexico City’s cathedral, the painting depicts the artist looking intently at the viewer (or perhaps at a mirror), with a canvas or easel behind him. The quick, impressionistic brushstrokes rendering his hand and paintbrush seem illuminated from within, making this a work of exceptional modernity.

The portrait was kept by Rodríguez Juárez’s followers and donated to the Royal Academy of San Carlos around 1786 as part of their collective memory.

En esta obra, uno de los escasos autorretratos novohispanos que se conservan, Juan Rodríguez Juárez aparece indiscutiblemente en su mejor momento. Pintado mientras trabajaba en sus obras maestras para la catedral metropolitana, aparece dirigiendo una

mirada desafiante al espectador (o quizá a un espejo), con un lienzo o caballete a sus espaldas. Las pinceladas rápidas y abocetadas que delinean la mano y el pincel parecen iluminadas desde su interior, lo que confiere al cuadro un sentido de excepcional modernidad.

A la muerte del pintor, el retrato quedó en manos de sus seguidores, que hacia 1786 lo legaron a la Real Academia de San Carlos como parte de su memoria colectiva.



José Joaquín de la Vega (Mexico, active second half of the 18th century), *Portrait of Don Manuel Carcanio* (*Retrato de don Manuel Carcanio*), 1783, oil on canvas, 41 5/16 × 33 7/16 in. (105 × 85 cm), Museo Nacional de Arte, INBA, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015

Manuel Carcanio studied with José de Ibarra, Francisco Martínez, and Miguel Cabrera and strove to have painting recognized as a noble art. He is portrayed within an oval frame surrounded by the implements of his craft, including the primed canvas in the back. Depicted as an older man and described as a “dean” of the “noble art of painting,” Carcanio was in fact much younger. Portraying him as aged reinforced his standing after becoming a member of the Royal Academy of San Carlos—a considerable honor. The work was displayed at the academy along with other portraits of local painters, including that of Juan Rodríguez Juárez.

Manuel Carcanio estudió con José de Ibarra, Francisco Martínez y Miguel Cabrera y luchó por que se reconociera la nobleza de la pintura. Aquí aparece retratado dentro de un marco oval y rodeado por los enseres de su profesión, entre ellos el lienzo del fondo, preparado con un color rojizo (o imprimatura), según la tradición novohispana. Aunque aparece como un hombre de edad avanzada e identificado como “decano” de la “nobilísima arte de la pintura”, en realidad Carcanio era mucho más joven cuando se pintó este retrato. Exagerar su edad permitía destacar su elevada posición tras haber sido elegido miembro de la Real Academia de San Carlos, sin duda un importante honor. La obra se colgó en los muros de la academia junto a otros retratos de pintores locales, entre ellos el de Juan Rodríguez Juárez.



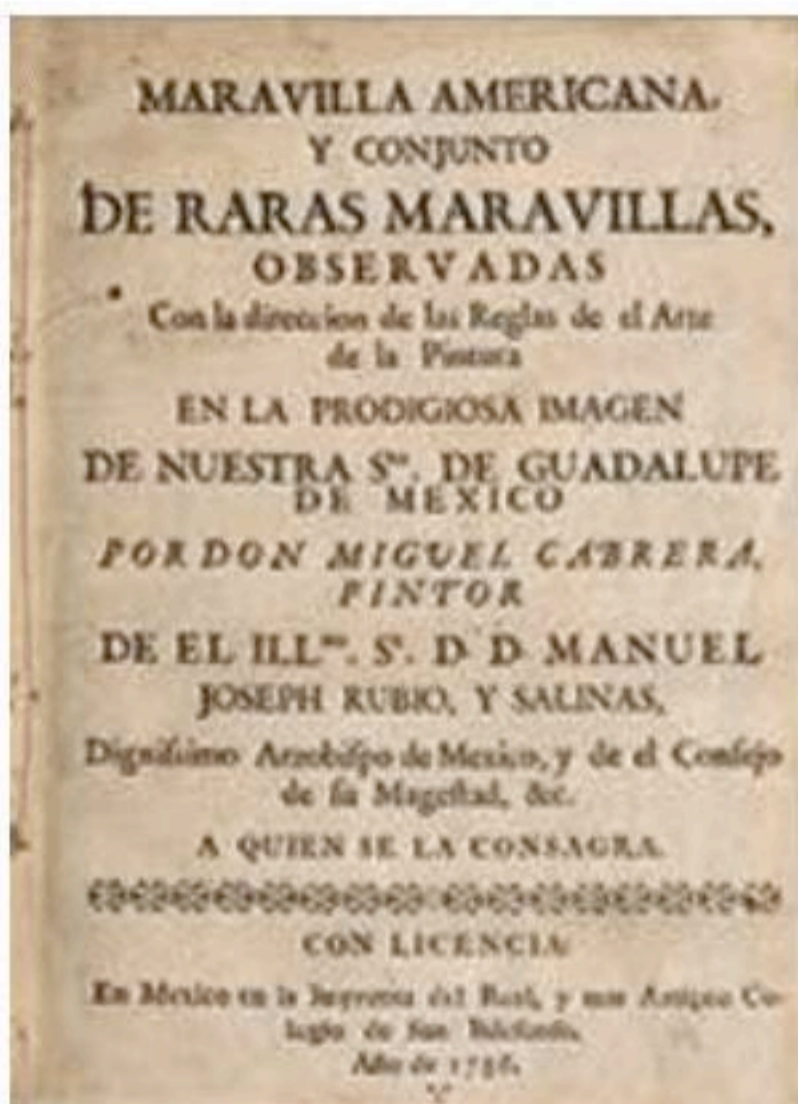
Unknown artist, *God the Father Painting the Virgin of Guadalupe* (*El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*), second half of the 18th century, oil on canvas, 48 5/8 × 36 7/16 in. (123.5 × 92.6 cm), Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico City, photo © D.R. Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe, by Rafael Doniz

In 1754 the pope recognized the Virgin of Guadalupe as patron of New Spain but did not accept that she belonged to the special *acheiropoieta* class (icons not made by human hands). A small group of paintings, including this one that portrays God the Father painting the image, were created in response to Rome’s refusal to recognize the Virgin’s miraculous origin.

The paintings probably copy a model invented by Miguel Cabrera, who, following an inspection of the original icon, argued that the image was not made by man. Cabrera published his opinion in his treatise *Maravilla americana* (1756), which was corroborated by several of his peers. The works also held corporate significance for painters, as they allowed them to equate their art to that of the supreme creator.

En 1754 el papa nombró a la Virgen de Guadalupe patrona de la Nueva España, pero no aceptó que su imagen perteneciera a la clase especial de los iconos acheiropoietos (es decir, no hechos por manos humanas). Un pequeño grupo de pinturas, entre ellas ésta que representa al Padre Eterno pintando la imagen, surgió en respuesta a esa negativa de Roma a reconocer el origen milagroso del lienzo de la Virgen.

Es probable que las pinturas copiaran un modelo inventado por Miguel Cabrera, quien tras inspeccionar la imagen original confirmó que no estaba hecha por manos humanas. Cabrera publicó su parecer en su tratado *Maravilla americana* (1756), y su opinión se vio corroborada por varios de sus colegas. Este tipo de obras también tenían importancia corporativa para los pintores, pues les permitían equiparar su arte al del supremo Creador.



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra S.ª de Guadalupe de México* (Mexico City: En la Imprenta del Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756), closed: 7 11/16 × 5 1/2 in. (19.5 × 14 cm), The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, photo © The Getty Research Institute, Los Angeles

Within the context of their academic gatherings, New Spanish artists consulted Spanish and Italian art treatises such as the ones displayed here. Miguel Cabrera's *Maravilla americana* is the only eighteenth-century treatise published by a local painter.

En el contexto de sus reuniones académicas, los artífices novohispanos consultaron tratados españoles e italianos como los que se muestran aquí. La obra de Miguel Cabrera *Maravilla americana*, es el único tratado dieciochesco publicado por un pintor local.



Vicente Carducho (Italy, 1568–1638, active Spain), *Diálogos de le pintura: Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Francisco Martínez, 1633), closed: 7 7/8 × 6 3/8 in. (20 × 16.2 cm), open: 7 7/8 × 11 in. (20 × 28 cm), The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, photo © The Getty Research Institute, Los Angeles

Antonio Palomino (Spain, 1653–1726), *El museo pictórico, y escala óptica* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar Impresor del reyno, 1715–24), closed: 12 3/16 × 8 11/16 in. (31 × 22 cm), open: 12 3/16 × 16 15/16 in. (31 × 43 cm), Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, Los Angeles, photo courtesy Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA (ND1130.P18m)

This engraving, after a drawing by Vicente Carducho, depicts a painter fully engaged in his divinely inspired art, unfazed by the multitude of evil forces (including envy) that besiege him. The illustration in Antonio Palomino's treatise, shown here, depicts an allegorical figure of painting rendering an image of the king to symbolize the loftiness of the profession.



Esta estampa, según un diseño de Vicente Carducho, representa a un pintor concentrado en un cuadro, ajeno a las fuerzas del mal (como la envidia), que le acechan e intentan

impedir su labor divina. La ilustración en el tratado de Antonio Palomino, que se muestra aquí, representa una figura alegórica de la pintura trabajando en una imagen del monarca, símbolo de su elevada profesión.



Francisco Pacheco (Spain, 1564–c. 1644), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Seville: Simon Faxardo impressor de libros, 1649), open: 7 9/16 × 10 1/4 in. (19.2 × 26 cm), The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, photo © The Getty Research Institute, Los Angeles



Attributed to Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Painted Altarpiece of the Virgin of Sorrows (Retablo fingido de la Virgen de los Dolores)*, 1758, oil on canvas, 133 1/16 × 58 11/16 in. (338 × 149 cm), Museo Nacional de las Intervenciones Exconvento Churubusco, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

The most important decorations in churches throughout the Hispanic world were altarpieces (*retablos*): large wooden structures, ornately carved and gilded, that framed paintings and sculptures to transmit a persuasive religious message. Painters were often charged with designing ephemeral architectural structures for public celebrations, including large illusionistic paintings of *retablos*.

The works show how diversified the painters' profession had become, their handling of architectural vocabulary and drawing, and their overall role as designers and decorators. This work, which likely formed part of a larger ensemble, was commissioned by Archbishop Manuel José Rubio y Salinas (r. 1749–65).

En todo el mundo hispánico la pieza principal de la decoración de los templos eran los retablos, grandes estructuras de madera ricamente tallada y dorada, que enmarcaban pinturas y esculturas orientadas a transmitir un mensaje religioso persuasivo. Los pintores eran a menudo los encargados de diseñar arquitecturas efímeras para las fiestas públicas, que incluían grandes pinturas ilusionistas de retablos fingidos.

Las obras de este género evidencian hasta qué punto llegó a diversificarse el oficio de los pintores, su manejo del dibujo y un conocimiento del vocabulario arquitectónico, así como su función global como diseñadores y decoradores. Esta obra, que seguramente formó parte de un conjunto mayor, fue encargada por el arzobispo Manuel José Rubio y Salinas (g. 1749-1765).



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Saint Peter (San Pedro)*, c. 1720, oil on canvas, 47 5/8 × 40 3/16 in. (121 × 102 cm), Museo de América, Madrid, photo © Museo de América, Madrid



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Saint Andrew (San Andrés)*, c. 1720, oil on canvas, 50 11/16 × 40 3/8 in. (128.8 × 102.6 cm), Museo Regional de Guadalajara, INAH, Secretaría de Cultura, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Gerardo Hernández Rosales

Emerging from a dark background, the apostles are depicted within oval frames, next to prints of their martyrdoms. The naturalism of the saints' bodies suggests that the artist drew them from live models—an essential part of academic training. The works are practically instruction manuals demonstrating anatomical correctness, the use of chiaroscuro, the restrained and effective handling of color, and the ability to simulate textures.

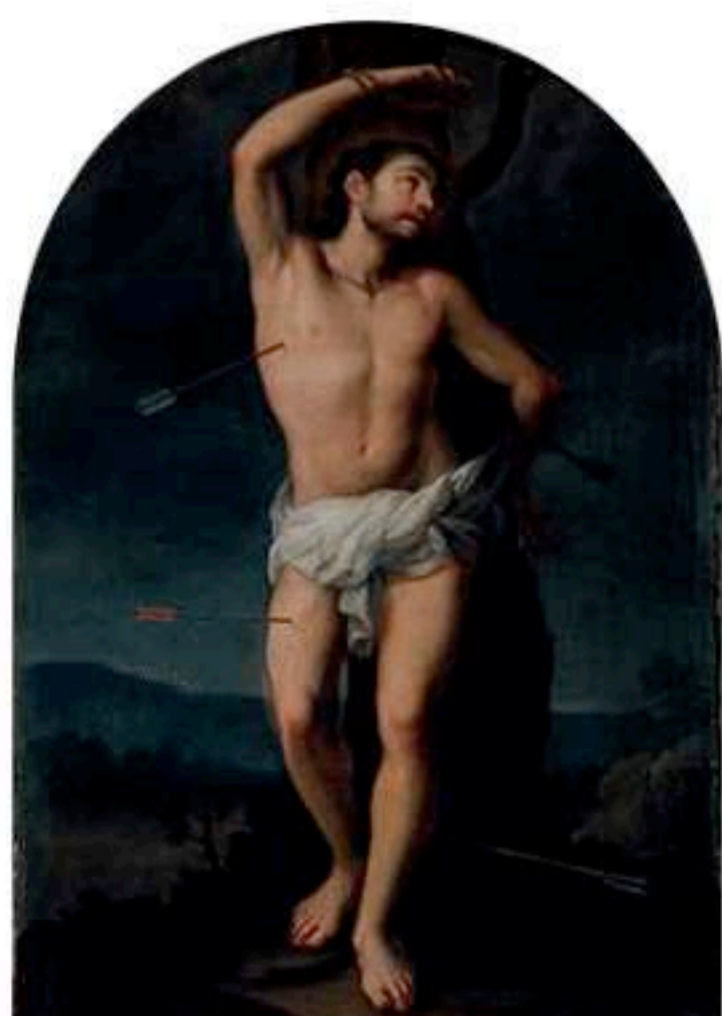
The novelty of the compositions allowed the artist to articulate his own capacity for invention: the little angel pointing to the vignette bearing his signature in Latin (“Invented and painted by Juan Rodríguez Juárez”) seems to reinforce this message.

