

**Las estampas religiosas en los libros impresos por  
María Candelaria de Rivera en la Ciudad de México,  
entre 1732-1754.**

***The religious prints in books printed by María  
Candelaria de Rivera in Mexico City, between 1732-  
1754.***

Juan Isaac Calvo Portela<sup>1</sup>

**Resumen:**

El presente artículo viene a completar otro en el que ya abordamos el estudio de las estampas que ilustran los libros que imprimió una de las más destacadas mujeres impresoras de la Nueva España, María Candelaria de Rivera, en los años en los que dirigió en solitario la imprenta familiar (1732-1754). Ella formó parte de la dinastía de los Calderón-Rivera, pero a diferencia de su bisabuela, su madre o su hermana, fue doncella, lo que le permitió conservar su propio pie de imprenta. En este trabajo nos centramos en las estampas religiosas que ornán los libros impresos por esta tipógrafa, debido a que fueron las más habituales. Entre los motivos que se captan en estos grabados abundan las representaciones de diversas advocaciones marianas, santos o santas, o aquellas que reproducen imágenes devocionales novohispanas. La elección de los motivos se relaciona con el contenido del libro o con sus paratextos. Al abordar el estudio de estas estampas también se atiende a como se relacionan con los aspectos materiales y con la estructura interna de los libros. El análisis de las láminas de los libros de esta tipógrafa nos permitirá apreciar como en la Nueva España convivieron los dos procedimientos más usuales en el grabado antiguo, la entalladura y la calcografía. Además, podremos consi-

---

<sup>1</sup> Investigador Independiente. Post-doctorado en Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: juaniseportel6@hotmail.com ORCID: 0000-0002-2565-2166

derar como muchos de los grabados calcográficos se deben a los principales grabadores novohispanos de esta centuria.

**Palabras clave:** Imprenta; María Candelaria de Rivera; Ciudad de México; Entalladura; Talla dulce

**Abstract:**

This article completes another in which we have already addressed the study of the prints that illustrate the books printed by one of the most outstanding women printers of New Spain, María Candelaria de Rivera, in the years in which she ran her family printing company alone (1732-1754). She was part of the Calderón-Rivera dynasty, but unlike her great-grandmother, her mother or her sister, she was a maiden, which allowed her to keep her own imprint. In this work we focus on the religious prints that adorn the books printed by this typographer, because they were the most common. Among the subjects that are depicted in these prints, there are many representations of the Virgin, saints or those that reproduce New Spain devotional images. The choice of the subjects is related to the content of the books or its paratexts. When approaching the study of these prints, attention is also paid to how they relate to the material aspects and the internal structure of the books. The analysis of the prints of the books of this typographer will allow us to appreciate how in New Spain the two most usual procedures in ancient print, woodcut and engraving, coexisted. In addition, we will be able to appreciate how many of the engravings are due to the main New Spain engravers of this century.

**Keywords:** Press; María Candelaria de Rivera; Mexico City; Woodcut; Engraving.

## Algunas notas sobre María Candelaria de Rivera.

Este artículo viene a completar otro en el que ya abordábamos la presencia de las estampas religiosas en los libros salidos de la imprenta de María Candelaria de Rivera. Como han señalado varios investigadores, las mujeres tuvieron un rol crucial en el desarrollo de la imprenta en Nueva España (Garone Gravier, 2007-2008, pp. 451-471. Garone Gravier, 2009, pp. 43-82. Garone Gravier, 2015, pp. 60-72. Sobrino Ordóñez, Beltrán Cabrera, 2009, pp. 5-9. Beltrán Cabrera, 2007. Beltrán Cabrera, 2014, pp. 15-28. Establés, 2018). Sin ellas los talleres tipográficos no hubieran pervivido más allá de los impresores que los fundaron, regentándolos durante años hasta que sus hijos pudieron asumir su dirección. En este sentido no difiere de lo que acaeció en los talleres europeos y peninsulares, como sucedió con Juana Sánchez, esposa del impresor Cosme Delgado, quien dirigió el taller entre 1617 y 1629 (Establés, 2018, p. 454). No sólo imprimieron un gran número de libros, sino que a algunas de ellas debemos obras de las grandes plumas del Virreinato como sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora o Juan José de Eguía y Eguren. En algunos casos el papel de estas tipógrafas fue mucho más destacado que el de sus esposos, a pesar de que en sus pies de imprenta usaban habitualmente la fórmula “Imprenta de la Viuda de...”, como sucede con Paula Benavides, esposa de Bernardo Calderón, que dirigió el taller tipográfico familiar durante más de cuatro décadas (Montiel Ontiveros, Beltrán Cabrera, 2006, pp. 103-110). Con este matrimonio se inicia una de las dinastías de impresores más importantes de Nueva España que se mantendrá activa durante prácticamente dos siglos, hasta el final del Virreinato<sup>2</sup>.

A esta saga pertenecen María Francisca y María Candelaria de Rivera (o Ribera)<sup>3</sup> Calderón y Benavides, hijas de Miguel de Rivera y Gertrudis de Escobar y Vera (Ward, 2009, p. 80. Beltrán, 2014, p.22), y bisnietas de Bernardo Calderón y Paula Benavides. A la muerte de Miguel de Rivera el taller estuvo dirigido por su viuda, Gertrudis de Escobar y Vera, entre 1703 y 1714, que usó en sus pies de imprenta la fórmula “Imprenta de la Viuda de Miguel de Rivera”. A su muerte el taller pasó a estar regido por la mayor de las Marías, María Francisca, hasta su fallecimiento en 1722, junto a su hijo Jacinto de la Guer-

2 Sobre el taller tipográfico de los Calderón-Rivera resulta fundamental la tesis doctoral de Ken Ward, del año 2013.

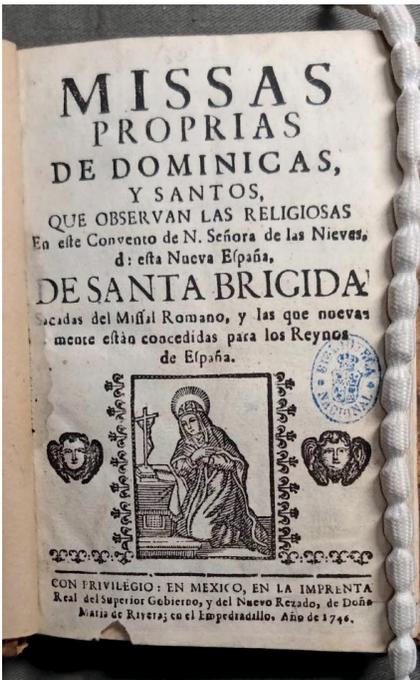
3 En sus pies de imprenta figura de ambas formas.

ra (Ward, 2009, p. 80. Ward, 2013, p. 202), empleando el pie de imprenta de “Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera”. El taller familiar se encontraba, como la mayoría de las imprentas capitalinas, muy próximo a la catedral metropolitana y a la plaza mayor, concretamente en la calle del Empedradillo. Esto se debe a que en esta zona se reunían sus principales clientes, como eran las jerarquías eclesiásticas y civiles, y los más importantes monasterios de la ciudad.

