OBRAS DE JOSE DE PAEZ EN EL MUSEO DE AMERICA DE MADRID (*)

Aunque las piezas que han dado fama al Museo de América han sido las correspondientes a la época prehispánica, este centro cuenta también con un importante conjunto de obras virreinales, que en raras ocasiones han sido objeto de un detenido estudio. Gracias a las compras realizadas y a los fondos antiguos del Museo, se ha ido creando una importante colección de pintura de las diferentes escuelas coloniales, si bien muchas de ellas están fechadas en el siglo XVIII, su momento más prolífico pero no el de mejor calidad.

Recientemente y debido a haber emprendido la catalogación de las piezas del Museo (**), tuvimos la oportunidad de trabajar con los fondos de pintura de la escuela mexicana, con firmas de tanto prestigio en su momento como Juan Rodríguez Juárez, Cabrera, Alcíbar y José de Páez; junto a los más importantes discípulos de las grandes figuras, Andrés de Islaz, Andrés López y Francisco Martínez, aparecen interesantes obras anónimas como son dos series de mestizajes y diferentes paisajes y escenas mexicanas.

Todos estos artistas están representados, en la mayoría de las ocasiones, por un exiguo número de obras que, incluso, se reducen a un solo cuadro en el que se reproduce la tipificada figura de la Virgen de Guadalupe, de las que el Museo posee una importante colección, pero que dicen muy poco del carácter y estilo propio del pintor. Sólo en el caso de un artista, José de Páez, existe el número suficiente de cuadros para, sumados a los que ya se conocen, darnos una idea aproximada del estilo de este pintor, que ocupa los últimos momentos de la pintura colonial en la Nueva España.

Muy escasas son las noticias que con certeza se conocen de la biografía de este artista. Al parecer nace en México en 1720, y la

---

(*) Agradecemos a don Diego Angulo Iñiguez y a don Enrique Marco Dorta la valiosa ayuda que nos han prestado para realizar este trabajo.

(**) Este artículo ha podido llevarse a cabo gracias a las facilidades dadas por don Carlos Martínez-Barbeito, director del Museo de América; doña María Luisa Vázquez de Parga, subdirectora; doña María Luisa Oliveros, secretaria, y demás personal del centro.

fecha de su primera obra conocida, *El Mapa del Desagüe según los datos de Sigüenza y Góngora,* de 1753, coincide con la formación de la Academia de Pintura. Sin embargo, Páez no participó en la creación de esta Academia, aunque sí lo hacen un pintor más joven: Alcíbar, y algún otro contemporáneo suyo, como Francisco Martínez, a los que ya se conoce como importantes maestros, apelativo que Páez no merece en estos momentos, puesto que su firma no se encuentra en los pocos documentos que sobre esta institución se conocen (1). Existen obras suyas en Perú, Venezuela y Guatemala, pero no hay ninguna seguridad de que viajara a estos países; es posible que residiera en 1775 en la ciudad de México, donde tal vez poseyera dos casas, según datos sin confirmar (2). Quince años más tarde, a los setenta de edad, firma su última obra conocida: *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan Bautista,* y en torno a esta fecha se centra su muerte, sin que se conozca con exactitud ni el año ni el lugar.

Su estilo no ha merecido nunca grandes elogios, debido especialmente a la poca creatividad que presentan las composiciones que realiza. Para Couto (3) las obras de Páez tienen un cierto interés, pero sólo aceptaría su importancia como pintor si se confirmase la originalidad de algunas, en concreto de aquella que representa la *Muerte de Santa Rosalía,* en San Ildefonso, y que fue la que más agradablemente llamó la atención del escritor. Toussaint, en su *Arte colonial en México,* no encuentra nada que sea digno de mención; dice: «Entre la multitud de las obras de Páez que conocemos, difícil es encontrar alguna decorosa íntegramente» (4), opinión que repite, matizada, en la obra *Pintura colonial en México,* de forma que «en un mismo cuadro suele haber una figura interesante, bien entendida, en tanto que el resto es obra nula» (5), juicio que podría parecer algo rígido, ya que la mayoría de los ejemplos pictóricos de su tiempo no rebasan la calidad media que domina en el conjunto de las realizaciones de este artista.

Esta falta de originalidad es algo que se podrá comprobar fácilmente en los ejemplos que tratamos aquí, en los que incluso pierden frescura los modelos que le pudieron servir de base, aunque la habilidad de su pincel, fino y de un detallismo casi miniaturista,

---

(1) Moyssen, X.: «La primera academia de pintura en México», *AIIE,* México, 1965, número 34, pp. 15-20.

(2) Cruz, S.: «Algunos pintores y escultores de la ciudad de México en el siglo XVIII», *AIIE,* México, 1964, núm. 33, pp. 103-106.

(3) Couto, J. B.: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México,* México, 1947, p. 106.

(4) Toussaint, M.: *Arte Colonial en México,* México, 1948, p. 348.

(5) Toussaint, M.: *Pintura Colonial en México,* México, 1965, pp. 177-178.

hace que sus obras sean algo más que mediocres, sin separarlo del momento pictórico en el que se desenvuelve. Al contrario de los grandes lienzos que utilizó este pintor en diferentes ocasiones, como, por ejemplo, para representar las escenas de la *Vida de San Francisco Solano* (6), los cuadros del Museo son obras de pequeñas dimensiones: seis cobres y un lienzo (7), que muestran por lo general una corrección de dibujo y unas tonalidades poco brillantes. Los modelos, de gestos impasibles, parecen responder, en muchos casos, a un canon adoptado por el pintor que los repite incluso en un mismo cuadro. En cuanto a las composiciones, resalta en ellas una gran simetría a la hora de ordenar los volúmenes, y se prefieren las líneas horizontales y verticales a las diagonales, que podrían dar a las escenas una movilidad no buscada ni deseada por Páez.

RETRATO DE DON FRANCISCO AGUIAR (Lám. I)

Oleo sobre lienzo de forma oval, con unas medidas de 62 × 46 centímetros. Firmado en la parte inferior derecha: «Jph de Paez fec^{t} a. 1770» (lámina V, figura 1). Fue adquirido por el Museo en 1967 (8).