Sobre un fondo oscuro destacan los apóstoles dentro de marcos ovales junto a estampas de sus martirios. El naturalismo de los cuerpos sugiere que están pintados del natural: trabajar frente al modelo vivo era parte esencial de la formación académica. Estas obras son prácticamente léxicos de anatomía, del empleo del claroscuro, del manejo efectivo de una paleta limitada y de la imitación de texturas.

Sus novedosas composiciones permitieron al artista articular su propia capacidad de invención: el angelito que apunta a la viñeta que lleva su firma en latín (“lo ideó y pintó Juan Rodríguez Juárez”) puede verse como un guiño que refrenda este mensaje.



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Ecce Homo*, 1733, oil on canvas, 35 1/16 × 26 3/8 in. (89 × 67 cm), Museo Regional de Querétaro, INAH, Secretaría de Cultura, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen



Attributed to José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *The Martyrdom of Saint Sebastian (El martirio de san Sebastián)*, c. 1740, oil on canvas, 73 1/4 × 47 13/16 in. (186 × 121.5 cm) Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Mocking of Christ (Cristo rey de burlas)*, c. 1760, oil on canvas, 34 1/16 × 24 1/2 in. (86.5 × 62.3 cm), Convento de Nuestra Señora del Carmen del Santo Desierto, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Tenancingo, Estado de México, photo courtesy Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Virgin of Sorrows (La Virgen de los Dolores)*, c. 1760, oil on canvas, 35 1/16 × 25 13/16 in. (89 × 65.6 cm), Convento de Nuestra Señora del Carmen del Santo Desierto, Dirección General de Secretaría de Cultura, Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Tenancingo, Estado de México, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Ana Tello



Juan Patricio Morlete Ruiz was part of a group of artists who formed an informal academy in the 1750s and explored ways to invigorate painting. In *Mocking of Christ*, the emphasis on Christ's *contrapposto* and the complicated foreshortened pose of the soldier taunting him reveal the importance the artist attached to anatomical correctness.

In *Virgin of Sorrows*, Mary is portrayed with reddened eyes, with the vividly rendered instruments of the Passion scattered about: bloody nails, hammer, pincers, crown of thorns, the hand that slapped Jesus's face, and the *Titulus Crucis* (a relic of the True Cross) carried by a cherub. The composition references Charles Le Brun's *Repentant Magdalene* (1656–57), one of the French academic artist's most famous studies of expression, known through an engraving. Le Brun codified the range of human passions, and his theories were often referenced by New Spain's academic painters.

Juan Patricio Morlete Ruiz pertenecía al grupo de artistas que en la década de 1750 formaron una academia independiente y exploraron vías para vigorizar la pintura. En *Cristo rey de burlas* el acento puesto en el *contrapposto* del cuerpo de Jesús y el complicado escorzo del soldado que le zahiere revelan la importancia que el artista confería a la corrección anatómica.

En la *Virgen de los Dolores* María se muestra con los ojos llorosos, y a su alrededor están esparcidos los instrumentos de la Pasión: los clavos ensangrentados, el martillo, las tenazas, la corona de espinas, la mano que abofeteó a Jesús y el *titulus crucis* (una reliquia de la cruz) portado por un angelote. La composición remite a la *Magdalena arrepenida* de Charles Le Brun, de 1656-1657, uno de los estudios de expresión más famosos del artista académico francés, conocido a través de un grabado. Le Brun codificó toda la gama de las pasiones humanas y sus teorías fueron muy influyentes entre los pintores novohispanos.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Triumphal Entry into Babylon (Triumph of Alexander)* (*Entrada triunfal en Babilonia [El triunfo de Alejandro]*), 1767, oil on canvas, 24 3/16 × 38 3/16 in. (61.5 × 97 cm), Private Collection, on loan to Fomento Cultural Banamex, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Porus in Battle (La batalla de Poro)*, 1767, oil on canvas, 24 3/16 × 38 3/16 in. (61.5 × 97 cm), Private Collection, on loan to Fomento Cultural Banamex, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Gérard Audran (France, 1640–1703) (after Charles Le Brun, France, 1619–1690) *Triumphal Entry into Babylon (Triumph of Alexander)* (*Entrada triunfal en Babilonia [El triunfo de Alejandro]*), 1675, etching and engraving, 28 × 36 1/4 in. (71 × 92 cm), The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, photo © The Getty Research Institute, Los Angeles

The Battles of Alexander

In 1767 Juan Patricio Morlete Ruiz signed a set of six paintings of the battles of the Macedonian king Alexander the Great (356–323 BC), which he modeled after French academic works. Between 1661 and 1673, Charles Le Brun created a set of five monumental history paintings known as the Battles of Alexander. The subject was royal magnanimity, a metaphor for the reign of Louis XIV (1643–1715). The state recognized its propaganda value and commissioned Gérard Audran and Gérard Edelinck to create reproductive prints after the compositions. The engravings were enormously popular, and several artists produced trade copies in a variety of sizes.

The Alexander prints circulated in New Spain and were referenced by several artists. Although Morlete Ruiz adhered closely to the source material, he made subtle modifications, including expanding the edges to accommodate more figures and landscape elements. His set holds special interest for what it reveals about the working methods of New Spanish painters and their engagement with a repertoire of French academic imagery before the establishment of the Royal Academy of San Carlos in Mexico in 1783.

Las batallas de Alejandro

En 1767 Juan Patricio Morlete Ruiz firmó una serie de seis pinturas de las batallas del rey macedonio Alejandro Magno (356-323 a. C.) basadas en obras académicas francesas. Entre 1661 y 1673, Charles Le Brun ejecutó un grupo de cinco pinturas monumentales de historia, conocidas como las *Batallas de Alejandro*. El tema era la magnanimidad regia, una metáfora del reinado de Luis XIV (1643-1715). El Estado reconoció su valor propagandístico y encargó a Gérard Audran y Gérard Edelinck que realizaran grabados según sus composiciones. Esas estampas alcanzaron una enorme popularidad, y fueron copiadas por varios artistas en diferentes tamaños con fines comerciales.

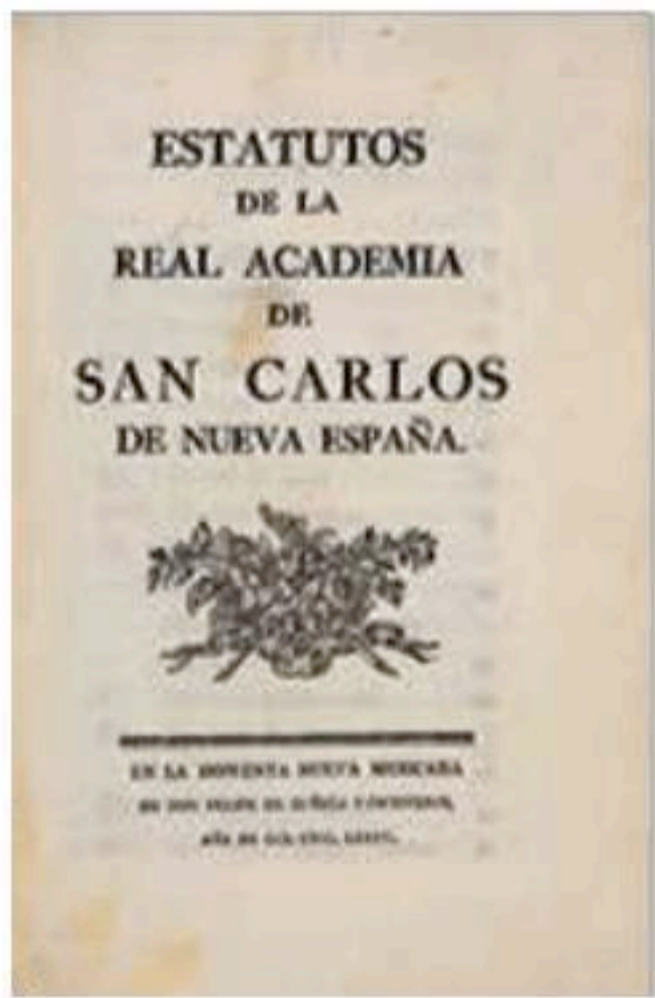
La circulación de las estampas de Alejandro en la Nueva España está bien documentada. Aunque Morlete Ruiz se apegó con bastante fidelidad a las fuentes originales, introdujo sutiles modificaciones, entre ellas la de expandir los bordes para dar cabida a más figuras y elementos de paisaje. Su serie reviste un interés especial por lo que revela sobre los métodos de trabajo de los pintores novohispanos y su conocimiento

de un gran repertorio de imágenes académicas francesas antes de la fundación de la Real Academia de San Carlos de México en 1783.



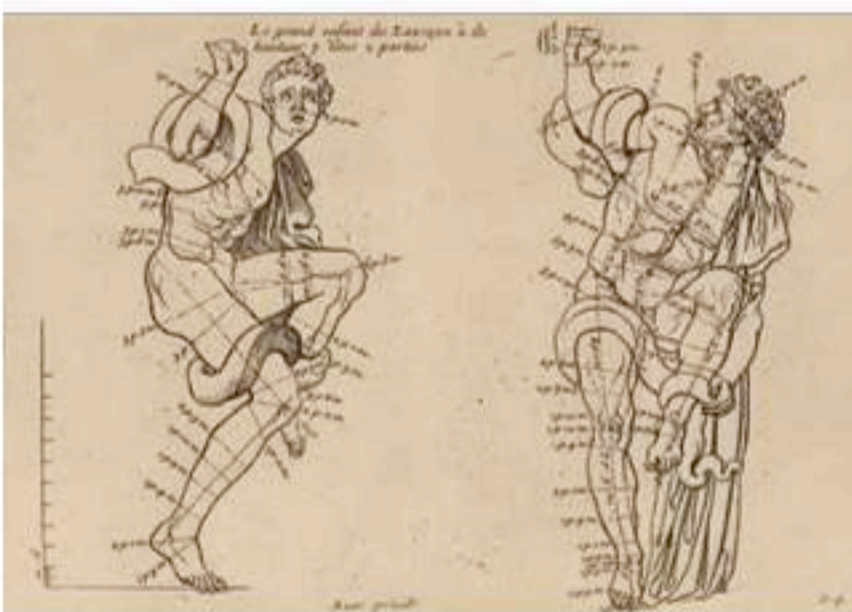
Rafael Ximeno y Planes (Spain, 1759–1825, active Mexico), *Portrait of Jerónimo Antonio Gil* (*Retrato de Jerónimo Antonio Gil*), c. 1794–98, oil on canvas, 45 11/16 × 31 7/8 in. (116 × 81 cm), Museo Nacional de Arte, INBA, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015

Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España (Mexico City: En la Impr. Nueva Mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785); closed: 11 × 8 9/16 in. (28 × 21.67 × 2.4 cm); Open: 11 × 16 in. (28 × 40.67 cm), The Huntington Library, San Marino, California, photo © The Huntington Library, San Marino, California



Gérard Audran (France, 1640–1703), *Les proportions du corps humain: Mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (Paris: Chez Girard Audran, Graveur du Roy, 1683), closed: 16 9/16 × 11 7/16 in. (42 × 29 cm), open: 16 9/16 × 21 7/8 in. (42 × 55.5 cm) The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, photo © The Getty Research Institute, Los Angeles

A member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, Jerónimo Antonio Gil (1731–1798) arrived in New Spain in 1778 with orders from King Charles III (r. 1759–88) to reorganize the engraving office of Mexico's principal mint and reform taste. Before setting sail, he translated a work by the French printmaker Gérard Audran, *Les proportions du corps humain* (1683), articulating his interest in the study of models from antiquity. In 1783 Gil established the Royal Academy of San Carlos and was appointed lifetime director.



In this portrait by the Valencian painter Rafael Ximeno y Planes, who arrived in Mexico in 1794, Gil holds a coin struck from a die, which rests on a bound copy of the academy's statutes (printed in a typeface of Gil's design); behind him is a plaster head from the famous classical Laocoön group (illustrated in Audran's book). This is a highly sensitive representation of the image Gil wished to project of himself as an artist and enlightened bureaucrat.

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) llegó a la Nueva España en 1778, con órdenes del rey Carlos III (r. 1759-1788) de reorganizar la oficina de grabado de la Casa de Moneda y reformar el gusto local. Antes de zarpar para América, tradujo una obra del grabador francés Gérard Audran, *Les proportions du corps humain* (1683), donde manifestó su interés por el estudio de modelos de la Antigüedad. En 1783 Gil estableció la Real Academia de San Carlos, de la que fue nombrado director vitalicio.

En este retrato del pintor valenciano Rafael Ximeno y Planes, llegado a México en 1794, Gil sostiene una moneda acuñada en el troquel que porta en la mano derecha, que a su vez descansa sobre un ejemplar encuadernado de los estatutos de la academia (impresos con una tipografía que el propio Gil había diseñado); tras él se ve un busto clásico del famoso *Laocoonte* (ilustrado en el libro de Audran). Esta es una representación muy sensible de la imagen que Gil buscó proyectar de sí mismo como artista y funcionario ilustrado.



Attributed to Andrés López (Mexico, 1727–1807), *Portrait of Viceroy Matías de Gálvez y Gallardo* (*Retrato del virrey Matías de Gálvez y Gallardo*), c. 1790–91, oil on canvas, 85 7/16 × 57 11/16 in. (217 × 146.5 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico

Backed by Viceroy Matías de Gálvez y Gallardo (r. 1783–84), the Royal Academy of San Carlos was officially established in 1783. The academy was justified on the grounds that it would educate artists in the noble arts, train skilled artisans, improve manufacturing, and help remedy the colony's rampant poverty—a major concern of any enlightened project.

This portrait commemorates Gálvez's role as protector of the arts and conveys the enthusiasm of the academy's early days, when more than three hundred students attended morning and evening drawing classes, free of charge. The cold tonalities and precise drawing of Andrés López's painting—as well as the inclusion of a classical statue—adhere to the new academic sensibility.

Con el apoyo del virrey Matías de Gálvez y Gallardo (g. 1783-1784) quedó oficialmente constituida la Real Academia de San Carlos en 1783. La justificación para establecer la academia se fundaba no sólo en que formaría a los artistas en las nobles artes, sino también en que crearía artesanos cualificados, mejoraría las manufacturas y ayudaría a eliminar la miseria –todo un cúmulo de beneficios para cualquier proyecto ilustrado–.