**Figura 1.**

*Grabador anónimo, Santa Brígida.*

Fuente: *Misas propias de Dominicas y Santos, que observan las religiosas en este Convento de N. Señora de las Nieves...,* Ciudad de México, María Candelaria de Rivera, 1746.



Entalladura. Biblioteca Nacional de España.

Al fallecer María Francisca, en 1722, el taller pasó a estar regido por su hermana menor, María Candelaria, en asociación con su sobrino Jacinto de la Guerra, empleando el mismo pie de imprenta. Este hecho marca el primer período de la producción de María Candelaria que perdurará hasta la muerte de su sobrino en 1732. En esta fase tuvieron que hacer frente a un conflicto en torno al privilegio de las Cartillas, que fue reclamado por el impresor peninsular José Bernardo de Hogal que había llegado al Virreinato en 1721. Finalmente, la disputa se resolvió favorablemente para los intereses de la impresora que conservó el privilegio que había ostentado su familia desde Paula Benavides (Ward, 2009, pp. 81-83. Ward, 2013, pp. 215-218). Sin embargo, esta pugna supuso una ruptura del monopolio que había ejercido la imprenta de los Rivera, que a partir de este momento encontrará un férreo competidor en Hogal y posteriormente en su viuda, Rosa María Teresa de Poveda.

Tras la muerte de su sobrino, María Candelaria dirigirá la tipografía familiar más de veinte años hasta su fallecimiento, en 1754. A diferencia de otras mujeres impresoras como Paula Benavides o su madre, ella fue doncella como se indica en el testamento de su madre de 1714 (Ward, 2009, p. 80) y en un poder que otorgó poco antes de fallecer, en septiembre de 1754<sup>4</sup>. Por este motivo en las obras salidas de su imprenta no emplea la fórmula de “Viuda de...”, sino que habitualmente usó el pie: “En la Imprenta del Superior Gobierno de María de Rivera”, dado que tenía el privilegio de las Cartillas. A éste sumó el privilegio para imprimir los libros del Nuevo Rezado en 1735, que le permitió incluir el pie: “Imprenta del Nuevo Rezado”, como vemos en la portada del libro *Missas propias de Dominicas y Santos, que observan las religio-sas en este Convento de N. Señora de las Nieves...*, impreso en 1746 (Figura 1)<sup>5</sup>. Este privilegio nuevamente lo obtuvo en detrimento de José Bernardo de Hogal, que lo había ostentado por ser el Impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada (Ward, 2013, pp. 219-226).

En los largos años que dirigió en solitario el taller familiar, imprimió más de doscientas obras, siendo una de las impresoras más prolíficas de toda la Colonia, sólo superada por su bisabuela. Basándonos en el manual de Medina, podemos afirmar que fue en el lustro de 1746 a 1750 cuando su imprenta vivió su mayor apogeo, pues en estos años imprimió cerca de la mitad

4 Archivo Histórico de Notarias (a partir de ahora AHNot), Antonio de Adán, Esc. 27. Vol. 196, fol. 55r. Citado por Ward, 2013, p. 233.

5 Biblioteca Nacional de España (A partir de ahora BNE), Sala Cervantes, R/22387.

de las obras que salieron de su taller. A partir de 1751 se aprecia una clara disminución en el número de libros salidos de sus prensas, como se ve en los registros de Medina. Esto quizás se debe a que tuvo que hacer frente a la competencia del taller de la viuda de Hogal, y de los recién fundados talleres del Colegio de san Ildefonso y de la Biblioteca Mexicana. Dentro de su producción ocupan un lugar destacado las obras religiosas devocionales, aunque también imprimió obras de filosofía y lingüística. Así como algunas relaciones de fiestas vinculadas a la Monarquía entre las que se incluyen las exequias de los monarcas difuntos, o las juras de los nuevos monarcas.

Este siglo se ha considerado el momento en que la imprenta novohispana vivió su período de mayor producción, aunque el número de talleres siguió siendo prácticamente el mismo que en la anterior centuria. Pese a ello, la mayoría de los impresos salidos de los talleres tipográficos novohispanos eran obras en uno o dos pliegos y de formatos pequeños (Suárez, 2019, p. 99), predominando los libros en 8° y 16°, como ocurre con muchas de las obras salidas de este taller. Aunque son más comunes los libros en único volumen, en ocasiones imprimió obras en varios volúmenes como el del jesuita Pascasio de Seguín, *Galicía Reyno de Christo Sacramentado*, en 1750<sup>6</sup>.

A su muerte el taller familiar no desapareció, sino que siguió activo con el pie de imprenta de los “Herederos de María de Rivera”. Gracias a un documento del Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México, sabemos que éstos fueron el bachiller Manuel de Rivera y su sobrino José Jáuregui que era abogado de la Real Audiencia<sup>7</sup>. Es muy importante resaltar que la imprenta de los Calderón-Rivera no llegó a desaparecer, sino que fue posteriormente dirigida por los Jáuregui, manteniéndose activa hasta el final del Virreinato, aunque con el pie de imprenta de éstos. Siendo la última representante de la misma, María Fernández de Jáuregui, quien vendió el taller a Alejandro Valdés, en el año 1817 (Garone, Suárez, 2015, pp. 70-89).

### **Las estampas en los libros de la imprenta de María Candelaria de Rivera.**

El estudio de las estampas y de los grabadores que las abrieron ha pasado muy desapercibido para los historiadores del arte novohispano. Uno

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de México (A partir de ahora BNM), Fondo Reservado, RSM 1750 M4SEG.

<sup>7</sup> AHNot, Antonio de Adán, Esc. 27, Vol. 196, fol. 56r.

de los primeros en referirse al grabado en el Virreinato fue García Icazbalceta, aunque lo juzgó muy negativamente (García Icazbalceta, 1898, T. 8, p. 254). Entre los bibliógrafos ocupa un lugar destacado José Toribio Medina quien, en el primer volumen de su *Imprenta en México*, dedicó un apartado a los grabadores asentados en la capital virreinal (Medina, 1909, T. 1, pp. CCVII-CCXVIII).