En el mismo lienzo encontramos resumidos los datos relativos a la biografía del personaje, con una relación de los cargos más importantes que ostentó a lo largo de su vida: «El Illmo. V^{e} S^{r} D. y M^{tro} D^{n} Francisco de Aguiar Ulloa, Seixas i Rivadeneira. Colegial Mayor de Cuenca en la Universidad de Salamanca; Canónigo Magistral de la St^{a} Iglesia de Astorga, despues Penitenciario de la St^{a} y Apostolica de S^{r} S^{n} Tiago electo obispo de Guadalaxara, Obispo de Michoacan y Arzobispo de Mexico, donde murió de edad de sesenta años dia catorse de Agosto de milseiscientos noventa y ocho, con notable edificación de humildad, pobreza y Santidad».

A todo ello podríamos añadir que el arzobispo de México, natural del pueblo coruñés de Betanzos, se distinguió por su gran afán de servicio, realizando dilatados viajes por toda su diócesis durante los años de 1683 y 1696, dos años tan sólo antes de su muerte. Esta destacada figura de la Iglesia mexicana empleó la mayor

(6) Romero de Terreros, M.: «José de Páez y su Vida de San Francisco Solano», *AIIE*, México, 1949, núm. 17, pp. 23-26.

(7) Todas estas obras han llegado al Museo a través de diferentes adquisiciones a particulares y anticuarios, en las fechas que en cada caso se señalan y sin formar un conjunto unitario.

(8) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad*, se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 19 de abril de 1967; número de entrada: 215; número del inventario general: 17; descripción del objeto: pintura al óleo, representando a don Francisco Aguiar Ulloa, que fue arzobispo de México, pintado por José de Páez; medidas: 62× ×46; forma de adquisición: O. M. 21 de marzo de 1967; número de expediente: 92».

parte de su esfuerzo en la creación de lo que serían importantes centros, ya que fundó el Seminario Conciliar, que se concluía en 1691, colocó la primera piedra de la Colegiata de Guadalupe y contribuyó con su esfuerzo a la construcción del Hospital de la Congregación del Divino Salvador, pues acudió en ayuda del carpintero José Sáyago en 1680, con «alguna renta y una casilla frente a San Pedro y San Pablo»; del mismo modo se ocupó de la suerte que pudieran correr las mujeres dementes y desamparadas, colaborando en esta ocasión con el clérigo Domingo de Barcia (9). También merece destacarse su interés personal por la observancia de las buenas costumbres, lo que le llevó a presentar una decidida oposición al juego de gallos en 1687, entregando para ello las rentas de la cuarta arzobispal (10). No cabe duda que todas estas actividades demuestran el acierto de la inscripción que, en forma de orla, rodea el retrato y que ha sido tomada del Salmo 40,2: «BEATUS VIR QUI INTELLIGIT SUPER EGENUN ET PAUPEREM: IN DIE MALA LIBERABIT EUM DOMINUS. Phalmus 40» (Bienaventurado el que se preocupa por el necesitado y el desvalido: en el día malo le librará Yavé).

Estilísticamente este cuadro presenta una gran dureza de dibujo concentrada en los ángulos del rostro, resultado de la repetición de un modelo anterior, puesto que esta obra se realiza en 1770, setenta y dos años después de la muerte del ilustre arzobispo, acaecida, como hemos visto, en 1698, y al que el artista no tuvo ocasión de conocer.

La disposición general de la obra: personaje rodeado por una orla con inscripción y pie formado por una cartela que recoge sus datos biográficos, parece responder a un cliché empleado por el pintor a la hora de enmarcar los rostros, como ya hiciera, por ejemplo, en la década de los sesenta con los retratos de importantes figuras de la orden betlemítica, de la que algunos autores le consideran pintor oficial (11).

DIVINA PASTORA (Lám. II, fig. 1)

Oleo sobre cobre de 64 × 17 cm., firmado en el centro de la parte inferior del cuadro: «Jph. de Paez fecit en Mexico a. d. 1770» (lámina V, figura 2). Adquirido por compra en 1968, formando lote

(9) Cuevas, M.: *Historia de la Iglesia en México,* México, 1946, tomo III, pp. 1600 y ss.

(10) Sarabia Viejo, M.ª J.: *El juego de gallos en Nueva España,* Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1972.

(11) Berlín, H.: «Pintura colonial mexicana en Guatemala», *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala,* Guatemala, 1952, tomo XXVI, núm. 1, pp. 118-128, y «Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú», *AIAA,* Buenos Aires, 1963, núm. 16, pp. 90-95.

con el cuadro del *Buen Pastor*, del mismo autor, y al que nos referiremos a continuación (12).

La iconografía de la Divina Pastora nace como una evolución del tema, muy repetido, del Buen Pastor. Sus primeras obras se sitúan en el siglo XVII y presentan un origen puramente español, adquiriendo importancia sobre todo en la región andaluza, donde se encuentran los mejores ejemplos que servirán de base a obras posteriores (13). El culto de la Virgen como Divina Pastora se extendió por el continente americano gracias a la orden de los capuchinos, quienes fueron los primeros en utilizar este tema iconográfico en la Península.

En el cuadro de Páez nos encontramos con una importante variación, ya que no aparece la Divina Pastora con su atuendo habitual, el cual ha sido cambiado por el hábito carmelita ornamentado; sin embargo, continúa rodeada por el rebaño y coronada por dos ángeles, apareciendo tras ella la figura del Niño como Buen Pastor sobre un fondo de paisaje y arquitectura. Este conjunto forma la parte inferior del cuadro, pues la mitad superior, que se encuentra decididamente separada, agrupa una serie de personajes relacionados íntimamente con la vida del Carmelo.