Este retrato celebra el papel de Gálvez como viceprotector de las artes y evidencia el entusiasmo que se vivía en los días fundacionales de la Academia, cuando más de trescientos estudiantes acudían en dos turnos gratuitamente a ejercitarse en los principios del dibujo. La paleta, de tonos principalmente fríos, y el dibujo preciso de Andrés López –así como la inclusión de una estatua clásica–, se avenía muy bien con los nuevos gustos académicos.



Attributed to Rafael Joaquín Gutiérrez (Mexico, c. 1750–1792), *Saint Charles Borromeo and the Allegory of the Arts* (*San Carlos Borromeo y la alegoría de las Artes*), 1782, oil on canvas, 75 9/16 × 49 5/8 in. (192 × 126 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico, by Jorge Vertiz

Rafael Joaquín Gutiérrez, who was affiliated with the painters of the previous generation, joined the faculty of the Royal Academy of San Carlos and enthusiastically donated Juan Rodríguez Juárez's portrait, displayed in this gallery, to the nascent institution.

He created this allegory to mark the academy's second awards ceremony, which took place each November 4 before this painting of Saint Charles Borromeo (1538–1584). The saint is surrounded by allegorical figures representing the arts. The young boy wearing a feathered headdress (a personification of America) and holding the portrait of King Charles III stands for the academy's student body, poised to receive the royal prize.

Rafael Joaquín Gutiérrez, que estuvo vinculado con los pintores decanos de la generación anterior, se incorporó al cuerpo docente de la Real Academia de San Carlos y legó el retrato de Juan Rodríguez Juárez, que se muestra en esta sala, a la nueva institución.

Gutiérrez ejecutó esta alegoría para dar marco a la segunda ceremonia de premiación de la Academia, ceremonia que tendría lugar cada 4 de noviembre ante esta pintura de san Carlos Borromeo (1538-1584). El santo aparece rodeado por personificaciones de las artes liberales. El niño empenachado que sostiene el retrato de Carlos III (imagen estereotípica de América), representa a los estudiantes de la Academia, dispuestos a recibir el “premio real”.

Section 4: Paintings of the Land [Pinturas de la tierra]



Manuel de Arellano (Mexico, 1662–1722), *Rendering of a Mulatta (Diseño de mulata)*, 1711, oil on canvas, 40 × 29 1/4 in. (101.6 × 74.3 cm), Collection of Jan and Frederick Mayer, courtesy of the Denver Art Museum, photo courtesy Denver Art Museum, by James O. Milmo

This painting by Manuel de Arellano, an artist who straddled the seventeenth and eighteenth centuries, belongs to a set representing racial types considered the prototype for *casta* painting. Characterized by a relish for colorful costumes, engaging gazes, and poses in motion, all of which invite a certain amount of voyeurism, Arellano’s canvas speaks to the rise of a typically eighteenth-century quality in painting: apparent informality. The painting’s inscription, which refers to Mexico as “the capital of America,” reflects a pride of place.

Esta pintura de Manuel de Arellano, un artista a caballo entre los siglos XVII y XVIII, pertenece a una serie que representa tipos raciales y que se considera el prototipo de la pintura de castas. Caracterizada por el deleite en los trajes vistosos, las miradas intencionadas y las poses dinámicas, que invitan a un cierto grado de voyeurismo, el arte de Arellano apunta al auge de una cualidad típicamente dieciochesca en la pintura: la aparente informalidad. La inscripción de este lienzo, que se refiere a la ciudad de México como “cabeza” de América, refleja un sentimiento de orgullo local.

Casta Painting and Hybridity in New Spain

Eighteenth-century Mexico saw the invention of a unique pictorial genre known as *castas* (castes). Created as sets of multiple images, the works document the process of racial mixing among Indians, Spaniards, and Africans. The genre’s premise, reinforced by the inscriptions, purported that successive combinations of Spaniards and Indians resulted in a vigorous race of “pure” or white Spaniards, while the mixing of Spaniards and Indians with Africans led to racial degeneration. Paradoxically, the inclusion of local products presented the New World as a place of boundless natural wonder and emphasized the colonists’ pride in the diversity and prosperity of the land.

Dress became an essential marker of socioracial difference. Several works seen here, for example, portray women of African origin wearing a distinct overblouse called a *manga*. Sumptuary laws banned women with any “black blood” from wearing European clothing. According to one contemporaneous author, “unable to wear Spanish-style dress . . . and disdainful of the clothing worn by Indian women, [these women] move about the city dressed so extravagantly, wearing a skirt draped over their shoulders, as if it were a mantle.”

La pintura de castas y el mestizaje en la Nueva España

En el siglo XVIII surgió en México un género pictórico singular conocido como la pintura de castas. Creados en series, las obras representan el complejo proceso de mestizaje que se dio entre indios, españoles y africanos. La premisa que subyace en este género, reforzada por las inscripciones, es que la sucesiva combinación de españoles con indios daría como resultado una vigorosa raza de españoles blancos sin adulterar, mientras que la mezcla de españoles e indios con africanos sólo podía conllevar la degeneración racial. Paradójicamente, la inclusión en las obras de productos del país propiciaba una idea del Nuevo Mundo como una prodigiosa tierra de recursos naturales ilimitados, y subrayaba el orgullo local por la diversidad y prosperidad del virreinato.

La indumentaria llegó a ser un elemento esencial para destacar las diferencias sociorraciales. Varias de las obras expuestas aquí, por ejemplo, retratan a mujeres de origen africano que se cubren el torso con una curiosa prenda que semejaba una capa denominada “manga”. Las leyes suntuarias prohibían a las mujeres de “sangre negra” que vistieran a la europea. Un autor de la época afirmaba, “no pudiendo usar manto, ni vestir a la española, y por otra parte desdeñando el traje de las indias, van por la ciudad vestidas de un modo extravagante: se ponen como una enagua atravesada sobre los hombros o en la cabeza, a manera de manto”.



Attributed to José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *From Spaniard and Mulatta, Morisca* (*De español y de mulata, morisca*), c. 1730, oil on canvas, 64 9/16 × 35 13/16 in. (164 × 91 cm), Private Collection, Madrid, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Joaquín Cortés and Rosa Fernández

Attributed to José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Mexican Indians* (*Indios mexicanos*), c. 1730, oil on canvas, 64 9/16 × 35 13/16 in. (164 × 91 cm), Private Collection, Madrid, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Joaquín Cortés and Rosa Fernández

Attributed to José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Barbarian Indians* (*Indios bárbaros*), c. 1730, oil on canvas, 64 9/16 × 35 13/16 in. (164 × 91 cm), Private Collection, Madrid, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Joaquín Cortés and Rosa Fernández



A notable feature of José de Ibarra’s set of *casta* paintings is the focus on the figures’ clothing. He not only paid attention to the complex textile patterns and vibrant colors but even attempted to provide a sense of their texture, as in the overblouse of the *morisca* child, in which he actually incised the paint layer on the collar.

By portraying the figures from various angles, the artist was able to exhibit costume details normally concealed in frontal representations and to create livelier and more naturalistic scenes.



Una característica notable de la serie de cuadros de castas de José de Ibarra es el interés que otorgó a la indumentaria de las figuras. Ibarra no sólo prestó atención a los complejos motivos de los tejidos y a la viveza de los colores, sino que también intentó dar una idea de sus texturas, tal como se aprecia en el manto de la niña morisca, a la altura del cuello, donde Ibarra marca con incisiones la capa pictórica.

La presentación de las figuras desde distintos ángulos le permitió mostrar detalles del vestuario que en las representaciones frontales solían quedar ocultos, y crear, a su vez, escenas más dinámicas y dotadas de un mayor naturalismo.

Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *6. From Spaniard and Morisca, Albino Girl* (*6. De español y morisca, albina*), 1763, oil on canvas, canvas: 51 5/8 × 41 3/8 in. (131.1 × 105.1 cm); with original wooden mount: 56 × 48. (142.2 × 121.9 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by Kelvin Davis in honor of the museum's 50th anniversary and partial gift of Christina Jones Janssen in honor of the Gregory and Harriet Jones Family (M.2014.223), photo © Museum Associates/LACMA



This *casta* painting portrays a Spanish male and a *morisca* (a term that designated the mixture of a Spaniard and a mulatto) and their albino daughter. The figures wear a combination of New Spanish, European, and Asian garments. The woman dons an ornate calico skirt with floral motifs and a Mexican *rebozo* (shawl) over a European-style blouse. The Spanish man is depicted in a multilayered leather coat with attached red fabric sleeves worn by a special group of soldiers known as *dragones* or *soldados de cuera*.

The canvas is still attached to its original wooden scroll case (a common way of transporting paintings across the Atlantic).

Este cuadro de castas representa a un español y una morisca (término que designaba la mezcla de un español y una mulata) y su hija albina. Lucen una mezcla de prendas novohispanas, europeas y orientales. La mujer viste una falda de calicó estampada con motivos florales y un rebozo mexicano sobre una blusa de estilo europeo. El español lleva una chaqueta de múltiples capas de duro cuero con mangas postizas de paño rojo, del tipo que usaban los llamados “dragones” o “soldados de cuera”.

El lienzo, que se concibió como un “cuadro de enrollar”, aún conserva su “media caña” y “varilla” originales: un medio habitual para transportar pinturas de un lado al otro del Atlántico.



Unknown artist, *Morisca Woman and Albino Girl (Morisca y albina)*, c. 1750, oil on canvas, 36 × 28 in. (91.4 × 71.1 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2009.62), photo © Museum Associates/LACMA

While most *casta* paintings represent racially mixed couples with their children, the artist of this canvas depicted a mother of African origin and an albino child, recalling the earliest prototypes of the genre by Manuel de Arellano, one of which is displayed in this gallery.

The composition focuses on the albino girl, a “racial” category that elicited endless fascination on both sides of the Atlantic. Albinos were (erroneously) thought to be born only to individuals with “black blood.” The girl wears a medallion and hand-shaped *figa* charm to protect her against the evil eye. Child mortality was extremely common in those days, and children were often bejeweled with all sorts of amulets.

Si bien la mayoría de los cuadros de castas representan a parejas mixtas con su progenie, el artífice de este lienzo retrató a una madre de origen africano y a su hija albina, remitiendo a los prototipos más tempranos del género de Manuel de Arellano, uno de cuyos ejemplares se expone en esta sala.

El foco de la composición es la niña albina, una categoría “racial” que suscitaba enorme fascinación en ambas orillas del Atlántico. Existía la idea un tanto difundida, si bien errada, de que los albinos sólo nacían de padres con “sangre negra”. La niña lleva un medallón y una higa o amuleto en forma de mano que la protege del mal de ojo. Durante esa época la mortandad infantil era elevada, por lo que no era raro cubrir a los niños con toda clase de talismanes.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), IX. *From Spaniard and Albino Woman, Return Backwards (IX. De español y albina, torna atrás)*, c. 1760, oil on canvas, 39 1/4 × 47 1/2 in. (99.7 × 120.7 cm), Los Angeles County Museum of Art, gift of the 2011 Collectors Committee (M.2011.20.2), photo © Museum Associates/LACMA



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), X. *From Spaniard and Return Backwards, Hold Yourself Suspended in Midair (X. De español y torna atrás, tente en el aire)*, c. 1760, oil on canvas, 39 1/2 × 47 1/2 in. (100.3 × 120.7 cm), Los Angeles County Museum of Art, gift of the 2011 Collectors Committee (M.2011.20.3), photo © Museum Associates/LACMA

These two paintings depict family groups next to the bank of a canal, with a bridge clearly visible in one of the backgrounds. This detail suggests that the vignettes of *mestizaje* (racial mixing) in this set are situated in a precise location—the Paseo de Ixtacalco. Ixtacalco was a famous village on the outskirts of Mexico City known for its canals and colorful canoes and as a place of leisure for all social classes.

Estas dos pinturas representan grupos familiares a orillas de un canal, con un puente visible en el fondo de una de ellas. Ese detalle autoriza a pensar que las viñetas de mestizaje del conjunto se sitúan en un paraje concreto, el Paseo de Ixtacalco. Esta localidad, próxima a la ciudad de México, era famosa por sus canales y pintorescas canoas, y como un conocido lugar de recreo para todas las clases sociales.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Indian Wedding (Desposorio de indios)*, c. 1720, oil on canvas, 39 3/8 × 57 1/16 in. (100 × 145 cm), Private Collection, Yucatán

Attributed to Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Woman with Snuffbox* *Depicting an Indian Wedding (Dama con caja de rapé con desposorio de indios)*, c. 1720, oil on canvas, 32 11/16 × 24 13/16 in. (83 × 63 cm), Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City



This painting depicts a wedded couple outside a church, flanked by their Spanish godparents. A masked dancer, a flageolet player, and a drummer lead the wedding procession. The work is exceptional for its description of a village festival, which includes a *castillo* (the round firework structure), carriers of *pulque* (the intoxicating beverage extracted from the maguey plant), a *diablillo* (the squatting figure impersonating a devil), and the releasing of doves (or possibly flower petals or religious prints) from paper globes—known as *mundos*—on the roof of an adobe house.

Juan Rodríguez Juárez referenced his own scene in his portrait of a Creole woman wearing an elaborate *rebozo* (shawl) and holding a snuffbox. Both works offer placid views of a mixed yet prosperous and orderly society.

Esta pintura muestra a una pareja de desposados junto a una iglesia, flanqueados por sus padrinos españoles. Un danzante enmascarado, un chirimía y un tamborilero encabezan el cortejo nupcial. La obra ofrece una excepcional descripción de un pueblo festivo, con su castillo de fuegos artificiales, sus repartidores de pulque (la bebida alcohólica obtenida del maguey), su “diablillo” (el personaje en cuclillas) y sus globos de papel (llamados “mundos” o “arcas”), que se rompen para propiciar una lluvia de palomas (o quizá de pétalos y estampas religiosas) desde la azotea de una casa de adobe.