Manuel Romero de Terreros fue el primero en dedicar un trabajo específico a la estampa novohispana, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, donde reunió datos sobre los grabadores que conocía gracias a los carteles de las tesis de la Real y Pontificia Universidad de México, y la información que había compilado previamente Medina (Romero de Terreros, 1948). A partir de ese momento la investigación fue esporádica y lo que se hizo fue retomar las ideas planteadas por Medina y Romero de Terreros, como hacen los trabajos de Báez (Báez, 1982, pp. 182-197), Ruíz (Ruíz, 1982, pp. 64-75) o de la Torre Villar (De la Torre, 1991, pp. 9-30). Ha sido en las últimas décadas cuando realmente se han llevado a cabo estudios sistemáticos y profundos sobre los grabadores que trabajaron en el Virreinato, destacan los trabajos de Donahue-Wallace (Donahue-Wallace, 2000. 2001, pp. 221-234. 2004, pp. 290-297. 2008, pp. 325-349. 2021, pp. 1-26). También hay que mencionar los estudios de la Dra. Garone sobre la imprenta en Nueva España, en los que incide en un aspecto fundamental para comprender las estampas en los libros novohispanos, como es el de la iconotextualidad (Garone, 2009, pp. 105-118. 2014, pp. 94-96. 2019, pp. 145-177).

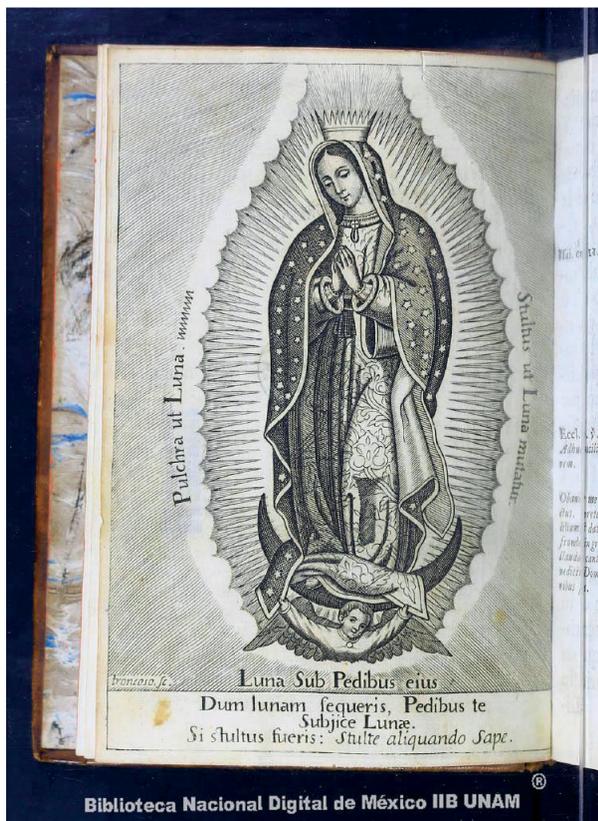
Aún sigue siendo necesario estudiar qué tipo de relaciones se establecieron entre las imágenes (estampas) y los textos a los que acompañan, con los que conforman una realidad indisoluble. Aunque esto no quiere decir, ni mucho menos, que todos los libros contaran con estampas, más allá de los grabados de carácter ornamental que los impresores empleaban con un fin comercial, por ello se denominan estampas comodín (Garone, 2014, p. 108). Es habitual que estos grabados ilustrasen distintos libros de un mismo taller tipográfico o de diferentes imprentas, lo que nos lleva a pensar que las matrices formaban parte del material de las imprentas e incluso circulaban entre diferentes talleres.

A la hora de abordar el estudio de los grabados que ilustran los libros del taller de María Candelaria como sucede con los otros impresores novohispanos, el número de estampas, la técnica empleada para abrirlas y la función

de las mismas variará dependiendo de diversos factores interrelacionados como el autor, el editor de la obra, el dedicatario, el público al que iba dirigida, que es un aspecto difícil de estudiar en un trabajo de estas características, el género de la obra y otros aspectos materiales como el formato del libro, si era una obra en uno o varios volúmenes o si era una reimpresión.

**Figura 2.**

*Diego Troncoso, Virgen de Guadalupe.*



Fuente: Juan José Mariano Monturfar, *Compendio mystico moral, de flores eucharísticas*, Ciudad de México, María de Rivera, 1750. Talla dulce. Biblioteca Nacional de México.

En los libros salidos de este taller encontramos grabados abiertos por los procedimientos más comunes en la imprenta antigua, la entalladura y el grabado calcográfico por medio de la talla dulce. La elección entre am-

bas técnicas dependía de la importancia del libro y su financiamiento (Garone, 2014, p. 105), por ejemplo, el libro de Pascasio de Seguín, *Galicia reyno de Christo Sacramentado*, en sus dos volúmenes tiene varias estampas abiertas por medio de la talla dulce por Baltasar Troncoso y Sotomayor, que fue posible gracias al financiamiento del comerciante gallego Domingo López de Carvajal (Calvo, 2021, p. 141-142). Nuestras investigaciones nos permiten afirmar, que el grabado calcográfico no fue mayoritario en el Virreinato en esta centuria, sino que se siguió empleando con frecuencia la entalladura como se aprecia en los libros de esta tipografía. Esto se explica por varios motivos, en primer lugar, un factor claramente económico, ya que la entalladura era más barata; por otro lado, a diferencia del grabado en cobre se podía tirar al mismo tiempo que el texto, sin necesidad de poseer una platina o de contratar a un impresor-grabador para realizar la impresión de las estampas. Además, en muchas ocasiones los tacos de madera ya formaban parte de las imprentas y no era necesario contratar a un grabador. Por último, la entalladura era el único procedimiento plenamente asumido por el público no letrado (Moreno, 1978-1980, p. 33).

**Figura 3.**

Anónimo, *Virgen de Guadalupe*.



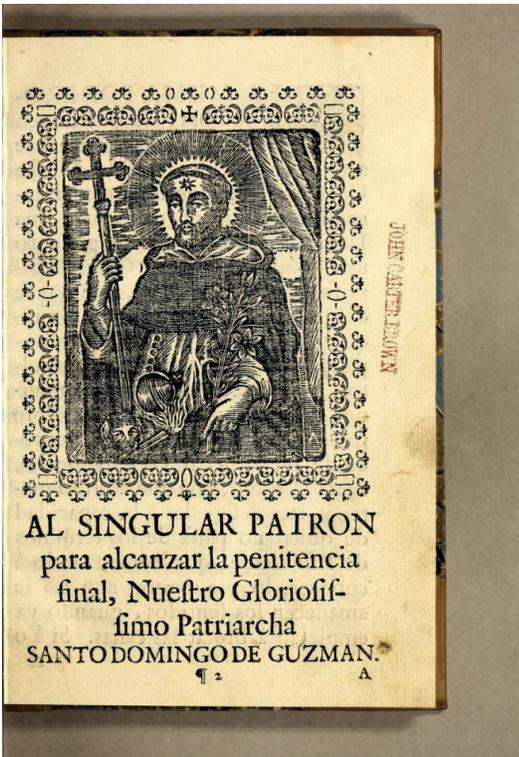
Fuente: Manuel Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol causado por la interposición de la inmaculada luna*, Ciudad de México, María de Rivera, 1741. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