En la parte alta del cobre, y a la izquierda de la composición, se encuentra arrodillada una figura que podemos relacionar con Simón Stock por su postura, por el libro que hay a sus pies y por su actitud de recibir el escapulario, que le traen dos ángeles situados en el extremo superior derecho; sin embargo, la espada de fuego colocada sobre el libro indica una referencia al profeta Elías, expectante ante la aparición de la Inmaculada, que surge de una nube que nace del mar: «nubecula parba», siguiendo la tradición de la orden. En un pequeño montículo situado en el ángulo superior aparece la representación de la iglesia construida por Agabús en el monte Carmelo como primer ejemplo de vida monástica (14). Al fondo se adivina la silueta de un barco repitiendo el mismo detalle que, en esta época, utiliza el pintor caraqueño J. P. López en *su Inmaculada* de la catedral de Caracas (15).

---

(12) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro y al siguiente: «Fecha de ingreso: 4 junio 1968; número de entrada: 223; número de inventario general: 27 y 28; descripción del objeto: dos cobres del pintor mexicano José de Páez; medidas: 47×63,5; marcos de la época; forma de adquisición: Orden ministerial de 5 de marzo de 1968; número de expediente: 95».

(13) Cavestany, J.: «El pintor de las pastoras», *Arte Español*, 1945, pp. 107-111.

(14) Mâle, E.: *L'art Religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du siècle XVI, du siècle XVII et du siècle XVIII*, París, 1932, pp. 443 y ss.

(15) Boulton, A.: *Primera exposición del Profesor del Arte de Pintor, Escultor y Dorador Juan Pedro López, 1724/1787*, Caracas, 1963, lám. I.

A la derecha, tres personajes importantes en la vida de la orden: San Cirilo Alejandrino, San Cirilo Constantinopolitano y San Alberto, los tres vestidos con el hábito de los carmelitas y sosteniendo en sus manos pliegos con leyendas relativas a la Virgen: «Mater et Virgo», «Mater Dei» y «Sine labe concepta», respectivamente. A San Alberto se le conoce como el segundo fundador, ya que al parecer escribió y fijó la regla por donde se regiría la orden a principios del siglo XIII. Por su parte, a San Cirilo Constantinopolitano, general de la orden y prior del monte Carmelo, se le considera de gran importancia por la conversión y el bautismo del sultán de Iconium en 1169 y la defensa del principio por el que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo, no del Padre únicamente. Por último, San Cirilo Alejandrino destaca sobre todo por su intervención en el Concilio de Efeso, en pugna contra Nestorio y como defensor de María como Madre de Dios (16). Bajo estos personajes, lo mismo que bajo la supuesta figura de Simón Stock, aparecen representaciones de pecadores o herejes.

A pesar del número de figuras que, como acabamos de ver, componen el cuadro, su distribución por el mismo sigue un esquema bastante simple. Una división horizontal, ya resaltada, marca la separación de los dos campos. Al mismo tiempo, un eje vertical une las representaciones de las dos vírgenes, mientras que los grupos laterales se sitúan compensando los volúmenes. Todo ello hace que la composición, en general, sea bastante rígida aunque de un dibujo que puede calificarse de correcto. La tonalidad del conjunto, bastante oscura, es una de las características de la mayoría de las obras de este pintor.

No cabe duda que el cuadro está realizado siguiendo un encargo concreto relacionado directamente con los carmelitas; el hecho de adoptar el tema de la Divina Pastora para unirlo a la advocación de otra Virgen no supone una innovación total, pues a través de las obras de otros artistas podemos ver que esta misma figura toma el hábito de la Merced; por ejemplo, como sucede en un cuadro del pintor quiteño Manuel Samaniego (17). Por otra parte, el mexicano José de Páez contó con modelos parecidos dentro de su propio ambiente, como la Divina Pastora del Museo del Virreinato (18), obra del maestro Cabrera, y que sin duda conoció, pudiendo inspirarse en ella para realizar la figura central, aunque introduciendo una serie de variantes.

---

(16) Emond, C.: *L'Iconographie Carmelitaine dans les anciens Pays-Bas meridionaux*, Bruselas, 1961.

(17) Reproducida en Marco Dorta, E.: *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973, fig. 591.

(18) Carrillo y Gariel, A.: *Cabrera*, México, 1968, lám. 60.

1. *Don Francisco Aguiar*

2. *Trinidad*

LAMINA I

1 *Divina Pastora*

2. *Buen Pastor*

LAMINA II

(Todas las fotografías del trabajo han sido realizadas por Rodolfo Wunderlich)