Juan Rodríguez Juárez citó su propia escena en su retrato de una dama criolla, vestida con lujoso rebozo, que sostiene una cajita de rapé. En ambas obras se ofrece una visión apacible de una sociedad en la que prima el mestizaje, pero que también destaca por su orden y lujo.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *View of the City and Harbor of Toulon (Vista de la villa y rada de Tolón)*, c. 1771, oil on canvas, 40 × 60 7/8 in. (101.6 × 154.6 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2007.197.1), photo © Museum Associates/LACMA



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *View of the City and Port of Bayonne (Vista de la villa y puerto de Bayona)*, c. 1771, oil on canvas, 39 1/2 × 59 3/8 in. (100.3 × 150.8 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2007.197.5), photo © Museum Associates/LACMA



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *View of the Plaza Mayor of Mexico (Vista de la Plaza Mayor de México)*, 1770, oil on canvas, 38 1/8 × 59 7/16 in. (96.8 × 151 cm), Courtesy of Heritage Malta, National Museum of Fine Arts, Malta, photo courtesy Heritage Malta, National Museum of Fine Arts, Malta



Jacques-Philippe Le Bas (France, 1707–1783) and **Charles-Nicolas Cochin** (France, 1715–1790) (after Claude Joseph Vernet, France, 1714–1789), *View of the City and Port of Bayonne (Vista de la villa y el puerto de Bayona)*, 1762, etching and engraving in bound book, open: 24 13/16 × 37 13/16 in. (63 × 96 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1946, photo © The Metropolitan Museum of Art, Image source: Art Resource, New York

Juan Patricio Morlete Ruiz's View Paintings

Few works show New Spanish artists' awareness of recent developments in European art better than Juan Patricio Morlete Ruiz's series of *vedute* (views). He painted two sets after Claude-Joseph Vernet's suite on the Ports of France (1754–65). Vernet's monumental paintings were commissioned for Louis XV (r. 1715–74) as a sweeping piece of French propaganda. The series became known through prints by Charles-Nicolas Cochin and Jacques-Philippe Le Bas, completed in 1767.

Remarkably, Morlete Ruiz had access to the prints barely two years later, and from 1769 to 1772, the year of his death, he painted more than two dozen canvases after them. One set includes two views of Mexico City, which draw from compositions by the Italian artist Giuseppe Zocchi (1711–1767). These local addenda demonstrate Morlete Ruiz's inventiveness as well as his desire to inscribe the set within the context of New Spanish painting and, conversely, to inscribe New Spain within the panorama of European geography. Filled with seemingly accurate details, these immersive works in fact offer an idealized view of the city, sparsely populated and well organized, fulfilling a propagandistic function akin to that of Vernet's set.

Las vistas de Juan Patricio Morlete Ruiz

Pocas obras demuestran cuán al corriente estaban los artistas novohispanos de las novedades artísticas europeas como las series de vistas de Juan Patricio Morlete Ruiz. El pintor novohispano realizó dos series de los *Puertos de Francia* según obras de Claude-Joseph Vernet (que datan de entre 1754 y 1765). Los monumentales cuadros de Vernet fueron encargados para Luis XV (r. 1715-1774) con el propósito claramente propagandístico de exaltar la Nación de Francia. La serie se difundió gracias a los grabados abiertos por Charles-Nicolas Cochin y Jacques-Philippe Le Bas, concluidos en 1767.

Lo que llama la atención es que Morlete Ruiz tuviera acceso a los grabados cuando apenas habían transcurrido dos años desde su conclusión, y que entre 1769 y 1772, el año de su muerte, pintara a partir de ellos más de dos docenas de lienzos. Una de sus series incluye dos vistas de la ciudad de México, que se inspiran en composiciones del artista italiano Giuseppe Zocchi (1711-1767). Esta adenda local denota no sólo su capacidad de invención, sino su deseo de inscribir la serie en el contexto de la pintura novohispana, y a su vez, de inscribir a la Nueva España en el panorama de la geografía europea. Con sus abundantes detalles, aparentemente realistas, estas obras envolventes ofrecen en realidad una visión idealizada de la ciudad, poco poblada y bien organizada, por lo que cumplen una función propagandística análoga a la de la serie de Vernet.



Attributed to Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *Folding Screen with Fête Galante and Musicians* (*Biombo con fiesta galante y músicos*), c. 1760, oil on canvas, overall dimensions (10 panels): 88 9/16 × 216 9/16 × 1 3/16 in. (225 × 550 × 3 cm), Private Collection, on loan to Fomento Cultural Banamex, A.C., Mexico City, photo courtesy El Viso, Madrid

This folding screen of a *fête galante* (themes of the celebration of love) is modeled after a famous print by the French printmaker Bernard Picart (1673–1733). Miguel Cabrera transformed Picart’s Parisian stock types into Spanish and Mexican figures. In the center, a couple performs a dance “of the land” (*propio del reino*). A woman holds sheet music (a fully legible minuet) for the gambist to interpret. The cloaked man symbolizes his questionable origins and virtue, and the reclining *majo* (a popular Spanish type) alludes to the idleness of the upper class.

The strolling couple on the right reinforces the amorous overtones of the scene, with the woman playfully donning a typically male three-cornered hat to symbolize their courtship. Cabrera’s deliberate mixture of visual codes epitomizes his desire to localize this foreign genre. In the process, he constructed a pleasing image filled with double entendres befitting the private world of the bedroom—where the screen was likely displayed.

Este biombo pintado que representa una fiesta galante (o celebración de temas amorosos) sigue el modelo de una famosa estampa del grabador francés Bernard Picart (1673-1733), en el que Miguel Cabrera transformó magistralmente los tipos parisienses de Picart en personajes españoles y novohispanos. En el centro, una pareja baila un minueto “propio del reino”. Un detalle interesante es el de la mujer que sostiene la partitura del gambista, que interpreta las notas con toda atención. La partitura, dicho sea de paso, contiene un minueto perfectamente legible. Destacan también las figuras del “embozado” (símbolo de un hombre de dudoso origen y virtud) y del majo reclinado, que alude a la ociosidad y galantería de la clase acomodada –toda una crítica social–.

Las connotaciones amorosas de la escena se ven reforzadas por la pareja que pasea a la derecha, con la mujer tocada con un tricornio típicamente masculino que simboliza la liviandad de su coqueteo. La mezcla deliberada de códigos visuales, evidencia el deseo del artista de “localizar” un género extranjero. En el proceso, construyó una imagen agradable, repleta de alburas y mensajes tácitos que correspondían al mundo privado de la alcoba, donde seguramente se emplazó originalmente el biombo.

Section 5: The Power of Portraiture [El discurso del retrato]



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Portrait of Juan de Escalante Colombres y Mendoza* (*Retrato de Juan de Escalante Colombres y Mendoza*), 1697, oil on canvas, 78 3/4 × 52 3/4 in. (200 × 134 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico, by Rafael Doniz

Juan de Escalante Colombres y Mendoza was the last member of a family that served the interests of the Spanish crown for three generations. His black attire and simple white *golilla* (stiffened collar) identify him as a judge at the royal court of appeals in Mexico City.

In 1696 Escalante was awarded the title of knight of the Spanish Order of Santiago, which the painting commemorates. The painter highlights the prestigious order's jeweled scallop-shell insignia against Escalante's dark robe.

Juan de Escalante Colombres y Mendoza fue el último miembro de una familia que sirvió a los intereses de la Corona española durante tres generaciones. Su traje negro y su austera golilla blanca le identifican como oidor de la Real Audiencia de México.

En 1696 Escalante recibió la dignidad de caballero de la prestigiosa Orden de Santiago, motivo de la comisión del retrato. El pintor puso especial atención en destacar la rica venera, insignia de la orden, sobre el oscuro traje del retratado.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Portrait of Pedro Sánchez de Tagle, Second Marquis of Altamira* (*Retrato de Pedro Sánchez de Tagle, II marqués de Altamira*), c. 1711–20, oil on canvas, 82 7/8 × 49 11/16 in. (210.5 × 126.2 cm), Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City

Born in Santillana del Mar, Spain, Pedro Sánchez de Tagle immigrated to Mexico, becoming one of the most powerful merchants in the viceroyalty. He is portrayed wearing a fashionable powdered wig, brown jacket, and *chapeau-bras* (literally, “arm hat”). The red cross of the Order of Calatrava is prominently embroidered next to his heart.

A striking aspect of the portrait is its frank depiction of the sitter, with gaunt, emaciated features and bushy graying eyebrows. The portrait was commissioned for the prestigious Carmelite convent of San Sebastián in Mexico City; it was paired with a painting of Viceroy Fernando de Alencastre Noroña y Silva, Duke of Linares (r. 1710–16), to show the exemplary nature of both sitters.

Nacido en Santillana del Mar (Cantabria), el español Pedro Sánchez de Tagle emigró a México y llegó a ser uno de los comerciantes más poderosos del virreinato. Aparece retratado con peluca empolvada a la moda, casaca marrón y *chapeau-bras* (literalmente, “sombrero de brazo”), con la cruz roja de la Orden de Calatrava bordada junto al corazón.

Uno de los aspectos más llamativos del lienzo es la franqueza con que se muestra al retratado, con rostro macilento y espesas cejas grisáceas. El retrato fue encargado para el prestigioso convento carmelita de San Sebastián de la ciudad de México y emparejado

con el del virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares (g. 1710-1716) para resaltar la naturaleza ejemplar de ambos personajes.



Attributed to Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Portrait of Viceroy Fernando de Alencastre Noroña y Silva, Duke of Linares* (*Retrato del virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares*), c. 1711–16, oil on canvas, 40 9/16 × 33 1/16 in. (103 × 84 cm), Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y Salón de Cabildos, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Francisco Clapera (Spain, 1746–1810, active Peru and Mexico), *Portrait of Viceroy Bernardo de Gálvez* (*Retrato del virrey Bernardo de Gálvez*), c. 1785, oil on canvas, 39 3/8 × 31 1/2 in. (100 × 80 cm), Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y Salón de Cabildos, Mexico City, photo courtesy El Viso, Madrid, by Jorge Vertiz

These portraits were commissioned for the viceroys' portrait gallery of Mexico City's Ayuntamiento (city council), a tradition that went back to the sixteenth century to visually articulate the lineage of power. Although the genre's half-length format remained consistent, the eighteenth century saw important innovations, including adding details about the sitters' military accomplishments and emphasizing their clothing and other insignia of power.

Juan Rodríguez Juárez's portrait of the Duke of Linares includes a battle scene, in reference to his service to Philip V during the War of the Spanish Succession (1702–13). While almost all his predecessors are portrayed wearing the traditional black dress of the Habsburg court, the viceroy wears a type of blue jacket that was highly fashionable internationally around 1710. Francisco Clapera's portrait of Viceroy Bernardo de Gálvez similarly stands out for the individualized treatment of the sitter's features and for including a marine landscape—an allusion to his heroic capture of Pensacola (Florida) from the English in 1781.

Estas obras fueron encargadas para la galería de retratos de virreyes del Ayuntamiento de la ciudad de México, siguiendo una tradición que se remontaba al siglo XVI y que articulaba visualmente el linaje de poder. Aunque el formato de figuras de medio cuerpo escogido en su origen se mantuvo, en el siglo XVIII se introdujeron importantes elementos nuevos, entre ellos la adición de detalles referentes a los méritos militares de los retratados y un mayor énfasis en la indumentaria y otras insignias de poder.

El retrato del duque de Linares del pincel de Juan Rodríguez Juárez integra una escena de batalla, alusiva a sus servicios a Felipe V durante la Guerra de Sucesión española (1702-1713). Mientras que la mayoría de sus antecesores aparecían retratados con el tradicional traje negro de la etiqueta austríaca, el virrey luce una casaca azul al estilo masculino internacional de 1710. El retrato del virrey Bernardo de Gálvez de Francisco Clapera llama asimismo la atención por el tratamiento individualizado de su fisonomía y la inclusión de una marina, que se refiere a su heroica toma de Panzacola (Florida) contra los ingleses en 1781.



José de Páez (Mexico, 1721–c. 1790), *Portrait of Francisco Antonio de Larrea y Vitorica and His Two Sons, Miguel José Joaquín and Pedro Nolasco José* (*Retrato de Francisco Antonio de Larrea y Vitorica con sus dos hijos, Miguel José Joaquín y Pedro Nolasco José*), 1774, oil on canvas, 81 1/2 × 53 9/16 in. (207 × 136 cm), Museo de América, Madrid, photo © Museo de América, Madrid

Francisco Antonio de Larrea y Vitorica immigrated to New Spain in search of wealth and improved social status, becoming governor of the Marquisate of the Valley of Oaxaca. He commissioned this portrait while petitioning the monarchy to recognize his family's right to noble status (*hidalguía*) because of their Basque origin.

José de Páez understood Larrea's ambitions, providing a refined environment through the voluminous red curtain. The painter lavished considerable attention on the group's garments, which glisten in blue and silver. Family portraiture was a new development in the eighteenth century, but portraits of fathers and sons were rare in New Spain.

Francisco Antonio de Larrea y Vitorica emigró a la Nueva España en busca de riqueza y rango social, y llegó a ser gobernador del marquesado del Valle de Oaxaca. Encargó este retrato cuando solicitaba de la Corona el reconocimiento del derecho de hidalguía de su familia dado su origen vasco.

José de Páez entendió las ambiciones de Larrea, por lo que aporta un ambiente refinado con el voluminoso cortinaje rojo. El pintor puso bastante atención en los detalles de la vestimenta, que refulgen con efectos tonales azules y plateados. La retratística familiar fue una innovación del siglo XVIII, pero los retratos de padres e hijos son escasos en la Nueva España.



Attributed to Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Portrait of Archbishop José de Lanciego y Eguilaz and Juan Antonio de Fábrega* (*Retrato del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz y Juan Antonio de Fábrega*), c. 1714, oil on canvas, 47 7/16 × 39 3/4 in. (120.5 × 101 cm), Catedral Metropolitana, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This unusual double portrait evokes the close bond between the sitters without disregarding their difference in rank. Archbishop José de Lanciego y Eguilaz is set against the red silk curtain, gazing at the viewer; the prebendary Juan Antonio de Fábrega is positioned slightly behind, against an unadorned wall, looking at his master. The two men traveled from Spain to Mexico together. Fábrega, the Archbishop's confessor and chaplain, may have commissioned the portrait to thank his protector for appointing him to Mexico City's cathedral chapter—a considerable honor.