Una constante que percibimos en las entalladuras que ilustran los libros novohispanos en general, es que mayoritariamente carecen de las firmas de los grabadores como podemos comprobar en aquellas que ilustran los libros de María de Rivera. Frente a lo que sucede con los grabados calcográficos que casi siempre tienen las firmas de los grabadores, sirvanos de ejemplo la estampa de la Virgen de Guadalupe que ilustra el libro de Juan José Mariano Montufar, *Compendio mystico moral, de flores eucharísticas*, que podemos atribuir a Diego Troncoso. Entre los grabadores que abrieron estampas para los libros de este taller, además del ya mencionado Diego Troncoso, también podemos citar a Francisco Sylverio o José Benito Ortuño. Esto nos lleva a pensar que entre los grabadores y los tipógrafos existía una relación simbiótica,

pues estos necesitaban la producción artística de los grabadores para ornar sus libros, mientras que los otros requerían a los tipógrafos para tener una mayor difusión (Martínez, 1995, p. 36). Sin embargo, hasta la fecha no se ha podido establecer qué tipo de vínculo había entre los talleres tipográficos y los grabadores-impresores que trabajaron en la Ciudad de México, porque no se han localizado los posibles contratos entre ambos.

**Figura 4.**

*Anónimo: Santo Domingo de Guzmán.*



Fuente: José Antonio Eugenio Ponce de León, *La abeja de Michoacán. La venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, Ciudad de México, María de Rivera, 1752. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

Como señalábamos más arriba el número de láminas en los libros impresos en Nueva España y particularmente en el taller de María de Rivera va a ser muy variable. Aunque lo más frecuente es encontrar una única estampa como vemos en el libro de Manuel Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol cau-*

sado por la interposición de la inmaculada luna, impreso en 1741 (Figura 3)<sup>8</sup>. Fueron menos habituales los libros que poseían varios grabados como el de José Antonio Eugenio Ponce de León, *La abeja de Michoacán. La venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, que vio la luz en 1752<sup>9</sup>, que está ornado con un par de estampas, en una de ellas se representa a santo Domingo de Guzmán (Figura 4), y en la otra hallamos un retrato de Josepha Antonia de N. Señora de la Salud, que abrió el grabador Antonio Onofre Moreno.

La disposición de las estampas en el libro va desde la portada hasta el colofón, estando en muchas ocasiones vinculadas con el contenido del libro o con los paratextos, entendiendo por tales, aquellos elementos que preceden al texto que por lo general dependen del editor o del impresor (Genette, 2001, p. 19), entre los que se incluyen: las dedicatorias, las licencias, las tasas o los prólogos. La hipótesis que planteamos en este trabajo, es como las estampas en general, y de manera más concreta las religiosas, que ornán los libros salidos de esta imprenta, conforman una única realidad con estas obras, vinculándose de diferentes maneras con el contenido de los mismos o con sus paratextos.

Al menos un 20% de las estampas que ilustran los libros de este taller se disponen en las propias portadas tipográficas, como veíamos en la entalladura de santa Brígida, en el libro de *Missas propias de Dominicás y Santos...* (Figura 1).

Sin embargo, es en los paratextos donde encontramos la mayoría de las estampas que ilustran los libros salidos del taller de María de Rivera. El porcentaje oscila alrededor del 65% de los libros de esta imprenta. Aunque esto es habitual en los libros impresos tanto en Europa como en los Virreinos. Lo que nos lleva a plantearnos que estas estampas constituían un elemento clave en los propios paratextos. Entre las que se encuentran en esta sección, casi la mitad se disponen encabezando o precediendo a la dedicatoria. Los motivos que encontramos son muy variados, aunque lo más común es que sean religiosos o heráldicos. Entre los primeros es habitual que hallemos representaciones de los santos y santas, así como imágenes de la Virgen. Al menos una sexta parte de los grabados se disponen entre los paratextos y

8 Biblioteca John Carter Brown (A partir de ahora JCB), BA742.F224e.

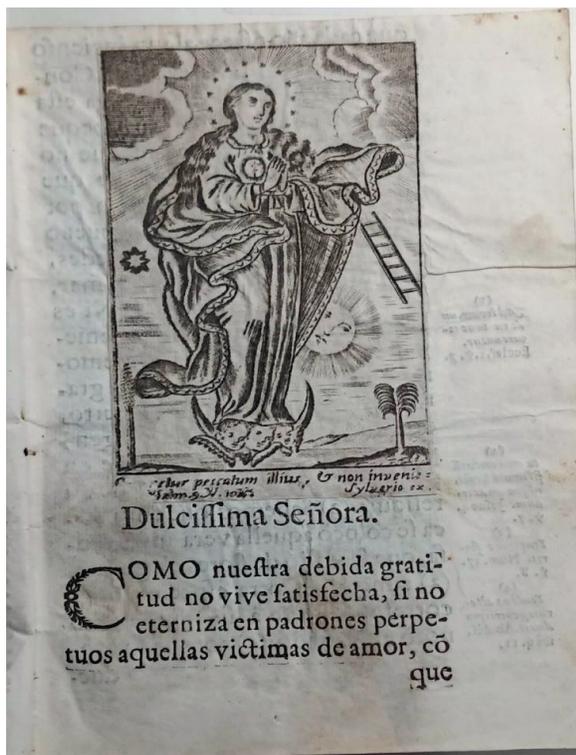
9 JCB, BA752.P792a.

el texto del libro, como sucede con el retrato de la madre Josepha Antonia de N. Señora de la Salud, al que ya nos referimos. Menos comunes son los libros que presentan estampas en los distintos capítulos del libro que conectan con el contenido del texto, como las que ornan el libro, *Galicia Reyno de Christo Sacramentado* (Calvo, 2021, pp. 139-160).

Es imposible realizar un estudio pormenorizado de las estampas que ilustran todos los libros salidos del taller de María Candelaria, dada su dilatada carrera y su enorme producción. Si tomamos como base el manual de Medina, nos damos cuenta que cerca del 80% de las estampas que ilustran los libros de este taller son de temática religiosa. Se trata de imágenes que se incluirían en la categoría de ilustrativas, a la que hace alusión Garone, pues tienen una función de identificación, ya sea para incidir en la filiación del autor del libro o la dedicación del texto a un santo o santa, o a la Virgen (Garone, 2014, p.113).