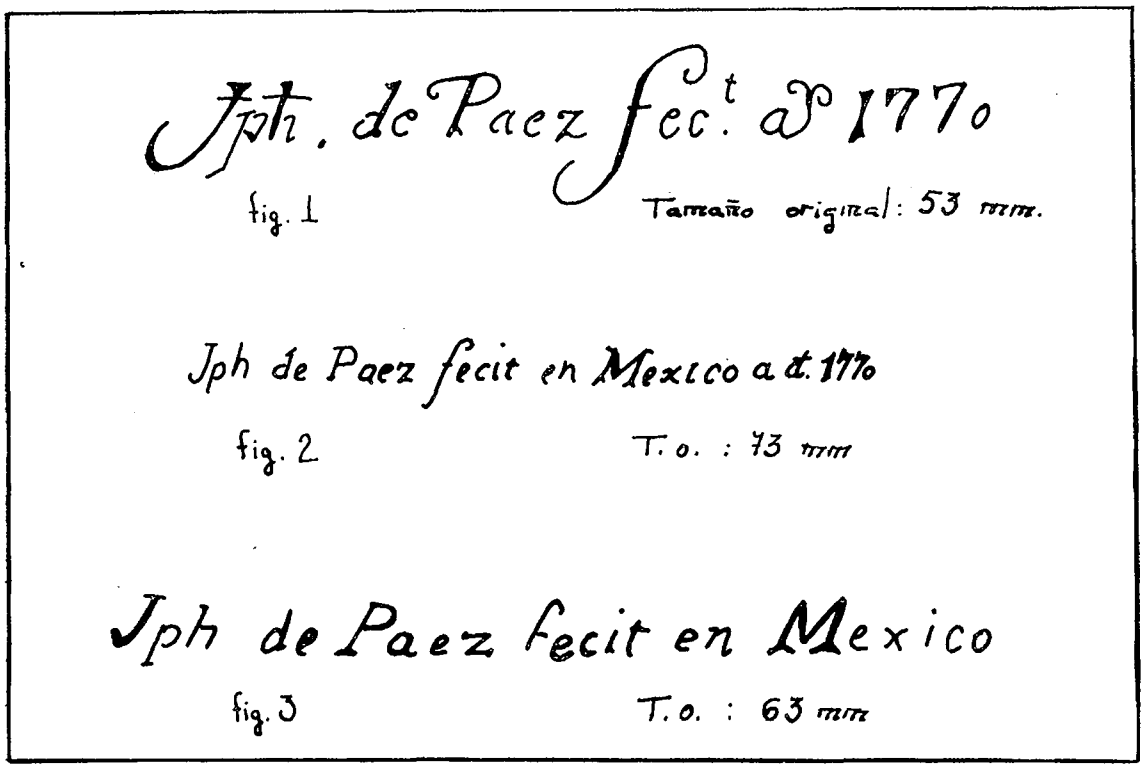
Virgen del Apocalipsis

LAMINA III

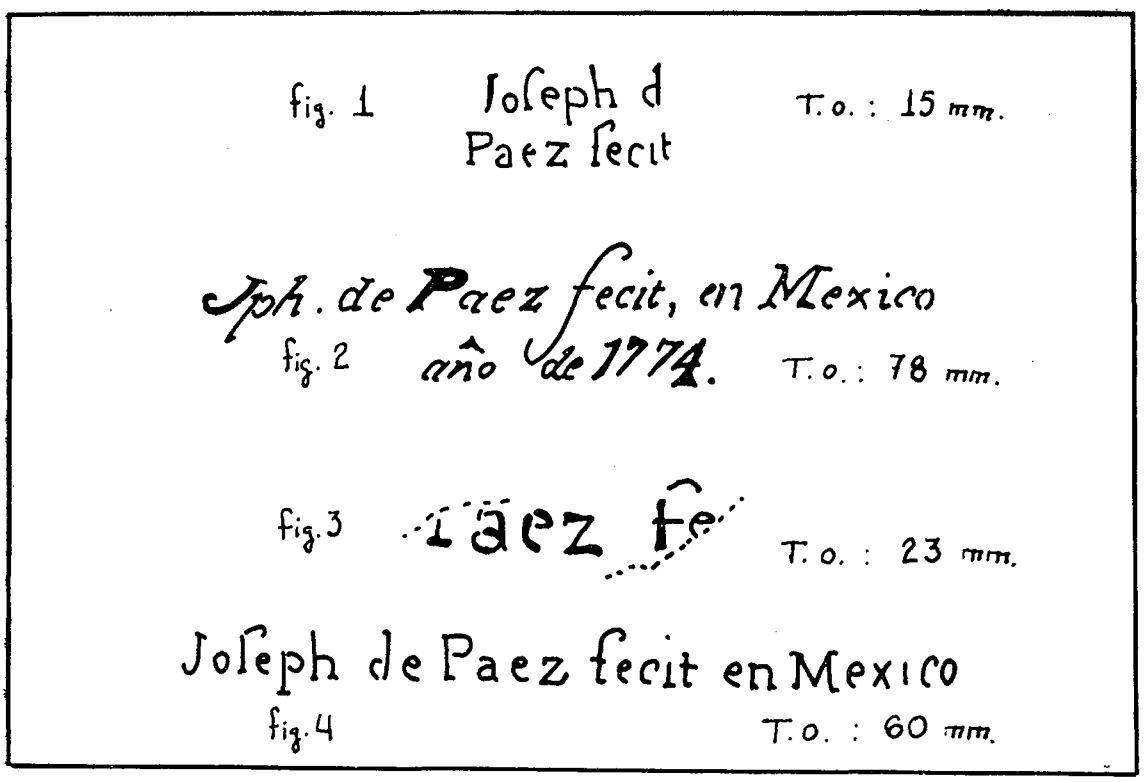
1. *Inmaculada*

2. *Virgen con santos*

LAMINA IV



LAMINA V



LAMINA VI

BUEN PASTOR (Lám. II, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 47 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Jph. de Paez fecit en Mexico» (lámina V, figura 3). Adquirido en 1968 junto al cuadro anterior, como ya se indicó.

El tema del Buen Pastor, tan utilizado en la iconografía cristiana desde los primeros tiempos, tiene una especial importancia en España, tras reaparecer en el siglo XVI en Francia y Portugal. En la Península sirvió de fuente de inspiración a numerosos artistas, no sólo para grandes lienzos, sino que aparece incluso en pequeños cuadros de vidrio, con los que, debido a su fácil traslado, se favoreció una extraordinaria difusión durante todo el siglo XVIII (19). Este tipo de representación se utiliza en muchas ocasiones formando pareja con el tema de la Divina Pastora, lo que unido a unas dimensiones exactas y a una composición general idéntica en ambos cuadros permite pensar que las dos obras que comentamos (lámina II, figuras 1 y 2) estaban destinadas a aparecer juntas.

De nuevo, como en el caso anterior, una forma artificial a modo de gran arcada separa la figura principal, el Buen Pastor, y la escena que le rodea, de la parte superior donde se agrupan varios personajes con diferentes leyendas. Dos figuras de Cristo como Buen Pastor, siguiendo distintas variedades iconográficas, ocupan esta mitad inferior: sentado y rodeado por el rebaño en primer término y al fondo, en pie, llevando sobre sus hombros una oveja, a la manera representada durante el siglo XVII español por el conquense García Salmerón en un cuadro existente en la iglesia de San Jerónimo, en Madrid (20), aunque completamente alejado de los rasgos naturalistas de éste, tanto en la figura de Cristo como en las de los animales. Todo ello sobre un paisaje que da profundidad a la escena, sin que aparezcan en esta ocasión las arquitecturas utilizadas por el pintor en otros ejemplos. Rematando esta composición, dos angelitos colocan una corona de flores sobre Jesús, que, sentado en primer plano y cubierto por una larga túnica, deja al descubierto los pies mostrando las señales de las llagas.

Situadas en la mitad superior encontramos, a la izquierda, la figura de un profeta con su nombre escrito bajo ella: Isaías, acompañado por una larga inscripción que parte casi de sus labios: «Ego autem Cantabo fortitudinem tuam, et exultabo mane misericordiam tuam.