Este inusual retrato doble evoca la amistad entre los dos personajes sin allanar sus diferencias de rango. El arzobispo José de Lanciego y Eguilaz se recorta sobre una tela roja adamascada y mira al espectador; el prebendado Juan Antonio de Fábrega está colocado en una posición ligeramente retrasada e inferior, ante una pared lisa y observa al arzobispo. Ambos viajaron juntos de España a México. Fábrega, que fue confesor y capellán del arzobispo, quizá encargaría el retrato para agradecer a su protector que facilitara su ingreso al cabildo catedralicio, un importante honor.



Attributed to Francisco Antonio Vallejo (Mexico, 1722–1785), *Portrait of Luis Antonio de Torres Quintero* (*Retrato de Luis Antonio de Torres Quintero*), c. 1780, oil on canvas, 78 3/8 × 50 in. (199 × 127 cm), Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City

The full-length image of the choirmaster Luis Antonio de Torres Quintero (1676–1756) is emblematic of his noble origins and long service to the crown, even if he is fundamentally depicted as a generous almsgiver in his role as abbot of the Congregation and Hospital of Saint Peter for diocesan priests. The expressiveness and loose rendition of the impoverished figures is striking, especially the woman wearing a rebozo (shawl), who extends her hand for help. The lengthy inscription describes the venerable career of this dignitary, who devoted more than forty years of his life to Mexico City’s cathedral.

La efigie de cuerpo entero del chantre Luis Antonio de Torres Quintero (1676-1756) es la representación de todo un linaje y una dilatada carrera al servicio de la Corona, aunque en este cuadro se le represente en su papel de limosnero bondadoso, investido como abad de la Congregación y Hospital de San Pedro para clérigos diocesanos. Es notable la expresividad y soltura del grupo pauperizado, en especial de la mujer envuelta en un rebozo que extiende la mano en ademán de socorro. La prolija inscripción describe la ilustre carrera de Torres Quintero, que dedicó más de cuarenta años de su vida a la catedral de México.



Ignacio María Barreda (Mexico, c. 1754–1800), *Portrait of Doña Juana María Romero* (*Retrato de doña Juana María Romero*), 1794, oil on canvas, 74 13/16 × 45 11/16 in. (190 × 116 cm). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City

Attributed to Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Portrait of Man with Clocks* (*Retrato del hombre de los relojes*), c. 1755–65, oil on canvas, 77 15/16 × 41 3/4 in. (198 × 106 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico, by Rafael Doniz

These two full-length portraits stand out for the realistic depiction of their sitters and the careful attention paid to clothing and other markers of class. Portrayed as a “dandy,” the unidentified gentleman showcases his fashionable attire, elaborate hairstyle, and his affinity for clocks—an unmistakable status symbol.

Doña Juana María Romero, a woman who by the age of thirty-four had given birth to thirteen children, is depicted with one hand on her hip (a traditionally male gesture of authority) and dressed in the latest, if eclectic, fashion. The picture was commissioned as a memento of her good fortune in surviving so many pregnancies. The fake coat of arms is revealing of the family’s social aspirations; after their poor beginning as farmers, they came into considerable wealth. The cut string of pearls symbolizes the vanity and wastefulness of the sitter’s newly acquired status.

Estos dos retratos de cuerpo entero sobresalen por el realismo de las figuras y la atención prestada a la indumentaria y otros símbolos de clase. El caballero anónimo es



un perfecto ejemplar de un “usía” (contracción de “Vuestra Señoría”) novohispano, derivado de los tipos afrancesados (los llamados “petimetres”). Destaca por la opulencia de su atavío, el aliño de su peinado y su afición por los relojes, un símbolo inconfundible de estatus.

Doña Juana María Romero, una mujer que a los treinta y cuatro años había dado a luz trece hijos, aparece con una mano descansando en la cadera (tradicional gesto masculino que indica dominio), y envuelta en un ajuar dominguero y de gusto ecléctico. El retrato se encargó para conmemorar su buena suerte al haber sobrevivido a tantos partos. El blasón inventado denota las aspiraciones de la familia, que tras sus comienzos como labradores pobres llegaron a amasar una considerable fortuna. La sarta de perlas rota simboliza la vanidad y el despilfarro de esta clase en ascenso.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Portrait of Doña María Tomasa Durán López de Cárdenas* (*Retrato de doña María Tomasa Durán López de Cárdenas*), c. 1762, oil on canvas, 40 3/16 × 33 1/16 in. (102 × 84 cm), Galería Coloniart, Collection of Felipe Siegel, Anna and Andrés Siegel, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Portrait of Doña María Ana Gertrudis Cabrera y Solano* (*Retrato de doña María Ana Gertrudis Cabrera y Solano*), c. 1770, oil on canvas, 41 3/4 × 32 7/8 in. (106 × 83.5 cm), Galería Coloniart, Collection of Felipe Siegel, Anna and Andrés Siegel, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Attributed to Ignacio Berben (Guadalajara, 1733–c. 1814), *Portrait of the Priest Pedro José Rosillo de Rivera y Moncada* (*Retrato del presbítero Pedro José Rosillo de Rivera y Moncada*), 1778, oil on canvas, 41 5/16 × 33 7/16 in. (105 × 85 cm), Collection of Iván Cordero, Guadalajara, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Gerardo Hernández Rosales



Unknown artist, *Portrait of a Conceptionist Nun* (*Retrato de monja concepcionista*), second half of the 18th century, oil on canvas, 41 1/8 × 29 in. (104.5 × 73.7 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico, by Rafael Doniz

Commemorating Nuns and Priests

These four paintings document moments in the religious lives of nuns and priests. The two portraits by Juan Patricio Morlete Ruiz depict young women (including the daughter of the famed painter Miguel Cabrera) on the eve of entering a convent. Being admitted to a convent was a badge of honor among New Spain’s elite, as nuns were believed to safeguard the spiritual well-being of the viceroyalty.

Families often commissioned a portrait as their loved one entered a secluded religious life. The nuptial crown, a sign of victory and honor, was made of real flowers and sometimes—as in this portrait of a Conceptionist nun—silver. Equivalent images of young priests are rare in New Spanish painting. The portrait of Pedro José Rosillo de Rivera y Moncada commemorates his first mass and entrance into the priesthood. The inscription, added later, notes that he died shortly after, turning the portrait into a funerary image.

Retratos conmemorativos de monjas y sacerdotes

Estas cuatro pinturas documentan momentos de la vida religiosa de monjas y sacerdotes. Los dos retratos de Juan Patricio Morlete Ruiz muestran a mujeres jóvenes (una de ellas era hija del afamado pintor Miguel Cabrera) en vísperas de ingresar a la vida conventual. Ser admitida en un convento era motivo de honor para las jóvenes de la élite novohispana, pues las monjas tenían a su cargo preservar la espiritualidad del virreinato.

Este tipo de obras solían ser encargadas por los familiares de las retratadas antes de su reclusión en la vida religiosa. La corona nupcial, signo de victoria, estaba hecha de flores reales y en ocasiones de plata, como en este retrato de una monja concepcionista. Los equivalentes retratos de sacerdotes jóvenes son más bien escasos en la pintura novohispana. El de Pedro José Rosillo de Rivera y Moncada conmemora su ordenación y primera misa. La inscripción, añadida posteriormente, indica que falleció unos meses después, por lo que este retrato conmemorativo devino en una imagen fúnebre.



Francisco Martínez (Mexico, 1687–1758), *Nun's Badge with the Annunciation and Saints (Medallón de monja con la Anunciación y santos)*, c. 1750, watercolor on vellum on paper; tortoiseshell frame, 7 1/2 × 6 1/2 in. (19 × 16.5 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2015.142.1), photo © Museum Associates/LACMA



Fray Miguel de Herrera (San Cristóbal de la Laguna, Canary Islands, 1696–c. 1789, active Mexico), *Nun's Badge with the Immaculate Conception and Saints (Medallón de monja con la Inmaculada Concepción y santos)*, 1753, oil on vellum; wood frame with bone inlay, diameter: 7 1/16 in. (18 cm), Fundación Cultural Daniel Liebsohn, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *Nun's Badge with the Immaculate Conception and Saints (Medallón de monja con la Inmaculada Concepción y santos)*, c. 1750, oil on copper; silver and tortoiseshell frame, diameter: 7 1/16 in. (18 cm), Fundación Cultural Daniel Liebsohn, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

Recorded in numerous crowned-nun portraits, badges or shields (*medallones*) were a central ornament of a nun's habit, especially on her day of profession. The most common themes are the Immaculate Conception and the Annunciation; the surrounding circumference is typically crowded with a choir of saints, which includes the most important devotions for the order and cults of particular private interest to the owner.

Many badges are signed, suggesting that painters did not belittle this kind of production and that the nuns appreciated having the same artists who portrayed them and decorated their establishments labor over the fine details of these hybrid pieces, which are both jewelry and devotional painting.

Los medallones o escudos de monja que se ven en muchos retratos de monjas coronadas eran un ornamento central de su hábito, sobre todo en el día de su profesión. Los temas más repetidos son la Inmaculada Concepción y la Anunciación; el espacio circundante suele estar poblado por un coro de santos, que incluye a los más importantes para la orden y otros de la devoción particular de la usuaria.

Muchos medallones están firmados, lo que indica que los pintores no menospreciaban este tipo de trabajo, y que las monjas preferían que fueran los mismos artistas que las retrataban quienes se esmerasen en realizar los finos detalles de estas piezas híbridas, que son a su vez joyería y pintura devocional.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Saint Rose of Lima with Christ Child and Donor* (*Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús y una donante*), c. 1720, oil on canvas, 66 1/8 × 42 11/16 in. (167.9 × 108.5 cm), The Denver Art Museum, gift of Frederick and Jan Mayer, photo courtesy Denver Art Museum

Born Isabel Flores de Oliva in Lima, Peru, Saint Rose (1586–1617) was the first native of the Americas to rise to sainthood. A pious laywoman (*beata*) of the Dominican order, she became known early in her youth for her severe penances, visions, and helping the sick and poor.

The scene includes a portrait of the donor who commissioned the painting: her light skin and blue eyes indicate that she was either Creole or Spanish, and her lavishly embroidered *huipil* (indigenous tunic) and exquisite jewels suggest high social status. The donor's desire to be portrayed in local garb next to a New World saint symbolizes her pride in the land.

Nacida Isabel Flores de Oliva en Lima, santa Rosa (1586-1617) fue la primera santa americana. Desde su juventud, esta terciaria dominica fue conocida por sus severas penitencias, por sus visiones y por ayudar a los pobres, a los enfermos y a los necesitados.

La escena incluye un retrato de la donante que encargó la obra; su tez clara y sus ojos azules denotan que era una mujer criolla o española, mientras que su huipil lujosamente bordado y sus exquisitas joyas son señal de su elevada clase social. El sentido de orgullo local de la donante se constata por su deseo de ser retratada con un atuendo típico de la tierra junto a una santa del Nuevo Mundo.



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *Portrait of María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra with Guardian Angel* (*Retrato de María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra con su ángel custodio*), c. 1760, oil on canvas, 47 1/4 × 28 3/4 in. (120 × 73 cm), Private Collection, photo courtesy El Viso, Madrid

Born in Puebla, Doña María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra was twice married to prominent men. Following the death at sea of her first husband on their way back from the Philippines (where he was governor and captain general), she married into one of the most powerful colonial aristocratic clans—the Altamirano de Velasco family.

Miguel Cabrera was likely commissioned to paint this portrait following her second nuptials. Depicting the sitter next to her guardian angel took the painting beyond its representational function, virtually transforming it into a protective object.

Nacida en Puebla, doña María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra se desposó en dos ocasiones con hombres ilustres. Tras la muerte en alta mar del primero de sus maridos cuando regresaban de Filipinas (donde éste había ocupado el puesto de gobernador y capitán general), contrajo segundas nupcias con un miembro de uno de los clanes aristocráticos más poderosos del virreinato, la familia Altamirano de Velasco.

Es probable que Miguel Cabrera recibiera el encargo de este retrato tras ese segundo matrimonio. Al situar a la retratada junto a su ángel custodio, el artista activa el cuadro más allá de su función icónica, convirtiéndolo prácticamente en un objeto apotropaico.



Attributed to Manuel Montes y Balcázar (Guadalajara, active c. 1727–c. 1760), *Portrait of Don Tomás María Joaquín Villaseñor y Gómez* (*Retrato de don Tomás María Joaquín Villaseñor y Gómez*), 1760, oil on canvas, 42 1/2 × 65 3/4 in. (108 × 167 cm), The Denver Art Museum, gift of Frederick and Jan Mayer, photo courtesy Denver Art Museum

Portraits of dead children (*niños muertos*) emerged in New Spain in the second half of the eighteenth century, coinciding with a surge in portraiture of wealthy individuals. This image depicts Don Tomás María Joaquín Villaseñor y Gómez, a young member of a noble family from Guadalajara who died at the age of five. He is portrayed on a well-appointed bed, wearing the robes of Saint John of Nepomuk and donning a crown and staff made of flowers—symbols of virtue.

Aside from embodying the Villaseñors' piety and memorializing the death of their child, the painting also fulfills a genealogical role, designed to preserve the family's memory.

Los retratos de niños muertos surgen en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el auge general de la producción retratística de las clases acomodadas. Este lienzo representa a Tomás María Joaquín Villaseñor y Gómez, joven miembro de una familia noble de Guadalajara, fallecido a la edad de cinco años. El retratado figura sobre un lecho bien aderezado, vestido con el atuendo de san Juan Nepomuceno, luciendo una corona y palma florida, símbolos de su virtud.

Además de materializar la piedad de los Villaseñor y conmemorar el fallecimiento de su hijo, la pintura cumple también una función genealógica orientada a perpetuar la memoria de la familia.

Section 6: The Allegorical World [El mundo de la alegoría]



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *The Divine Shepherd* (*El Divino Pastor*), c. 1718, oil on canvas, 30 5/16 × 39 3/4 in. (77 × 101 cm), Fundación Cultural Daniel Liebson, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This parable was likely intended for a community of cloistered nuns. Christ, dressed as a shepherd, tends to his flock and distributes the Eucharistic bread. To the right, the Fountain of Life crowned by the Crucifixion symbolizes the gift of eternal life made possible by his death.