**Figura 5.**

*Francisco Sylverio, Inmaculada Concepción.*



Fuente: Miguel Picazo, *Imagen humana y divina de la Purissima Concepción...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1738. Talla dulce. Biblioteca Nacional de España.

La primera a la que nos vamos a referir es la que ilustra el libro de Miguel Picazo, *Imagen humana y divina de la Purissima Concepción. Sermón panegyrico que en la anual fiesta dela Concepción de María SS. Nuestra Señora, con el título de Guadalupe*, que vio la luz en el año 1738<sup>10</sup>. Este sermón predicado por la fiesta de la Virgen de Guadalupe está adornado por una estampa abierta por medio de la talla dulce, que encabeza la dedicatoria a la Inmaculada Concepción, que era la patrona de la archicofradía del convento capitalino de la Merced, pues Picazo era secretario general de las provincias mercedarias de la Nueva España y vivía en dicho cenobio (Figura 5). Está firmada por

<sup>10</sup> BNE, Sala Cervantes, VE /429/7.

Francisco Sylverio en el ángulo inferior derecho del margen (Sylverio ex.), que lo hace como impresor de la estampa, es decir, como la persona que se encargó de realizar la tirada de la estampa, aunque desconocemos si fue él mismo quien la diseñó y la grabó.

Un aspecto interesante de este grabado es que no está impreso sobre la propia hoja de la dedicatoria, sino que se tiró sobre una hoja aparte, que se recortó y se pegó en este libro. Esto nos lleva a pensar que la estampa no se pensó específicamente para esta obra, sino que fue tirada de manera independiente por Sylverio. Aunque, en cualquier caso, conecta perfectamente con el contenido del libro, que es un panegírico de la imagen de la Virgen de Guadalupe, que como se desprende del título se vincula con la Inmaculada Concepción.

En ella se opta por la representación de la Inmaculada siguiendo el tipo definitivo de la misma, que se había definido a fines del siglo XVI. Aunque se mantienen algunos de los emblemas de las Letanías marianas tan frecuentes en las representaciones de la *Tota Pulchra*, que tuvieron un gran desarrollo en las pinturas murales de los conventos franciscanos novohispanos, durante el siglo XVI, pero que se siguieron empleando con asiduidad en la siguiente centuria (Doménech, 2013, pp. 150-151), puede servirnos de ejemplo la famosa Benedicta de Yuriria, en el Museo Nacional del Virreinato. En el margen inferior hay una leyenda latina incompleta del Salmo 9: “(...)raetur peccatum illius, et non invenie(...)<sup>11</sup>”. La Inmaculada está en el centro de la composición de pie sobre un pedestal formado por unas cabezas de querubes y la luna. Va vestida con una túnica y un manto que el viento parece hinchar en unos amplios plegados. En el centro de su pecho tiene una forma en la que distinguimos a Cristo en la cruz, en medio de resplandores. De esta manera se conecta la Inmaculada Concepción con la Eucaristía, idea en la que insiste el propio Picazo al final del sermón, retomando la alegoría de la Virgen como tabernáculo de la Eucaristía (Picazo, 1737, pp. 12-16). La relación entre la Eucaristía y la doctrina inmaculista ya venía de las anteriores centurias. Eran dos de las principales devociones defendidas por la Monarquía Hispánica, desde tiempos de Felipe II y los Austrias menores, como demuestra la famosa estampa de Pedro de Villafranca de Mariana de Austria coronando a Car-

---

<sup>11</sup> Salmo 9, 36.

los II<sup>12</sup>. Aunque ambas devociones fueron asumidas por la nueva dinastía de los Borbones. La combinación de estas doctrinas en el arte novohispano fue habitual, como ha puesto de manifiesto Doménech, que alude a una pintura atribuida a Miguel Cabrera, en la que se hacen presentes ambas doctrinas, junto al arcángel Miguel (Doménech, 2013, pp. 470-473).

Volviendo a la estampa del libro de Picazo, tras la figura de la Virgen emerge un sol que se inspira en los versículos del Cantar<sup>13</sup>, con rasgos antropomórficos y cuyos rayos están medio tapados por el manto de la Virgen que aludiría al vestido del sol de la mujer apocalíptica. Los emblemas de las letanías se fundamentan en diversos versículos veterotestamentarios que fueron glosados por los padres de la Iglesia y los exegetas medievales. Estos símbolos en un primer momento no estuvieron estrictamente ligados a las representaciones inmaculistas, sino que hacían hincapié en la virginidad de María, siendo vinculados al misterio a partir del siglo XVI (Doménech, 2015, p. 301). En la parte inferior de la composición se muestra un paisaje, en el que se incluyen dos de los emblemas de las letanías, a la izquierda está el ciprés que se inspira en un versículo del Eclesiástico<sup>14</sup>, y a la derecha, la palmera, que se basa en diversos pasajes veterotestamentarios<sup>15</sup>. Entre ambos árboles se distingue un paisaje en el que destaca un mar o un lago, y al fondo derecha hay una colina. La presencia de las aguas no va a ser extraña en las representaciones de la Purísima, que generalmente forman parte del paisaje como apreciamos en algunas pinturas novohispanas de los siglos XVII y XVIII, como la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave Ibaía, posiblemente de la década de 1620<sup>16</sup>. A los lados de la Virgen, flotando en medio del aire se encuentran la Estrella de los Mares, a la izquierda, que viene de un himno medieval del siglo IX (Doménech, 2013, p. 123); y a la derecha, la *Scala Dei* que deriva del pasaje del Génesis del sueño de Jacob<sup>17</sup>.

Esta estampa como ya hemos señalado tiene algunas roturas. Además, los trazos están muy desgastados en algunas zonas, lo que nos lleva a pensar que la matriz a partir de la cual se obtuvo había sido usada previamente. Fue

12 BNE, Sala Goya, Invent/14736.

13 Cant. 4, 4.

14 Ecle. 24, 13.

15 Sal. 92, 13. Ecle. 24, 14.

16 Museo Nacional de Arte (A partir de ahora MUNAL).

17 Gn. 28, 12.

muy frecuente que las matrices se emplearan hasta su total agotamiento e incluso volvían a retallarse, no siempre por el maestro que originalmente las abrió o por artistas que tuvieran los conocimientos técnicos para hacerlo, lo que provocó una pérdida de calidad (Donahue-Wallace, 2022).