(19) Sánchez Cantón, F. J.: *Los grandes temas del arte cristiano en España. Cristo en el Evangelio*, Madrid, 1950, pp. 78-80.

(20) Angulo, D., y A. Pérez Sánchez: *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, fig. 215.

Ps. 58, v. 18»; hacia el fondo, en un segundo término, otra figura, posiblemente una nueva representación de Cristo, se dirige a Dios Padre en estos términos: «Quid amplus potuit facere et non fecit? Joan. Cap. 18», y junto a ella, en medio de unas vides, están escritas las palabras: «Ego te Clarificavi super terram, opus consumavi quod de disti michi ut faciam. Joan. Cap. 17, v. 4». A la derecha del cobre se encuentran otros dos grupos: el primero, formado por el evangelista Mateo y el ángel, y el segundo, por un hombre que apoya su mano sobre la frente de una mujer arrodillada, al tiempo que de sus labios parte el siguiente texto: «Micer factus sum, et curatus sum, usuque infinem. Ps. 37, v. (?)»; tras ellos, y dirigiendo su mirada a la mujer, un nuevo personaje cubierto con atuendo y corona de rey.

En principio, la conexión entre las figuras y las leyendas que utiliza Páez no aparece demasiado clara, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de estos escritos no se corresponden con la realidad en las Sagradas Escrituras a las que el artista hace referencia, y sólo el versículo 4 del capítulo 17 del Evangelio según San Juan ha sido seguido con toda fidelidad. Prescindiendo de estas irregularidades, la elección de los personajes podría centrarse en la idea esencial de, a través de ellos, aludir a Cristo como Buen Pastor; así sucede con la profecía de Isaías o con el Evangelio de San Mateo, cuyo pasaje referido a la mujer cananea (15,21-28) puede tener su representación plástica en el grupo situado en el ángulo superior derecho del cuadro; por último, la figura central y las vides que aparecen junto a ella podrían referirse a la parábola de los viñadores, de la que también se ocupa San Mateo.

Las características generales de que goza esta composición son las mismas que presentaba el cuadro anterior en cuanto a la repetición de modelos y el agrupamiento simétrico de los volúmenes, aunque en esta ocasión resalta una mayor amplitud del paisaje, lo que permite al artista hacer gala de su habilidad detallista.

También en este caso, como ya sucedía en la Divina Pastora y se repetirá en otros ejemplos, el pintor cuenta con una obra de Miguel Cabrera como punto de partida para mayores complicaciones iconográficas (21).

---

(21) Carrillo y Gariel, A.: (16), lám. 59.

VIRGEN DE APOCALIPSIS (Lám. III) (22)

Oleo sobre cobre de 43 × 45 cm. Firmado sobre la representación del terráqueo: «Joseph de Paez fecit» (lámina VI, figura 1). Adquirido por compra en el año 1956 (23).

La escena principal de este cuadro es la representación plástica, aunque incompleta, de la cuarta parte del Apocalipsis según San Juan (IV,12,1-5;13-17), ya que Páez se detiene solamente en algunos de sus fragmentos: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas..., y vi un dragón de color de fuego que tenía siete cabezas..., con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo y los arrojó a la tierra..., se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón. Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande... La serpiente arrojó de su boca detrás de la mujer como un río de agua...».

La figura central, la Virgen, repite el modelo de la misma imagen realizada por Rubens para el altar mayor de la Iglesia de María, en Freising, que, en grabado, recorre México, inspirando a los pintores más importantes de la época, José de Ibarra y Miguel Cabrera entre ellos, quienes habían realizado ya esta composición, conservando todavía un cierto barroquismo que se aminora en el cuadro del Museo de América. La silueta de la Virgen alada, elevando con sus brazos al Niño y apoyándose sobre el globo terráqueo sólo con el pie derecho mientras que el otro queda flotando en el aire, es idéntica en todos los casos, aunque, lógicamente, el rostro ha perdido la frescura del original, tanto en el caso de la Virgen como en el del propio Niño; tampoco el movimiento de los ropajes conserva la extraordinaria agitación rubeniana y las alas han ido haciéndose cada vez más estilizadas y amaneradas.

En esta ocasión el artista ha introducido una serie de variaciones dentro de la escena. Así, el dragón, situado en el ángulo inferior izquierdo, ha tomado un aspecto acartonado y ha desaparecido la figura del ángel con atuendo de guerrero que antes se lanzaba sobre él, con

---

(22) En la página 83 de la *Guía del Museo de América*, editada en Madrid en 1965 y redactada por Pilar Fernández Vega, con relación a esta obra se dice: «Virgen con el Niño. Cobre. Siglo XVIII. La Virgen tiene grandes alas (alusión al pasaje del apocalipsis "La mujer y el libro"). Sus pies reposan en la bola del mundo y al lado está el dragón o hidra de cinco cabezas; sobre la Virgen, el Padre Eterno y a su alrededor cabezas de ángeles. A la derecha, San Juan Evangelista escribiendo. Marco dorado y pintado. Medidas: 0,43×0,35 metros.»

(23) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 31 del XII de 1956; número de entrada: 143; número del inventario general: 25; descripción del objeto: cuadro representando a la Virgen alada, con el Niño, pisando un dragón, firmado por J. Páez; medidas: 0,42×0,33 m.; forma de adquisición: O. M. de 20 de septiembre de 1956; número de expediente: 56».

lo que el pintor ha eludido la posible representación de una escena cargada de fuerza y violencia que haría descomponer la quietud general del cuadro. Tras la cola del monstruo, una serie de estrellas simbolizan esa tercera parte de los astros del firmamento que, según el texto sagrado, se derrumbó. Por su parte, la figura de Dios Padre ocupa un lugar cada vez más reducido en la composición, de forma que, en la obra de Páez, el modelo no tiene nada que ver con el original; se ha anulado su expresividad para dar paso a un personaje de una gran frialdad que, en actitud de bendecir, no interviene plenamente en la escena, sino que la contempla, al mismo tiempo que ha perdido volumen, con lo que el tratamiento de las telas se hace innecesario.