The sheep on the left, dotted with Christ's blood, follow their pastor to the pinnacle of the mountain of glory, while those on the right succumb to temptation and the Devil. The dying Carmelite nun counseled by an angel references the popular *Ars moriendi*, illustrated manuals on how to prepare Christians for a good death. The painting teaches that a good life leads to a good death.

Casi con toda probabilidad, esta parábola estuvo dirigida a una comunidad de monjas de clausura. Cristo, vestido de pastor, guarda a su rebaño y distribuye el pan eucarístico. A la derecha, la Fuente de la Vida coronada por una Crucifixión simboliza el don de la vida eterna, obtenido a través de su muerte.

Las ovejas de la izquierda, marcadas por la sangre de Cristo, siguen a su pastor hacia la cumbre del Monte de la Gloria, mientras que las de la derecha sucumben a la tentación y al demonio. La monja carmelita que agoniza asistida por un ángel remite a los populares *Ars moriendi*, manuales ilustrados que aconsejaban a los cristianos cómo prepararse para una buena muerte. La pintura enseña que una buena vida conduce a una buena muerte.



Francisco Martínez (Mexico, 1687–1758), *The Soul Guided by Christ (El Alma guiada por Cristo)*, 1732, oil on canvas, 39 × 61 7/16 in. (99 × 156 cm), Fundación Cultural Daniel Liebsohn, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This painting taps into a universal theme in religious allegory: the choice between virtue and vice, salvation and damnation. The blindfolded soul is pulled toward salvation and a better life by Christ. To reach him, she must traverse a dangerous path inhabited by a threatening basilisk and the seven-headed beast of the Apocalypse. She also needs to break free from the three allegorical figures behind her: the Devil and personifications of earthly vanity (topped by a blue sphere, a symbol of the world). The biblical citations in Latin reinforce the moralizing message.

Esta pintura toca un tema universal en la alegoría religiosa: la elección entre la virtud y el vicio, entre la salvación y la condena. El Alma, con los ojos vendados, es arrastrada por Cristo hacia una vida mejor y hacia la salvación. Para llegar hasta él tiene que cruzar un terreno peligroso, habitado por un amenazante basilisco y por la bestia de siete cabezas del Apocalipsis. Tendrá que desembarazarse, además, de las tres figuras alegóricas que la persiguen: el demonio y dos personificaciones de la vanidad mundanal (coronadas por una esfera azul, símbolo del mundo). Las citas bíblicas en latín refuerzan el mensaje moralizante.



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *The Divine Spouse (El Divino Esposo)*, c. 1750, oil on canvas, 42 1/2 × 58 1/16 in. (108 × 147.5 cm), Fundación Cultural Daniel Liebsohn, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

The Divine Spouse reclining in a lush garden is one of the most imaginative subjects of eighteenth-century Mexico, alluding to divine love. Mystical gardens were visual allegories that referenced monastic life, and they aimed to inspire perfect virtue among cloistered nuns.

Hidden among the bed of flowers are symbols of the Passion of Christ, such as the ladder used to take Christ's body from the cross, the Veil of Veronica, and the *Titulus Crucis* (a relic of the True Cross). Jesus is crowned by angels and souls in heaven, who promise a place to virtuous women who follow the counsels inscribed among the flowers.

El Divino Esposo, recostado en un jardín florido, alusión al amor divino, es uno de los asuntos más imaginativos de la pintura novohispana del siglo XVIII. Los jardines místicos

eran alegorías visuales de la vida monástica encaminadas a inspirar la virtud perfecta en las monjas de clausura.

En las flores se descubren los símbolos de la Pasión de Cristo, como la escalera utilizada para descolgar su cuerpo de la cruz, el velo de la Verónica y el *titulus crucis* (una reliquia de la cruz). En el cielo, ángeles y almas coronan a Cristo, y prometen el premio celeste a las mujeres virtuosas que sigan los consejos inscritos en el vergel.



Unknown artist, *Saint Michael Vanquishing the Devil and Defender of the Immaculate Conception (San Miguel vencedor del demonio y defensor de la Inmaculada Concepción)*, c. 1760, oil on canvas, 62 13/16 × 48 1/16 in. (159.5 × 122 cm), Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico City, photo © D.R. Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe, by Rafael Doniz

Saint Michael, dressed in Roman armor studded with stars, holds a fiery sword and a key (a symbol of the church) in his right hand. In the left he holds chains and a golden chalice with the host to subdue the beast inscribed with the seven cardinal sins. Meanwhile, the Woman of the Apocalypse (identified with the Immaculate Conception) flies heavenward.

The painting was likely commissioned by a learned cleric who was a devotee of the Eucharist, Saint Michael, and the Immaculate Conception—three of the most cherished symbols of the Spanish monarchy and of Spanish political thought.

San Miguel, vestido con una coraza romana tachonada de estrellas, esgrime en la mano derecha una espada flameante y una llave, símbolo de la Iglesia. Con la izquierda sostiene una cadena y un cáliz de oro con la hostia para someter a la bestia en la que aparecen inscritos los siete pecados capitales. Entretanto, la Mujer del Apocalipsis (identificada con la Inmaculada Concepción) escapa al cielo.

El comitente de esta pintura seguramente fue un clérigo erudito, fiel promotor de la Eucaristía, san Miguel y la Inmaculada Concepción, tres de los símbolos más venerados de la monarquía hispánica y del pensamiento político español.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Allegory of the Immaculate Conception as Defender of the Faith (Alegoría de la Inmaculada Concepción como defensora de la Fe)*, c. 1760, oil on copper, 24 × 18 1/2 in. (61 × 47 cm), Museo Nacional de Arte, INBA, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, by Rafael Doniz

The Immaculate Conception was deeply intertwined with Spain's sense of identity. For centuries the monarchs strove in vain to have the pope recognize the cult. Although matters improved under Pope Alexander VII (r. 1665–67), the real turning point came in 1760 under King Charles III, who, with the approval of Clement XIII, declared the Immaculate Conception patron saint of Spain and all her possessions. The occasion was celebrated with many pictorial allegories.

The artist depicted the Virgin trampling a demon. To underscore the image's triumphant message, he added the group of schoolboys who point at the scene and utter the Latin phrases "Thou art all beautiful" and "conceived without sin."

La Inmaculada Concepción era un símbolo religioso unificador identitario que prácticamente se había convertido en sinónimo de la monarquía española. Durante siglos los monarcas lucharon en vano para que el papa reconociera su culto; esa aspiración

avanzó bajo el mandato del papa Alejandro VII (p. 1655-1667), pero el verdadero punto de inflexión no llegaría hasta 1760 con el rey Carlos III, quien, con el beneplácito de Clemente XIII, declaró a la Inmaculada Concepción patrona de España y de todas sus posesiones. El acontecimiento fue celebrado con numerosas alegorías pictóricas.

Aquí el artista ha mostrado a la Virgen pisoteando a un demonio; para subrayar el mensaje triunfal añadió a un grupo de escolares que señalan a la escena y declaran en latín: “Toda tú eres hermosa” y “Concebida sin pecado”.



Andrés López (Mexico, 1727–1807), *Allegory of Our Lady of Carmel (Alegoría de la Virgen del Carmen)*, 1791, oil on canvas, 60 3/8 × 43 1/16 in. (153.3 × 109.3 cm), Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico City, photo © D.R. Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe, by Rafael Doniz

In this politicized allegory, the Virgin of Carmel is portrayed as the winged Woman of the Apocalypse, brandishing a banner in defense of the monarchy and the Eucharist.

Commissioned by the canon Don Mariano Escandón y Llera (1745–1814), second Count of the Sierra Gorda, the painting was designed to thank the Spanish king for awarding him the Grand Cross and habit of the Order of Charles III.

The Virgin appears as a military ally of the monarchy and the Carmelite order, protecting the church and the king’s divine right to rule against the threat of anticlerical enlightened ideals.

Esta alegoría politizada muestra a la Virgen del Carmen alada como Mujer del Apocalipsis, blandiendo un estandarte en defensa de la Monarquía y la Eucaristía. La obra fue encargada por el canónigo Mariano Escandón y Llera (1745-1814), II conde de la Sierra Gorda, para agradecer al rey de España la concesión de la gran cruz y hábito de la Orden de Carlos III.

La Virgen aparece como aliada militar de la Monarquía y de la orden carmelitana, protectora de la Iglesia y del derecho divino del monarca a reinar: un discurso dirigido a contrarrestar los efectos impíos y anticlericales promovidos por la Ilustración.



Antonio de Torres (Mexico, 1667–1731), *The Assumption of the Virgin (La Asunción de la Virgen)*, 1719, oil on canvas, 52 3/4 × 27 15/16 in. (134 × 71 cm), Museo de Guadalupe, INAH, Secretaría de Cultura, Zacatecas, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

The Assumption of the Virgin is part of a set of the Life of the Virgin created for the missionary college of Guadalupe in Zacatecas. Inspired by the *Mística Ciudad de Dios* (1670), written by the Spanish nun María de Jesús de Ágreda, the peculiar scene depicts the Virgin twice—between Saint Peter and Saint John and rising to meet the Trinity—to emphasize her duality as body and soul. The angel gazing out invites the viewer to reflect on the mystery.

Esta obra pertenece a una serie sobre la vida de la Virgen creada para el Colegio Apostólico de Guadalupe en Zacatecas. Inspirada por la *Mística ciudad de Dios* (1670) de la monja española María de Jesús de Ágreda, la peculiar escena muestra a la Virgen dos veces, una entre san Pedro y san Juan y otra ascendiendo hacia la Trinidad, para subrayar

su dualidad como “cuerpo” y “alma”. El ángel que mira al espectador le invita a ponderar el misterio de esta insólita pintura.



Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, 1713–1772), *Allegory of the Crucifixion with Jesuit Saints* (*Alegoría de la Crucifixión con santos jesuitas*), c. 1760–70, oil on copper, 37 × 24 7/16 in. (94 × 62 cm), Archivo Histórico y Museo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Mexico City, photo courtesy Archivo Histórico y Museo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Mexico City

This allegorical painting was in all likelihood created for a Jesuit institution or a member of the order. One of the primary goals of the Jesuits was to encourage the faithful to empathize with Christ’s sacrifice and inspire them to follow his example.

Modeled after a roughly contemporaneous print, this type of image probably had a mnemonic function to help the viewer recall the history of the various holy figures. Aside from the practice of spiritual exercises, Jesuit instruction included frequent recitation of the litanies, prayers combined with a discussion of the saints’ lives, and masses dedicated to the martyrs. Morlete Ruiz successfully adapted the black-and-white engraving to the oval copper plate and masterfully translated it into color.

Esta pintura alegórica debió ser creada para una institución jesuítica o para un miembro de la orden. Uno de los objetivos principales de la Compañía de Jesús era instar a los fieles a que se identificaran con el sacrificio de Cristo y motivarlos a que siguieran su ejemplo.

Es probable que este tipo de composición, adaptada de un grabado relativamente contemporáneo, tuviera una función mnemónica que ayudaría al espectador a recordar la historia de las diferentes figuras de culto. Aparte de la práctica de ejercicios espirituales, la instrucción jesuítica comprendía la recitación frecuente de las letanías, oraciones combinadas con semblanzas de los santos y misas dedicadas a los mártires. Morlete Ruiz supo adaptar la estampa en blanco y negro al formato ovalado de la lámina de cobre y traducirla magistralmente a color.



José de Páez (Mexico, 1721–c. 1790), *Pietà and Souls in Purgatory* (*Virgen de la Piedad y ánimas del purgatorio*), 1775, oil on canvas, 82 11/16 × 63 3/4 in. (210 × 162 cm), Nacional Monte de Piedad, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

In this unusual work of the *Pietà and Souls in Purgatory*, the angels in the upper section each carry a soul depicted as a young child, while those below reach out to save others. The studied elegance of the work is representative of José de Páez, an extremely prolific artist who exported numerous works within and outside the viceroyalty.

The canvas was commissioned by the powerful Pedro Romero de Terreros, first Count of Regla (1710–1781) for the chapel of the Monte de Piedad, a pawnshop that provided interest-free loans to the poor and also accepted donations to foster the cult of souls in purgatory.

En esta inusual representación de la *Virgen de la Piedad y ánimas del purgatorio*, los ángeles de la parte superior llevan almas representadas como un niño ante la Virgen, en tanto que los de la parte inferior eligen otras para socorrerlas. La estudiada elegancia de

la obra es característica de José de Páez, un artista muy prolífico que exportó un número considerable de obras dentro y fuera del virreinato.

El comitente de este lienzo fue el poderoso Pedro Romero de Terreros, I conde de Regla (1710-1781), para la capilla del Monte de Piedad, una casa de empeño en la que se prestaba dinero sin intereses a los necesitados, que también aceptaba donaciones en favor del culto a las ánimas.



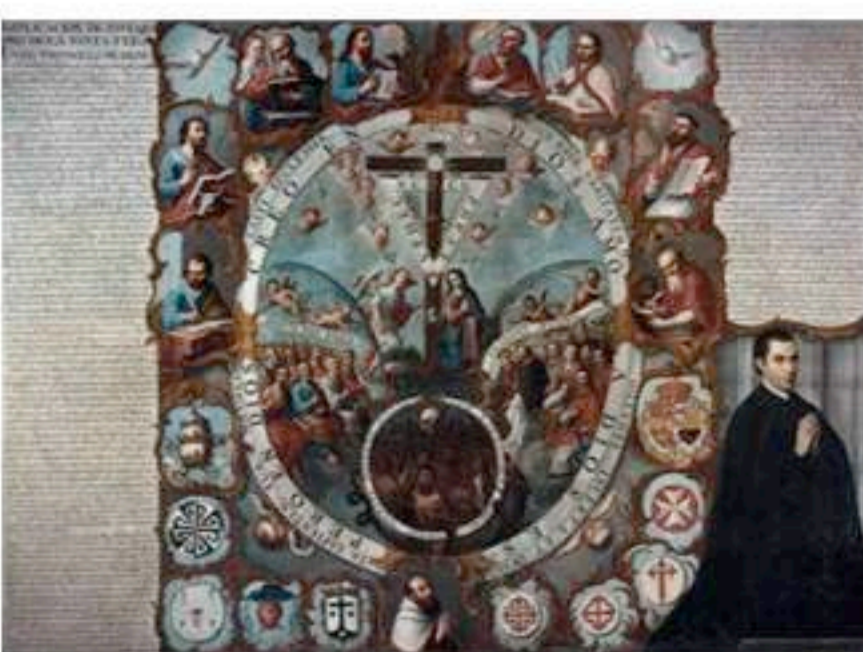
José de Páez (Mexico, 1721–c. 1790), *The Virgin of Guadalupe, Christ Carrying the Cross, Saints, and Souls in Purgatory* (*La Virgen de Guadalupe, Jesús Nazareno, santos y ánimas del purgatorio*), c. 1770–80, oil on canvas, 122 1/16 × 90 9/16 in. (310 × 230 cm), Templo de San Blas, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Pabellón de Hidalgo, Aguascalientes, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

In 1756 Pope Benedict XIV authorized the erection of an altar at the Colegiata de Guadalupe in Mexico City devoted to the souls in purgatory, which offered indulgences and promised to shorten the faithful's time in that fiery place. Subsequently, images of the Virgin of Guadalupe descending into purgatory became more common.