De 1741 es el libro de Manual Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol, causado por la interposición de la Inmaculada luna María Sra. Nuestra, venerada en su sagrada imagen de Guadalupe, para librar de contagiosas pes-tes, y asegurar la salud á la ciudad de Valladolid*, que está ornado con una entalladura de la Guadalupe (Figura 3)<sup>18</sup>. Este libro tenemos que ponerlo en relación con el auge del culto a la Virgen del Tepeyac, que se vivió en Nueva España desde fines de la anterior centuria, aunque cobró una especial relevancia por la supuesta intervención mariana para poner fin a la epidemia de Matlazáhuatl (1736-1739), como narra Cayetano Cabrera y Quintero en su libro, *Escudo de armas de México*, cuyo frontis fue abierto por Baltasar Troncoso y Sotomayor, a partir de un diseño de José de Ibarra<sup>19</sup>. Esta misma idea se desprende del título del libro de Farias, aunque en este caso se refiere a la mediación de la Virgen en favor de la población de Valladolid, actual Morelia. Se trata de una entalladura anónima, que encabeza la dedicatoria del libro a la Guadalupe. En ella se sigue el tipo iconográfico habitual de la Guadalupana, que vamos a ver en varias estampas que ilustran libros salidos de esta tipógrafa.

Otro libro dedicado a la Guadalupe que salió de la imprenta del Empedradillo es el de Juan José de Montufar, *La Maravilla de prodigios y flor de milagros...*, de 1744<sup>20</sup>. Este no fue el único libro de este autor que salió de las prensas de nuestra tipógrafa, ya en 1735 había publicado, *El aumento y firmeza de la tierra, el abrigo de María Señora Nuestra*<sup>21</sup>, y en 1748 imprimió, *Motivos: novena y piadosos ejercicios, que para persuadir y dilatar la devoción importantissima de los Ángeles...*<sup>22</sup>. De los títulos de sus obras se desprende que sintió un especial entusiasmo por la Guadalupana, que se enmarca en el fervor que se vivió por ella desde la anterior centuria que hay que vincular con el surgimiento del sentimiento de identidad criolla (Alcalá, 1997, p. 44).

18 JCB, BA742 .F224e.

19 BNE, Sala Cervantes, R/35878. BNM, Fondo Reservado, RSM 1746 M4CAB.

20 Biblioteca Nacional de Catalunya (A partir de ahora BNC), RES 2307\_12°.

21 Biblioteca Nacional de Chile (a partir de ahora BNCh), Sala Medina, E.G.5-61-2(26).

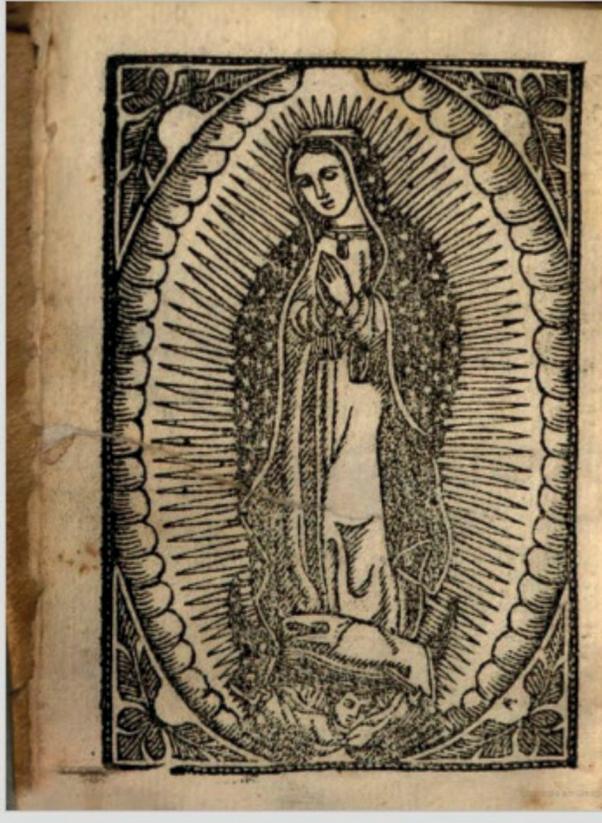
22 BNCh, Sala Medina, E.G. 5-64-2(8).

En este contexto tuvo lugar la campaña para lograr que el papado reconociese a la Virgen de Guadalupe como patrona del Virreinato, suceso que tuvo lugar en 1754.

La estampa de este libro es una entalladura que precede a la dedicatoria al arcángel Miguel (Figura 6), a quien el propio Montufar identificaba con el ángel que se encontraba a los pies de la Guadalupeana (Montufar, 1744, s. p). La vinculación entre estas dos devociones sumamente arraigadas en el imaginario novohispano, había sido puesta de manifiesto por autores como Cabrera y Quintero que, en su *Escudo de armas de México*, dice: “Si en la de MARIA Sma, en Guadalupe es San Miguel el Ángel, que tiene y sostiene su Imagen, sobre esta su Reyna, y la maravillosa permanencia de su Copia à hacer estos mismos oficios” (Cabrera y Quintero, 1746, p. 348). Esta estrecha relación entre la devoción a la Guadalupe y el príncipe de los ángeles, va a quedar plasmada en el año 1749, cuando la capilla del cerrito fue puesta bajo la advocación de san Miguel, y que cada año se celebrasen allí fiestas en su honor (Cuadriello, 1989, p. 68. Cuadriello, 1994, p. 407).

**Figura 6.**

Anónimo, *Virgen de Guadalupe*.



Fuente: Juan José Mariano Montufar, *La Maravilla de prodigios y flor de milagros...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1741. Entalladura. Biblioteca Nacional de Catalunya.

Esta entalladura muestra un claro desgaste de sus trazos, lo que nos lleva a pensar que el taco de madera a partir del cual se obtuvo, fue sometido a numerosos tirajes, posiblemente para diversos títulos de la imprenta de María Candelaria y de otros talleres. Esta reutilización de las matrices hasta su total agotamiento fue frecuente no sólo en el Virreinato, sino también en la Península y en Europa.

Otro libro de Montufar impreso por nuestra tipógrafa fue, *Compendio mystico moral de flores Eucharistica...*<sup>23</sup>. Tras la portada tipográfica, precediendo a la dedicatoria a la Virgen de Guadalupe encontramos una estampa de la misma (Figura 2). En esta ocasión se trata de una estampa abierta por medio de la talla dulce y presenta la firma de Troncoso (Troncoso Sc), en el ángulo inferior izquierdo, a quien podemos identificar con el grabador Diego Troncoso. Según Sobrino, este grabador nació en 1747 y falleció en 1807, aunque no aporta ninguna referencia documental que avale dicha hipótesis (Sobrino, 1998, p.115). Partiendo de la fecha de impresión de este libro es imposible que naciese en 1747, y parece más probable la hipótesis de Donahue-Wallace, quien ha indicado que este grabador estuvo activo entre 1740 y 1780 (Donahue-Wallace, 2000, pp. 63-65).