Los restantes personajes que intervienen en el conjunto, los ángeles han sufrido una importante transformación. De las agitadas figuras de cuerpo entero que utilizó Rubens sirviéndose de formas de adolescentes desnudos, que toman parte activa en el suceso abriendo las alas de la Virgen, portando diferentes símbolos o enfrentándose al dragón, se ha pasado, en esta obra, a la representación de pequeñas cabecillas aladas de angelotes que se distribuyen por el cuadro como indiferentes espectadores. Por último, en el tercio inferior derecho del cobre, se encuentra la figura de San Juan, y tras él, en la lejanía, se advierte una ciudad que podría corresponder a la visión de Jerusalén, separado todo ello de la escena principal por un gran río o lago. El aspecto del evangelista, sentado mientras sostiene en sus rodillas el libro abierto, con la pluma en la mano derecha y con la mirada fija en el prodigio que está sucediendo ante él, presenta el amaneramiento propio del pintor, acentuado y resaltado en la inexpresividad de los rostros, lejos incluso de la figura que realiza Cabrera cuando trata el mismo tema. En lo que se refiere a la ciudad que se entrevé al fondo, es interesante resaltar cómo en la obra de Rubens, tanto si este detalle es de su mano como si fue realizado por uno de los pintores que le ayudaban en su taller, con una intención de localismo, se reproduce la ciudad de Freising para la que había sido pintado el cuadro (24), mientras que la idea de Páez es la opuesta, dar a esa ciudad un aspecto exótico y lejano, gracias a la reproducción de unas cúpulas de recuerdos orientales.

La influencia de las obras de Rubens en la pintura colonial es muy conocida y no es una novedad que sus grabados constituyen una fuente de inspiración continua que, como en este caso, sigue utilizándose al cabo de más de siglo y medio. En ocasiones, es sólo un

(24) Guldan, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Verlag Böhlan, 1966, página 211.

detalle lo que se copia, como sucede en la Virgen apocalíptica de fray Miguel de Herrera (25), en la que solamente la figura del Niño y la postura de los brazos de la Virgen sosteniéndole, nos recuerdan el ejemplo rubeniano; en otras, como la realizada por José de Páez, o en las anteriores de Ibarra y Cabrera, se mantiene el mismo esquema general en la colocación de los volúmenes y en la utilización de zonas luminosas y en sombra, como una copia real del grabado que, sin embargo, ha sufrido las matizaciones propias del gusto academicista del momento, despojándole de todos los elementos que pudieran perturbar la serenidad y quietud de la obra.

TRINIDAD (Lám. I, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 48 cm. Firmado a la derecha, en el borde inferior: «Jph. de Paez fecit, en Mexico año de 1774» (lámina VI, figura 2). Adquirido por compra en el año 1972 (26).

Repite este cuadro el tema del símbolo *Quicumque:* «talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Santus», que hace su aparición especialmente a partir del siglo XV y que preside, en la mayoría de las ocasiones, la Coronación de la Virgen, aunque en el ejemplo que nos ocupa no suceda esto. Se trata de una fórmula muy apreciada por la pintura colonial y que se seguirá empleando a pesar de la prohibición del papa Benedicto XIV, quien, a través de una bula, rechaza toda representación de la Trinidad que no sea aquella en que aparece como «trono de gracia» (27).

En esta obra, a pesar de que las Tres Divinas Personas siguen idénticos modelos, con fisonomías exactas, el pintor ha puesto especial cuidado en resaltar los caracteres o símbolos individuales que hacen diferenciar perfectamente al Padre del Hijo y del Espíritu Santo, con lo que evita caer en el error que ya había señalado, en 1730, fray Juan Interian de Ayala: «Hemos visto también otro modo de pintar a la Santísima Trinidad, que es el que voy a referir. Veíanse en una tabla tres hombres con los semblantes muy parecidos, de una misma estatura, y en los colores, vestidos y lineamientos del todo

(25) Toussaint, M.: (4), fig. 235.

(26) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 19 de agosto de 1972; número de entrada: 287; número de inventario general: 30; descripción del objeto: un cuadro de escuela quiteña que representa a la Santísima Trinidad; forma de adquisición: O. M. del 2 de agosto de 1972; número del expediente: 125».

Revisado el expediente al que se hace referencia en el inventario, comprobamos que en él se especifica que se trata de un cuadro firmado por Páez en el año 1774, por lo que sin duda debe tratarse de un error la indicación expresa que se hace en la catalogación de la pieza como de un cuadro de escuela quiteña.

(27) Reau, L.: *Iconographie de l'art chretien*, París, 1956, p. 23.

semejantes, e iguales. Esta pintura, aunque ni con mucho es tan exótica y absurda como la primera (28), con todo no parece bien. Pues aunque de este modo se guarde la igualdad y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta, sin embargo, el carácter, y distintivo (por decirlo así) de cada una de las Divinas Personas: además, que en estas cosas, que, por su dignidad y excelencia, son tan respetables, se ha de procurar evitar y huir de todo género de novedad» (29).

Páez, cuarenta y cuatro años más tarde, continúa haciendo uso de esta variedad iconográfica, aunque, como ya hemos señalado, utiliza rasgos diferenciadores como pueden ser las distintas tonalidades de los mantos y, sobre todo, los símbolos que lleva cada figura en el pecho: el Padre, en actitud de bendecir y con un cetro en la mano, tiene sobre su manto la representación de un pequeño sol; el Hijo, al tiempo que muestra las llagas de sus manos, ostenta la figura de un cordero, y, por su parte, el Espíritu Santo, con las manos cruzadas sobre el pecho, muestra una paloma.

Las tres figuras repiten el rostro barbado de un hombre de mediana edad, modelo ya empleado en el Buen Pastor, lo que constituye una clara muestra de la utilización de fórmulas estereotipadas por parte del pintor. Algo semejante sucede con los querubines sobre los que se apoyan las Divinas Personas, o que se agrupan en los dos ángulos superiores; a pesar del número de éstos que aparecen en el cuadro, quince en total, el artista sólo ha utilizado tres modelos en actitudes idénticas, que repite como si hubiera empleado un molde.