In this grand painting by José de Páez, all the souls, regardless of race or class, clamor for mercy: a bishop, a king, a Spanish or Creole gentleman, a mulatto, and indigenous men and women. Even more notable is the soul being pulled out of purgatory by Saint Francis—likely a portrait of the artist, given that his signature appears on the flames below the figure.

En 1756 el papa Benedicto XIV autorizó que en la colegiata de Guadalupe se erigiera un altar dedicado las ánimas del purgatorio, con concesión de indulgencias que prometían acortar la estancia de los fieles en ese lugar infernal y doliente. Desde entonces, las imágenes de la Virgen de Guadalupe que desciende al purgatorio fueron más habituales.

En esta monumental pintura de José de Páez, todas las ánimas, sin distinción de raza o de clase social, claman pidiendo auxilio: un obispo mitrado y afligido, un rey coronado y abatido, un caballero español o criollo contrito, una mulata y una mujer indígena de aspecto suplicante y, en el centro, un indio, rapado con sus balcarrotas. Pero más aun destaca el alma que alcanza el rescate de mano de san Francisco, y que se antoja pensar que se trata del retrato del propio artista, ya que en las llamas de las que escapa se ha colocado su firma.



Attributed to José de Páez (Mexico, 1721–c. 1790), *Allegory of the Faith and Portrait of Bachiller José Manuel del Castillo* (*Alegoría de la Fe y retrato del bachiller José Manuel del Castillo*), c. 1770–90, oil on canvas, 93 1/8 × 126 9/16 in. (236.5 × 321.5 cm), Museo Nacional de las Intervenciones, Exconvento de Churubusco, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

Inspired by a printed source, this allegorical painting is exceptional for the amount of text it contains and the elaborate way in which word and image are combined. The canvas is divided into various compartments that aid in the understanding of the basic tenets of Catholicism.

The symbols of the Trinity and the Cross crown the central oval, below which is the Incarnation with the archangel Gabriel and the Virgin. The lower roundel, gripped by

a dragon, shows various souls in purgatory as a reminder of the importance of being true to the faith. The margins include the four Doctors of the Church (upper right), the four Evangelists (upper left), the coats of arms of the Mendicant orders and the papacy (lower left), and the Spanish military orders that defend the faith (lower right). The placement of the donor suggests that he originally faced an altar, perhaps in a Carmelite convent.

Esta pintura alegórica, inspirada en una imagen grabada, es excepcional por la cantidad de texto que encierra y la elaborada manera con la que combina palabra e imagen. La obra se divide en varios compartimentos que ayudan a comprender los principios básicos del catolicismo.

Los símbolos de la Trinidad y la cruz coronan el óvalo central, y debajo se dispone la Encarnación con las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen. El círculo inferior, asido por un dragón, muestra varias almas en el purgatorio, lo que recuerda la importancia de mantenerse fiel a la fe. En los márgenes están representados los cuatro Doctores de la Iglesia (extremo superior derecho); los cuatro Evangelistas (extremo superior izquierdo); los escudos de las órdenes mendicantes y del papado (extremo inferior izquierdo); y los de las órdenes militares españolas, defensoras de la fe (extremo inferior derecho). La posición del donante indica que miraba hacia un altar, y da una pista sobre la posible ubicación original de la obra, quizá en un convento carmelita.



Unknown artist, *Allegory of the Patronage of the Virgin of Guadalupe over New Spain* (*Alegoría del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*), 1786, oil on copper; silver frame, 18 1/2 × 13 in. (47 × 33 cm), Collection of Pérez Simón, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

This painting commemorates the papal patronage conceded to the Virgin of Guadalupe in 1754. Guadalupe is presented triumphantly, surrounded by a legitimating choir of Old Testament figures offering crowns to the Virgin. Most symbolic is the inclusion at the top of the epithet borrowed from Psalm 147:20: “Non fecit taliter omni nationi” (He [God] has not done the like for any other nation), which Benedict XIV also granted the Virgin at this time. At the bottom, the pope proclaims his decision and gazes at the viewer invitingly, while a matronly personification of New Spain, next to the Mexican coat of arms, accepts this honor.

Esta pintura conmemora el patronato papal concedido a la Virgen de Guadalupe en 1754. La Virgen aparece rodeada por un coro legitimador de figuras del Antiguo Testamento que le ofrecen coronas. El símbolo más alto (en el extremo superior) es el epíteto tomado del Salmo 147, 20: “Non fecit taliter omni nationi” (No hizo nada igual con ninguna otra nación), que Benedicto XIV también concedió a la Virgen en la misma fecha. Abajo, el papa proclama su decisión y mira benigneamente al espectador, mientras una matrona que personifica a la Nueva España, junto al escudo de armas de México, acepta ese honor.



Andrés López (Mexico, 1727–1807), *The Sacred Heart of Jesus (El Sagrado Corazón de Jesús)*, 1797, oil on copper, 32 7/8 × 24 13/16 in. (83.5 × 63 cm), Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, photo © Museo Nacional del Virreinato, INAH, Secretaría de Cultura, Tepotzotlán, Mexico, by Rafael Doniz

Sacred Heart imagery was used widely in eighteenth-century Mexico. Although the devotion emerged in the Middle Ages, the new cult only fully developed in the 1720s and received official recognition in 1765. The most ardent supporters were the Jesuits. Eighteenth-century representations often paired the Sacred Heart with a Resurrected Christ, following the official Jesuit iconography.

In Andrés López’s painting the figure of Christ points to his heart and looks penetratingly at the viewer. A ray of light emanates from the Eucharist held by a personification of the church, illuminating a bible supported by the angels; from there it becomes vanquishing lightning suppressing the enemies of the faith.

La imaginería del Sagrado Corazón gozó de una gran difusión en México durante el siglo XVIII. Aunque el origen de esta devoción se sitúa en la Edad Media, no se desarrolló plenamente hasta la década de 1720, y tuvo que esperar hasta 1765 para que obtuviera reconocimiento oficial. Sus más ardientes promotores fueron los jesuitas, y en la segunda mitad del siglo fue frecuente emparejar el Sagrado Corazón con un Cristo resucitado, siguiendo la iconografía jesuítica establecida.

En la pintura de Andrés López la figura de Cristo apunta a su corazón mientras dirige una mirada penetrante al espectador. Un rayo de luz emana de la Eucaristía, sostenida por una personificación de la Iglesia, e ilumina la biblia que sujetan los ángeles; desde ahí se convierte en rayo vencedor que aniquila a los enemigos de la fe, en la parte inferior.



Unknown artist, *Allegory of the Spanish Monarchy with the Kingdoms of Mexico and Peru (Alegoría de la Monarquía Española con los reinos de México y Perú)*, c. 1770, oil on canvas, 34 5/8 × 25 9/16 in. (88 × 65 cm), Private Collection, Mexico City, photo courtesy Fomento Cultural Grupo Salinas, Mexico City

In this ambiguous allegory of charity, a matronly embodiment of America joyfully suckles a group of foreign children. Meanwhile, a group of local youths are shown deprived of the same benefits.

The ancient rulers Moctezuma and Atahualpa—personifications of the viceroyalties of Mexico and Peru—appear next to the children of the land, but it is unclear whether they step on them or intercede on their behalf. The stanza, which goes back to the time of the first conquistadores, reveals the work’s sense of irony and dejection: “Where in the world has one seen / what one sees here? / Her own sons lie groaning / while foreigners are suckling.”

En esta ambigua alegoría de la Caridad, una matrona que personifica a América amamanta gustosa a un grupo de críos extranjeros. Mientras tanto, otro grupo de niños de la tierra han quedado privados de sus mismos beneficios.

Las parejas de corte de Moctezuma y Atahualpa con sus respectivas consortes, que personifican a los virreinos de México y Perú, figuran junto a los niños del país, pero no queda claro si pisotean a sus propios vástagos o si interceden por ellos. La

cuarteta, que hunde sus orígenes en la lírica de los primeros hijos de los conquistadores, fija el sentido del mensaje mediante la ironía y la crítica: “Dónde se ha visto en el mundo, / lo que aquí estamos contemplando. / Los hijos propios gimiendo, / y los extraños mamando”.

Section 7: Imagining the Sacred [Imaginando lo sagrado]



Unknown artist, *True Portrait of a Statue of Christ on the Cross (Verdadero retrato de talla de Cristo crucificado)*, first half of the 18th century, oil on canvas, 97 1/4 × 65 9/16 in. (247 × 166.5 cm), Catedral Metropolitana, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



Nicolás Rodríguez Juárez (Mexico, 1667–1734), *Saint Nicholas of Bari (San Nicolás de Bari)*, 1724, oil on canvas, 87 13/16 × 57 1/2 in. (223 × 146 cm), Catedral de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

Saint Nicholas of Bari (or Myra, 270–343), the historical figure who inspired the legend of Santa Claus, was a popular devotion in Europe and Spanish America. He was known as a protector of children and for the inordinate number of miracles he performed, described in the corner cartouches supported by putti.

Nicolás Rodríguez Juárez, older brother of the better-known Juan, was a highly accomplished painter, evidenced by the lifelike rendition of the saint’s face; vivid cherubs in complicated poses, which contrast with the iconic central figure; vibrant color combinations; and effective handling of light and shadow.

San Nicolás de Bari (o de Myra, 270-343), figura histórica que inspiró la leyenda de Santa Claus, fue un santo muy popular en Europa e Hispanoamérica, conocido sobre todo por su papel como protector de la infancia y por sus muchos milagros, algunos de los cuales se representan en los recuadros que sostienen los angelotes.

Nicolás Rodríguez Juárez, hermano mayor del afamado Juan Rodríguez Juárez, fue un pintor de estimable talento, que aquí se constata en el verismo del rostro del santo, los animados querubines en complicadas posturas, que contrastan con la icónica figura central, las vibrantes combinaciones cromáticas y un excelente manejo del claroscuro.



Attributed to Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c. 1790), *Virgin of Sorrows (La Virgen de los Dolores)*, c. 1750, oil on canvas, 97 5/8 × 72 13/16 in. (248 × 185 cm), Pinacoteca del Templo de San Felipe Neri “La Profesa,” Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

One particularly famous sculpture of the Virgin of Sorrows (*Dolorosa*) was housed in the Oratorio de San Felipe Neri in Mexico City. This painting may have been commissioned to evoke the oratory’s seventeenth-century sculpture, or it may be a newly invented image that became associated with the Oratorio. It depicts the Virgin within an arch and set against a blue tiled wall. She wears a crimson silk dress (an allusion to the Passion), and is lavishly bejeweled.

The anguished Virgin, pierced by a sword and clasping her hands, contrasts with the playful cherubs that hover about carrying symbols of the Passion. The vivid tears trickling down her face help humanize her divinity and establish a closer connection with the viewer.

Una imagen particularmente popular de la Dolorosa fue una talla del siglo XVII que se veneraba en el oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de México. Es posible que esta pintura fuera encargada para evocar dicha escultura. Sin embargo, no podemos descartar que se trate de una imagen completamente nueva que pronto llegó a vincularse con el oratorio. Representa a la Virgen bajo un arco y ante un fondo de azulejos, vestida de seda carmesí (color alusivo a la Pasión) y ricamente enojada.

La angustia de la Virgen, atravesada por una espada y con las manos entrelazadas, contrasta con los juguetones querubines que revolotean a su alrededor portando los símbolos pasionarios. Las vívidas lágrimas que surcan su rostro contribuyen a humanizar su divinidad.



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Christ of Ixmiquilpan or “Señor de Santa Teresa” (Cristo de Ixmiquilpan o “Señor de Santa Teresa”)*, 1737, oil on canvas, 83 7/16 × 58 1/4 in. (212 × 148 cm), Museo Nacional de las Intervenciones, Exconvento de Churubusco, INAH, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Francisco Kochen

The Christ of Ixmiquilpan was a life-size cornstarch-paste image venerated at the church of Mapethé, near the town of Ixmiquilpan in the present-day state of Hidalgo. In the seventeenth century the sculpture had become disfigured and was ordered buried with the next townsman to die. Six years passed without anyone from the community dying. Suddenly, the effigy detached itself from the cross and miraculously renovated itself. In 1621 the image was transferred to the Carmelite convent of Santa Teresa in Mexico City. Its fame as a miracle worker grew, and copies after the original on its altar were created for private and public devotion.

In this version by José de Ibarra, the effigy is shown wearing an extravagant loincloth with gold embroidery, with vases of silver-laminated flowers, crucifixes, and monstrances at its feet.

El Cristo de Ixmiquilpan era una imagen de bulto de tamaño natural, hecha de pasta de caña de maíz, venerada en la iglesia de Mapethé, cerca de la localidad de Ixmiquilpan, en

el actual estado de Hidalgo. En el siglo XVII estaba tan estropeada que se dio orden de enterrarla con el primer adulto que falleciera en la localidad. Pasaron seis años sin que ningún lugareño muriese, y de pronto la efigie se desprendió de la cruz y milagrosamente se restauró a sí misma. En 1621 la talla fue trasladada al convento carmelita de Santa Teresa en la ciudad de México. Al crecer la fama de los prodigios que obraba, se hicieron copias pintadas del original en su altar para la devoción pública y privada.