En el margen inferior tiene esta leyenda: “Dum lunam sequeris, Pedibus te/ Subjice Lunae/ Si stultus fueris: Stulte aliquando Sap(it)e”<sup>24</sup>. En ella se reproduce fielmente la imagen original, convirtiéndose en un verdadero retrato. En el centro está la Virgen que tiene por escabel la luna que es sostenida por un querubín, a la que hace referencia la leyenda que le acompaña: “Luna Sub Pedibus eius”<sup>25</sup>. A los lados de la Virgen se disponen unas inscripciones: “Pulchra ut Luna”<sup>26</sup>, a la izquierda, y “Stultus ut Luna mutatur”<sup>27</sup>, a la derecha.

Del año 1743 es el libro del jesuita Francisco Xavier Carranza, *Sermón de la Adoración de los Reyes*<sup>28</sup>. Encabezando el poema de Manuel Antonio Roxo, que da inicio a la dedicatoria, hay una entalladura en la que se representa a san Pedro (Figura 7). En palabras de Roxo, en un primer momento pensó en dedicar el libro a la Compañía de Jesús, de la que formaba parte Carranza. Aunque finalmente optó por dedicarlo al santo por:

23 BNM, Fondo Reservado, RSM 1750 M4MON

24 “Mientras sigues la Luna, ponte la luna bajo tus pies. Si fueses necio reconóctete como necio”

25 “La Luna bajo sus pies”. Ap. 12, 1.

26 “Bella como la luna”. Cant. 6, 9.

27 “El necio cambia como la luna”. Ecle. 27, 11.

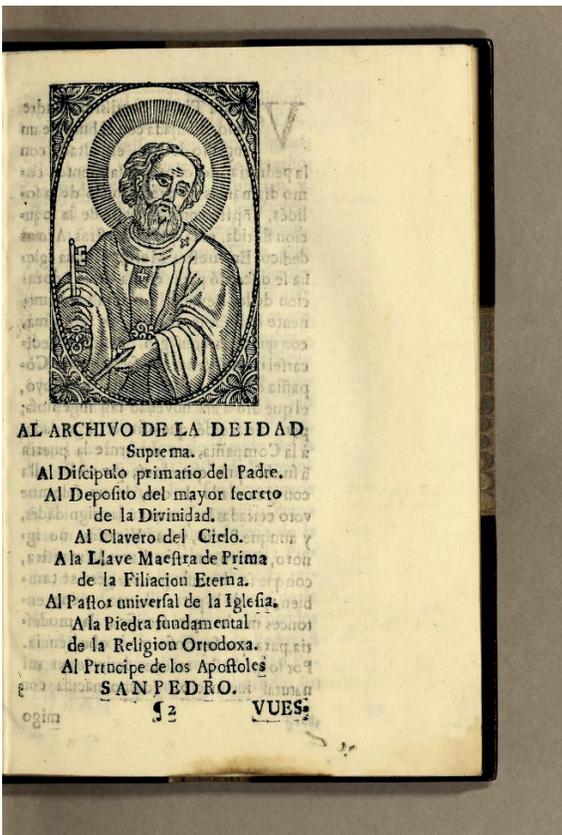
28 JCB, BA743.C312s.

“La sujeción y especial obediencia que votan sus Professos a la Silla de Pedro, pide de justicia, que a Él se le consagre una Tiara, que labró a esmeros de la filigrana de su ingenio uno de sus professos (...)” (Manuel Antonio Roxo, “Dedicatoria”, 1743, s.p).

San Pedro tiene en sus manos las llaves, que se basa en el famoso pasaje evangélico de la primacía de este apóstol. El santo se dispone dentro de un óvalo que se enmarca en un rectángulo, en cuyas enjutas hay unos motivos vegetales. Esta solución es propia del llamado Maestro del óvalo, que estuvo activo en la Ciudad de México, entre 1720 y 1770, del cual desconocemos el

### Figura 7.

Atribuido al Maestro del Óvalo, San Pedro.



Fuente: Francisco Xavier Carranza, *Sermón de la Adoración de los Reyes*, Ciudad de México, María de Rivera, 1743. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

nombre (Báez, 1986, p. 1204. Donahue- Wallace, 2000, pp. 60-61). Demuestra ser un hábil dibujante y dominar perfectamente el lenguaje de la entalladura, con unas figuras que presentan unos contornos regulares y gruesos. En sus obras se aprecia un marcado contraste entre las partes en positivo y en negativo. Sus estampas fueron mayoritariamente devocionales, con figuras de santos de rostros con expresiones delicadas y poses íntimas, propias del arte novohispano del siglo XVIII (Donahue-Wallace, 2000, p. 62).

Del año 1745 es la reimpresión realizada por este taller del libro de Jaime Barón y Arín, *Tesoro de vivos, y limosnero del purgatorio, el Rosario de María Santissima Madre de Dios...*<sup>29</sup>, cuya primera edición había visto la luz en Zaragoza, en 1726. En el verso del folio de la portada tipográfica encontramos una entalladura en la que se representa a la Virgen Rosario acompañada por Catalina de Siena y Rosa de Lima (Figura 8).

---

29 BNM, Fondo Reservado, RSM 1745 M4BAR.

**Figura 8.**

*Grabador anónimo, Virgen del Rosario.*



Fuente: Jaime Barón y Arín, *Tesoro de vivos, y limosnero del purgatorio...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1745. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

La estampa tiene un formato rectangular que enmarca un óvalo con unos motivos vegetales en las enjutas, que nos recuerda la solución que adoptó el Maestro del óvalo. La Virgen está sobre un pedestal, con la mano derecha agarra un rosario y con la izquierda sostiene al Niño que también tiene en sus manos otro rosario. A los lados del pedestal figuran las dos santas dominicas, a la izquierda se encuentra santa Catalina a la que identificamos porque tiene sobre su cabeza la corona de espinas y en una de sus manos distinguimos uno de los estigmas que alude a uno de los episodios más conocidos de su vida, narrado por Ribadeneira (Ribadeneira, 1616, p. 321). Al otro lado está la santa limeña, que tiene una corona floral sobre la cabeza, siguiendo su iconografía habitual. La elección del motivo se relaciona con el contenido del libro centrado en el rezo del rosario, y la concesión de indulgen-

cias por recitarlo. Los trazos de esta estampa tienen un marcado desgaste, lo que nos lleva a pensar que el taco de madera se había empleado previamente. Además, esta misma estampa la encontramos en otros libros impresos por María Candelaria, como el de Leonardo Levanto, *Opusculo de el Patrimonio Verdadero de el Mejor de los Guzmanes...*<sup>30</sup>, de 1754. Por ello es muy posible que la matriz formase parte de los útiles de la propia imprenta.