La composición, en general, no presenta ningún detalle destacable al mismo tema ya realizado por Cabrera (30) y fray Miguel de Herrera (31) entre otros. La situación de los personajes es muy simple y, al contrario que en los demás cuadros que aquí comentamos, las tonalidades empleadas son muy claras.

INMACULADA (Lám. IV, fig. 1)

Oleo sobre cobre de 63 × 49 cm. Adquirido en 1969. La firma (lámina VI, figura 3), situada en el ángulo inferior derecho, presenta

(28) Se refiere a una modalidad explicada por el autor en párrafos anteriores: una sola cara con tres narices, barbas, frentes y cinco ojos; tema muy repetido por la pintura colonial.

(29) Interian de Ayala, F. J.: *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, página 111, edición en latín de 1730.

(30) Carrillo y Gariel, A.: (18), p. 119, foto 86.

(31) En Feriarte, exposición celebrada en Madrid en los meses de noviembre y diciembre de 1974, tuvimos la ocasión de ver un cuadro firmado por Fray Miguel de Herrera de idénticas características.

unas dificultades de transcripción de las que hablaremos más adelante (32).

Estamos ante una de las innumerables representaciones de Inmaculadas que tan a menudo aparecen en la pintura colonial, y que son continuadoras de la fuerte tradición española del siglo XVII, especialmente de la escuela andaluza a través de Zurbarán y Murillo. La importancia de este tipo iconográfico se acentuará en el siglo XVIII al ser nombrada la Inmaculada patrona de América en 1760.

El cuadro de José de Páez adopta la fórmula de la Virgen *tota pulchra* (33), rodeada por una serie de símbolos marianos, como el espejo, la palmera, el pozo, la fuente, el cedro, la torre, la escala y los lirios, que ya han perdido las arcaizantes cartelas indicadoras, aunque todavía se siguen utilizando en pleno XVIII americano. Estos símbolos, bien entre nubes o dentro de un exiguo paisaje, están situados siguiendo una perfecta simetría acentuada por la colocación de dos grupos de querubines; sólo un ángel, a los pies de la Inmaculada, rompe esa rígida composición al estar representado de medio cuerpo y ayudar, con su brazo derecho, a sostener el vuelo del manto.

El modelo de la Virgen, una mujer joven de rostro ovalado, coronada por doce estrellas y con una larga cabellera tratada con bastante detallismo, está muy próximo al empleado por el artista en la figura de la Divina Pastora.

VIRGEN CON SANTOS (Lám. IV, fig. 2) (34)

Oleo sobre cobre de 33 × 25 cm. Firmado en el borde inferior, bajo la representación de la casa: «Joseph de Paez fecit en Mexico» (lámina VI, figura 4). Adquirido por compra en 1958 (35).

Este pequeño cobre que reúne dentro de sí un gran número de

(32) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 21 de octubre de 1969; número de entrada: 269; número del inventario general: 18; descripción del objeto: cuadro pintado al óleo, que representa la Inmaculada, firmado por José de Páez (!); forma de adquisición: O. M. Dirección General de Bellas Artes de 21 de octubre de 1969; número de expediente: 108.

(33) Trens, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 175.

(34) En la *Guía del Museo de América* (22), p. 77, se dice: «Virgen y Santos. Cobre. En la parte superior la Santísima Trinidad corona a la Virgen de Guadalupe que sale, sólo medio cuerpo, de otra Virgen con el Niño Jesús, con triple corona; a los lados, tres filas de Santos. En la parte inferior se ve una casa de donde salen lenguas de fuego, un arcángel con espada encima de ella y otros dos ángeles a los lados, el de la derecha con un niño. Marco dorado. Firmada: "Joeph (sic) de Paez fecit en Mexico"».

(35) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 7-VII-1958; número de entrada: 190; número del inventario general: 29; descripción del objeto: cuadro miniado de un original de José de Páez, representa a la Virgen de Guadalupe con la Santísima Trinidad; medidas: 33×25 cm.; forma de adquisición: O. M. de 30 de junio de 1958; número de expediente: 67».

personajes puede dividirse en tres partes diferentes. En la primera, zona superior del cuadro, aparece la Virgen de Guadalupe sólo de medio cuerpo y coronada por la Trinidad. Bajo esta escena, y como segundo núcleo, una nueva figura de la Virgen, del tipo conocido en Andalucía como de «aceitera», sostiene al Niño y aparece sobre un viviente pedestal formado por una serie de cabecillas aladas, tan queridas y repetidas por Páez en gran número de sus obras; la Virgen está tocada por una tiara o triple corona, tema iconográfico no demasiado frecuente y con el que se quiere resaltar la figura de María como reina de vírgenes, mártires y predicadores y doctores (36). En torno a esta imagen el pintor ha situado tres filas de santos, de medio cuerpo y colocados sobre nubes que, de izquierda a derecha y de arriba abajo, serían: en la fila superior, San Pedro, San Joaquín, San José, San Juan Bautista, Santa Ana y San Juan Evangelista; en la fila del centro, San Francisco Javier, San Antonio de Padua, un santo prelado, un fraile con collar y cinturón de flores, San Juan Nepomuceno y un fraile con espigas en la mano; en la fila inferior, San Benito, Santa Gertrudis, Santa Catalina, una santa mártir, Santa Rosa de Lima y un santo semidesnudo abrazado a una cruz (37).

La parte baja del cuadro está ocupada por la figura del Arcángel San Gabriel, por una sencilla casa de ladrillo techada por una cubierta de tejas a doble vertiente y con dos puertas de las que surgen pequeñas lenguas de fuego, conjunto que parece simbolizar el Purgatorio hacia donde el Arcángel San Rafael guía al pequeño Tobías, como representación del Angel de la Guarda y el Alma. Sobre esta casa se sitúa el Arcángel San Miguel con la espada en la mano en actitud protectora, quien levanta la mirada hacia la Virgen, por su situación a la altura de la última fila de santos, esta figura enlaza los dos cuerpos inferiores del cuadro.