En esta versión de José de Ibarra la efigie se muestra con un extravagante paño de pureza bordado en oro y acompañada de jarrones con sus ramilletes de plata y una serie de crucifijos y ostensorios a sus pies.



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Virgin of Guadalupe and View of the Valley of Mexico* (*Virgen de Guadalupe y vista del valle de México*), 1739, oil on canvas, 66 1/8 × 48 13/16 in. (168 × 124 cm), Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

When José de Ibarra painted this image in 1739, the Virgin of Guadalupe had already been declared Mexico City's patron, following a devastating epidemic that afflicted the Valley of Mexico. Ibarra created many versions of the image, but none features the stunning effect of the broad, open landscape seen in this early work, with the Virgin floating high above her shrine.

Para 1739, año en el que José de Ibarra pintó su obra, ya se había jurado el patronato de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de México, tras una gran peste que asoló el valle de México y sus alrededores. Ibarra realizó muchas versiones de la imagen, pero en ninguna de las conocidas hasta ahora repitió el hermoso efecto del paisaje amplio y libre que se ve en esta obra temprana, con la Virgen flotando lejos del lugar sagrado y por encima de la ciudad de México.



Attributed to Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *Virgin and Child with Saint John the Baptist* (*La Virgen y el Niño con san Juan Bautista*), c. 1760, oil on canvas, 57 1/2 × 42 1/8 in. (146 × 107 cm), Collection of Pérez Simón, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

The Holy Family is set against a dark domestic interior; the subdued settings and the figures' soft expressions inspire gentle, pious feeling. Baby Jesus looks directly at the viewer while John the Baptist kisses his foot, bearing a banderole that reads, "Here is the Lamb of God."

The Virgin is modeled after works by the Roman painter Carlo Maratti (1625–1713), while the child follows more closely those by the Sevillian artist Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682). By quoting the work of these celebrated artists, Miguel Cabrera created a dramatic visual statement and aligned himself with the great masters of his time.

La Virgen y el Niño aparecen representados en un interior doméstico escasamente iluminado; la tenue atmósfera y las suaves expresiones de las figuras tienen por finalidad inspirar sentimientos dulces y piadosos. El Niño Jesús mira directamente al espectador mientras san Juan besa su pie y sostiene una banderola que reza: "Éste es el Cordero de Dios".

La Virgen sigue modelos del pintor romano Carlo Maratti (1625-1713), en tanto que la figura del Niño sigue más de cerca los del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Al citar la obra de estos dos admirados artífices, Cabrera se parangonó con los grandes maestros de su tiempo, creando una dramática declaración visual.



Nicolás Correa (Mexico, 1657–c. 1708), *Procession of Saint Rosalia of Palermo (El traslado de santa Rosalía de Palermo)*, 1708, oil on canvas, 44 7/8 × 58 1/16 in. (114 × 147.5 cm), Collection of Diego Monroy Ponce, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

The scene evokes the miracle during the plague that struck Palermo in 1625, when the remains of Saint Rosalia were paraded through the Italian city to free it of pestilence. Rather than showing an urn with the saint's relics, Nicolás Correa depicted the saint's statue carried in procession through a city that more resembles Mexico City than Palermo. The painting's date coincides with the consolidation of the devotion introduced by the Sicilian Jesuits in New Spain.

The quick and sketchy brushwork of the artist recalls the vaporous and iridescent effect of his inlaid mother-of-pearl panels (*enconchados*).

Esta escena evoca un momento portentoso durante la peste que azotó Palermo en 1625, cuando los restos de santa Rosalía fueron sacados en procesión por la ciudad italiana para impetrar el cese de la epidemia. Nicolás Correa no muestra la urna con los despojos de la santa, sino su escultura como romera y ermitaña, trasladada por las calles de una ciudad que más parece la ciudad de México que la de Palermo. La fecha del lienzo coincide con el momento de pleno arraigo de la devoción instaurada por los jesuitas sicilianos destinados a la provincia de México.

El pincel nervioso y abocetado del artista, está relacionado con los efectos de tinta corrida e iridiscencia que empleaba en sus tablas enconchadas.



Miguel Cabrera (Mexico, c. 1715–1768), *The Sacred Heart of Jesus (El Sagrado Corazón de Jesús)*, c. 1756, oil on copper, diameter: 16 3/4 in. (42.5 cm), Fundación Cultural Daniel Liebsohn, A.C., Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

Images of the Sacred Heart of Jesus encircled by a crown of thorns and surmounted by a crucifix were popular in eighteenth-century Mexico for private devotion in domestic altars and as parts of altarpieces in churches. Miguel Cabrera specialized in these carnally poignant images. The delightful cherubs and soft brushstrokes are fundamental for understanding how the scientific representation of an organ was able to come into the fold of the amiable spirituality of the period.

Las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús ceñido por una corona de espinas y rematado por una cruz fueron muy populares en la Nueva España en el siglo XVIII. En todo México se encuentran pequeñas pinturas similares que se emplearon para la devoción privada en altares domésticos y como parte de retablos en las iglesias. Miguel Cabrera se especializó en estas imágenes carnalmente audaces. Los encantadores querubines y su suave pincelada son fundamentales para entender cómo la representación científica de un órgano pudo entrar en las esferas de la espiritualidad amable de la época.



Attributed to José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *The Discovery of the Body of Saint John of Nepomuk* (*El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*), c. 1740, oil on copper, 16 × 11 in. (40.7 × 28 cm), Patrimonio Universitario, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexico City, photo © D.R. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, by Eumelia Hernández

In the fourteenth century Saint John of Nepomuk was brutally tortured by King Wenceslaus of Bohemia for refusing to reveal the secrets of his wife's confessional. The monarch ordered him drowned in the Moldova River, where his body was later discovered. The Eastern saint, a model of moral fortitude and discretion, became one of the most venerated across New Spain.

This work is either a *modello* (preparatory study or model) or a *ricordo* (smaller commemorative version) for a lost painting that José de Ibarra created for the Jesuit college of San Ildefonso in Mexico City.

En el siglo XIV san Juan Nepomuceno fue brutalmente torturado por el rey Wenceslao de Bohemia tras haberse negado a revelar los secretos de confesión de su esposa. El monarca mandó ahogar al santo en el río Moldava, de donde más tarde se recuperó su cuerpo. Este santo de Europa del Este, dechado de discreción y rectitud moral, llegó a ser uno de los más venerados en toda la Nueva España.

La obra es un *modello* (estudio preparatorio) o un *ricordo* (versión conmemorativa más pequeña que la original) de una pintura perdida que José de Ibarra creó para el colegio jesuita de San Ildefonso en la ciudad de México.



José de Páez (Mexico, 1721–c. 1790), *Saint John Nepomuk* (*San Juan Nepomuceno*), 1770, oil on copper, 17 5/8 × 13 1/8 in. (44.8 × 33.3 cm), Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by the Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2016.110.1), photo © Museum Associates/LACMA

Along with the Virgin of Guadalupe, Saint John of Nepomuk was one of the most represented cult figures in eighteenth-century Mexico. He was known for safeguarding the Seal of the Confessional; when the saint's body was exhumed in Prague in 1719, his reddish tongue was said to have remained intact, still pulsating with life. In this fine copper painting by José de Páez, he is depicted gazing upward, with the red tongue hanging from his priestly robes.

Junto con la Virgen de Guadalupe, san Juan Nepomuceno, conocido por su fidelidad a la salvaguarda del secreto de confesión, fue una de las figuras de culto más representadas en México durante el siglo XVIII. Cuando en 1719 se exhumó su cuerpo en Praga, se dijo que su lengua se conservaba aún intacta y palpitante. En este exquisito óleo sobre cobre se le presenta con la mirada hacia lo alto y con la lengua roja colgando del hábito.



Nicolás Enríquez (Mexico, 1704–c.1790), *The Apparition of the Virgin of El Pilar to Saint James* (*Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*), 1773, oil on copper, 22 1/4 × 16 1/2 in. (56.5 × 41.9 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Louis V. Bell, Harris Brisbane Dick, Fletcher, and Rogers Funds and Joseph Pulitzer Bequest and several members of the Chairman's Council Gift, 2014, photo © The Metropolitan Museum of Art, New York

The painting depicts the appearance of the Virgin Mary to Saint James and his followers on the bank of the Ebro River, outside the city walls of Zaragoza, Spain. According to tradition, the Virgin, who appeared on top of a stone pillar, was conveyed from Jerusalem by angels to encourage the saint in his evangelization of the Roman province of Hispania.

Recognized as patron of Aragon in 1678, the Virgin of El Pilar was widely venerated in the Iberian world, including among Spaniards residing in Mexico, who commissioned paintings for private devotion and traveled back with them to Spain, as in this case.

Esta pintura muestra la aparición de la Virgen María a Santiago y sus seguidores en la ribera del Ebro, extramuros de la ciudad de Zaragoza. Según la tradición, la Virgen, que se apareció sobre un pilar de piedra, fue transportada por ángeles desde Jerusalén para alentar al santo en su evangelización de la provincia romana de Hispania.

La Virgen del Pilar, proclamada patrona de Aragón en 1678, fue muy venerada en el mundo hispánico, lo que incluía a los españoles que vivían en México; éstos solían encargarse de pinturas de sus santos predilectos y llevarlas consigo a España como parte de su tornaviaje, como es el caso de esta obra.



Unknown artist, *Queen of Heaven and Saints* (*Reina del Cielo y de los santos*), c. 1770, oil on copper, 11 × 8 1/4 in. (28 × 21 cm), Galería Coloniart, Collection of Felipe Siegel, Anna and Andrés Siegel, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz

In this small yet densely packed painting, the artist has magisterially arranged a total of 285 figures of saints, surrounded by roundels of the joyful and sorrowful mysteries of the faith. In the midst of this cascade of glory, the Virgin of the Rosary—associated with the Dominican order—ascends heavenward to be crowned by God the Father.

En esta pequeña pero abigarrada lámina, el artista ha dispuesto magistralmente un total de 285 figuras de santos, rodeados por tondos con los misterios gozosos y dolorosos. En medio de esta catarata de gloria, la Virgen del Rosario, vinculada con la orden dominica, asciende al empíreo para ser coronada por el Padre Eterno.



Juan Rodríguez Juárez (Mexico, 1675–1728), *Virgin of Guadalupe and Saints (La Virgen de Guadalupe y santos)*, c. 1720, oil on canvas, 29 5/8 × 22 1/16 in. (75.2 × 56.1 cm), Collection of Christopher C. Hill, San Antonio, Texas, photo © Museum Associates/LACMA/Fomento Cultural Banamex, A.C., by Peggy Tenison

The Virgin of Guadalupe is surrounded by various saints, which were undoubtedly meaningful to the original owner. Kneeling in adoration of the celestial apparition is Pope Innocent XI (r. 1676–89) and the hermit Gregorio López, a Spaniard who immigrated to New Spain in 1562 and whose beatification campaign experienced a strong revival in the eighteenth century. In bringing together these figures, the patron of the painting proudly declared his support of the hermit's cause and emphasized the spiritual riches of New Spain.

En esta obra, la Virgen de Guadalupe aparece rodeada por un conjunto de santos que, sin duda, eran importantes para el propietario original de la obra. Arrodillados, adoran la aparición celestial el papa Inocencio XI (p. 1676-1689) y el eremita Gregorio López, un español que emigró a la Nueva España en 1562 y cuya campaña de beatificación se intensificó el siglo XVIII. Al reunir estas figuras, el comitente declaraba con orgullo su apoyo a la causa del ermitaño y celebraba los dones espirituales de la Nueva España.



Attributed to Juan Patricio Morlete Ruiz (Mexico, c. 1713–1772), *Altarpiece with the Virgin of Guadalupe and Saint John the Baptist, Flanked by Fray Juan de Zumárraga and Juan Diego (Retablo de la Virgen de Guadalupe y san Juan Bautista con fray Juan de Zumárraga y Juan Diego)*, c. 1750, oil on copper, 22 1/16 × 17 5/16 in. (56 × 44 cm) Museo Nacional de Arte, INBA, Secretaría de Cultura, Mexico City, photo © D.R. Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015

No other devotion in the Hispanic world fostered as much pictorial creativity as that of Our Lady of Guadalupe. Here the Virgin is featured in her niche above a small sculpture of Saint John the Baptist, in Spanish, san Juan Bautista. She is flanked by Juan Diego, to whom the Virgin appeared in 1531, and Juan de Zumárraga, the archbishop of Mexico who witnessed the moment when Juan Diego unfolded his cloak revealing the Virgin's miraculously imprinted image. This grouping suggests that the painting's patron was also named Juan or was interested in the three figures as historical and legitimating agents of the devotion.

Ninguna devoción del mundo hispánico generó tanta creatividad pictórica como el culto a la Virgen de Guadalupe. En esta obra, la Virgen aparece dentro de su hornacina, colocada sobre una pequeña talla de san Juan Bautista. A los lados figuran Juan Diego, a quien la Virgen se apareció en 1531, y Juan de Zumárraga, el arzobispo de México ante quien Juan Diego desplegó su tilma, revelando la imagen milagrosamente impresa. Esta agrupación hace pensar que el comitente de la obra se llamaba Juan o que estaba interesado en las tres figuras como agentes históricos y legitimadores de la advocación.



Antonio de Torres (Mexico, 1667–1731), *The Virgin, Saint Anne, and Saint Joachim*, 1721, oil on canvas, 117/16 × 14 in. (29 × 35.5 cm), Collection Pérez Simón, Mexico City, photo © Museum Associates/LACMA./Fomento Cultural Banamex, A.C., by Rafael Doniz



José de Ibarra (Mexico, 1685–1756), *Virgin of Sorrows (Virgen de los Dolores)*, c. 1730, oil on panel, 23 5/8 × 18 1/2 in. (60 × 47 cm), Museo de Arte Sacro, Catedral de Guadalajara, Secretaría de Cultura, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, photo © Museum Associates/LACMA./Fomento Cultural Banamex, A.C., by Gerardo Hernández Rosales



Attributed to Francisco Antonio Vallejo (Mexico, 1722–1785), *Holy Family with Saints Anne and Joachim (Los Cinco Señores)*, second half of the 18th century, oil on copper, 24 13/16 × 33 1/16 in. (63 × 84 cm), Museo Amparo, Puebla, photo © Museo Amparo, by Carlos Varillas