El estilo minucioso del pintor, del que hemos hablado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, tiene su ejemplo más claro en esta obra, especialmente en el detallismo con que está tratado el pesado manto de la Virgen. En cuanto a los rostros de los personajes, el artista copia modelos que ya conocemos, y que repite hasta la saciedad en esta ocasión, siendo los símbolos que acompañan a las figuras lo único que nos permite intentar identificarlas.

---

(36) Trens, M.: (33), pp. 429-30.

(37) Hemos localizado en el Instituto Diego Velázquez, del CSIC, un dato que puede ser importante para fijar la procedencia de esta obra. Entre la documentación archivada en este centro existe una ficha escrita, según la opinión de don Diego Angulo, por la mano de don F. J. Sánchez Cantón, en la que se señala la existencia, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de un cuadro que presenta las mismas medidas y características que comentamos. Desgraciadamente, dicha papeleta no hace referencia a la fecha en que esto se observó, ni remite a ninguna publicación.

En todo el conjunto predomina una gran rigidez compositiva ya que todos los personajes están dispuestos siguiendo unos ejes de simetría muy marcados, constituidos por líneas horizontales y verticales. La dureza se acentúa más por la utilización de la imagen de una Virgen más escultórica que pictórica como figura central.

LAS FIRMAS

José de Páez es un pintor con una copiosa producción de obras autógrafas, aunque solamente se han llegado a reproducir dos de estas firmas, ambas relativas a cuadros de grandes dimensiones, en la interesante y utilísima obra de Carrillo y Gariel (38). Para completar en lo posible este aspecto, que juzgamos importante, hemos considerado de interés el unir a este trabajo los calcos de las firmas de aquellos cuadros sobre los que nos hemos ocupado.

En estos ejemplos concretos la situación de las signaturas no es siempre la misma aunque sí lo sea el campo elegido: el tercio inferior del cuadro; generalmente aparecen extendidas junto al borde, excepto en el caso de la *Virgen del Apocalipsis*, que está colocada sobre un objeto: el globo terráqueo (lámina III).

Todas las firmas que presentamos son de una extraordinaria simplicidad con total ausencia de complicados remates, lo que permite una lectura perfecta a primera vista, dificultada en alguno de estos ejemplos por su pequeñez, que está en directa relación con las escasas dimensiones de las obras. Mención aparte merece la firma del cuadro de la *Inmaculada*, la única incompleta, pues aparece parcialmente cubierta por pinceladas que sólo dejan ver el apellido del autor: *Páez*, y las dos primeras letras del verbo: *fe* (lámina VI, figura 3).

Dentro del análisis individual de cada uno de los elementos que componen estos autógrafos, podemos comprobar fácilmente que el nombre presenta dos fórmulas que aparecen indistintamente: *Joseph* o su abreviatura *Jph.;* a continuación se encuentra el apellido, en todas las ocasiones idéntico: *de Páez*, seguido del latín *fecit*, que el autor prefiere frente a formas como *faciebat, pinxit* o el castellano *pintó*, utilizadas por contemporáneos suyos; en un solo cuadro de los que posee el Museo de América emplea la abreviación *fec*^{t} (lámina V, figura 1).

A la parte esencial de la firma y que tiene entidad suficiente como para aparecer sin más complementos en alguno de los cua-

(38) Carrillo y Gariel, A.: *Autógrafo de pintores coloniales*, México, 1953.

dros (lámina VI, figura 1), el autor ha añadido el dato del lugar (México sin excepción: Láminas V, figuras 2 y 3, y VI, figuras 2 y 4) y/o del año (siempre en la década de los 70: 1770 y 1774: láminas V, figura 1, y VI, figura 2).

A los siete cuadros que han formado la base de nuestro trabajo es preciso añadir una octava obra de Páez que permaneció en depósito en el Museo de América de Madrid y que fue retirada en el año 1973 por su propietario después de varios años de permanecer en el mismo. Las noticias que tenemos con respecto a la pieza son las que aportan los inventarios del Museo (39), donde con respecto al tema iconográfico representado, se dice erróneamente que se trata de una *Sagrada Familia* cuando en realidad es una *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana.*

Otras obras conocidas son una Virgen de Guadalupe (40) y una serie de la *Vida de la Virgen,* firmada junto a Francisco Antonio Vallejo, cuadros todos ellos de propiedad particular (41). A éstos hemos de añadir una *Adoración de los Reyes,* firmada: «Joseph de Paez fecit Mexico», un *Retrato de D. Alonso Núñez de Haro,* acompañado por una cartela biográfica, óleo sobre lienzo de 210 × 140 centímetros, firmado: «Josef de Paez fecit», y, por último, un *Retrato de Fr. Francisco de S. Alberto y D. José de Labiin,* óleo sobre lienzo de 190 × 130 cm., firmado: «Joseph de Paez fec. en el a. de 1773» y con dos leyendas, la primera de ellas en la parte superior: «Ecce quam bonum & jucundum habitare frates in unum» y la segunda al pie: «R. P. Franciscus a Sant Alberto Ordinis Carmelitanum Dn Josephus de Labiin et Salcines» (42).

Así, pues, el número de obras del pintor mexicano del siglo XVIII José de Páez, que se encuentra en España, es relativamente alto, más de lo que en un principio pudiera haberse sospechado, quedando siempre la posibilidad de verlo acrecentado gracias a posteriores investigaciones.

MARIA del CARMEN GARCIA SAIZ
y *LUIS J. RAMOS*

Parque de la Colina, 13
MADRID-27

(39) En el libro *Registro de entrada de objetos en depósito* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 5 de junio de 1946; número de depósito: 35; descripción del objeto: cuadro que representa a la Sagrada Familia, firmado por Paez; medidas: 0,60×0,46; observaciones: retirado el 28 de marzo de 1973.

(40) Estrada, G.: *El Arte mexicano en España,* México, 1937.

(41) López Jiménez, J. C.: «Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe», *AIIE,* 1963, núm. 32, p. 59. Estas mismas noticias las repite el autor en varias publicaciones.

(42) Los datos relativos a estas tres últimas obras proceden del archivo personal de don Diego Angulo Iñiguez, quien ha tenido la amabilidad de facilitárnoslos.