En la portada del libro *Missas propias de dominicas, y santos que observan las religiosas en este convento de N. Señora de las Nieves de esta Nueva España, de santa Brígida*, de 1746<sup>31</sup>, se incluye una entalladura entre orlas decorativas y unas cabecitas aladas de querubines (Figura 1). En ella se representa a santa Brígida postrada orando ante un crucifijo, que se dispone sobre un altar, siguiéndose un tipo iconográfico muy habitual (Réau, 1997, 245-246). Sobre su cabeza tiene una corona que haría alusión a su alta alcurnia, que va a ser común en sus representaciones. La presencia de esta mística medieval en la portada se debe a que en este libro se reúne la liturgia propia del convento de las Nieves de la Ciudad de México, que pertenecía a la orden del Santísimo Redentor, que había fundado la santa a fines del siglo XIV. Se trata de una entalladura anónima, aunque el artesano que la hizo trata de captar la espacialidad, disponiendo el altar en sentido oblicuo al plano compositivo. Técnicamente es una obra sencilla en la que predominan unos trazos gruesos carentes de volumen.

En el libro, *Reglas y constituciones de las religiosas de la gloriosa virgen Sta. Rosa María de Lima*, también de 1746<sup>32</sup>, se incluye una entalladura entre la portada tipográfica y el prólogo al lector, en la que se representa a santa Rosa de Lima (Figura 9). La presencia de la santa terciaria dominica se explica porque el libro recoge las reglas y constituciones del convento de recoletas dominicas de Puebla de los Ángeles, que estaba puesto bajo su advocación. La santa se representa de medio cuerpo, vestida con el hábito de las terciarias dominicas, y sobre su cabeza tiene una corona floral. En una mano sostiene una única rosa y no el ramo de rosas que normalmente porta, que ofrece al Niño que está sentado en un libro que sujeta con el otro brazo. La presencia del Niño haría referencia a las apariciones que tuvo de él, mientras leía libros devocionales (Mújica, 2001, 220). La figura está muy perfilada

30 BNM, Fondo Reservado, RSM 1754 M4LEV.

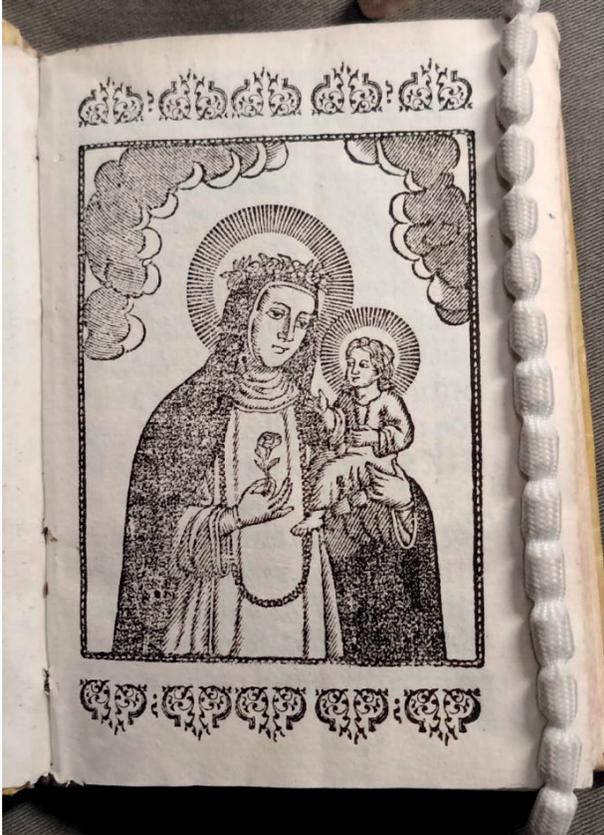
31 BNE, Sala Cervantes, R/ 22387.

32 BNE, Sala Cervantes, 3/12217.

y resalta sobre un fondo blanco neutro, aunque carece de volumen. Destaca la capa y capucha negra que tiene sobre el hábito blanco, que se hizo por medio de pequeños puntos y de trazos cortos. En algunas partes ya muestra cierto desgaste, lo que nos indica que la matriz estaba fatigada.

**Figura 9.**

*Anónimo, Santa Rosa de Lima.*



*Fuente: Reglas y constituciones de las religiosas de la gloriosa virgen Sta. Rosa María de Lima, Ciudad de México, María de Rivera, 1746. Entalladura. Biblioteca Nacional de España.*

De 1747 es la impresión del libro de Antonio Mancilla, *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto*<sup>33</sup>. Encabezando la dedicatoria hay una estampa de la Virgen de Loreto (Figura 10), a quien se dedica este sermón como leemos en la portada. Se trata de una entalladura en la que se representa a la Virgen de Loreto, devoción que estaba estrechamente vinculada con los jesuitas, tal y como indica el autor de la dedicatoria (Anónimo, 1747, s. p). La Virgen aparece con el Niño en brazos, vestida con un manto floral, y sobre sus cabezas tienen unas coronas reales.

**Figura 10.**

Anónimo, *Virgen de Loreto*.



Fuente: Antonio Mancilla, *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1747. Entalladura. Biblioteca Hispánica, AECID.

33 Biblioteca Hispánica, AECID, 3R-2123. BNCh, Sala Medina, E.G.5-61-2(37).

De 1751 es el libro de Juan Francisco Moreno, *La predicadora de si misma María Santissima Nuestra Señora en el misterio de la Inmaculada Concepción: sermón panegírico, que en la dominica tercera de adviento, en la Iglesia Parrochial de la ciudad de Santa Fe de Guanajuato*<sup>34</sup>. Como en otros libros impresos en el virreinato la estampa precede a la dedicatoria del libro (Figura 11). Está firmada en el margen inferior derecho (Orduña Sc. M<sup>co</sup>), a quien identificamos con el grabador José Benito Ortuño u Orduño (Romero de Terreros, 1917, p. 20. Romero de Terreros, 1948, p. 520). Este grabador estuvo activo en la capital virreinal, entre 1750 y la primera década del siglo XIX (Donahue-Wallace, 2000, p. 75). Luego por la fecha de impresión del libro, consideramos que este grabado pudo ser de los primeros que realizó. Como sucede con muchos de los grabadores novohispanos de esta centuria, se desconoce con quien pudo aprender el procedimiento de la talla dulce. Aunque entre sus posesiones tenía una edición del manual de Manuel de Rueda de 1761, que era una traducción del tratado del grabador francés Abraham Bosse. Por un documento resguardado en el Archivo General de la Nación, sabemos que en 1761 optó al cargo de “oficial primero”, de la Real Casa de la Moneda, junto con Luis Gómez, quien finalmente fue nombrado oficial<sup>35</sup>. Sus estampas se emplearon para ilustrar los libros de los principales talleres tipográficos de la capital virreinal, aunque se desconoce qué tipo de relación tenía con ellos.

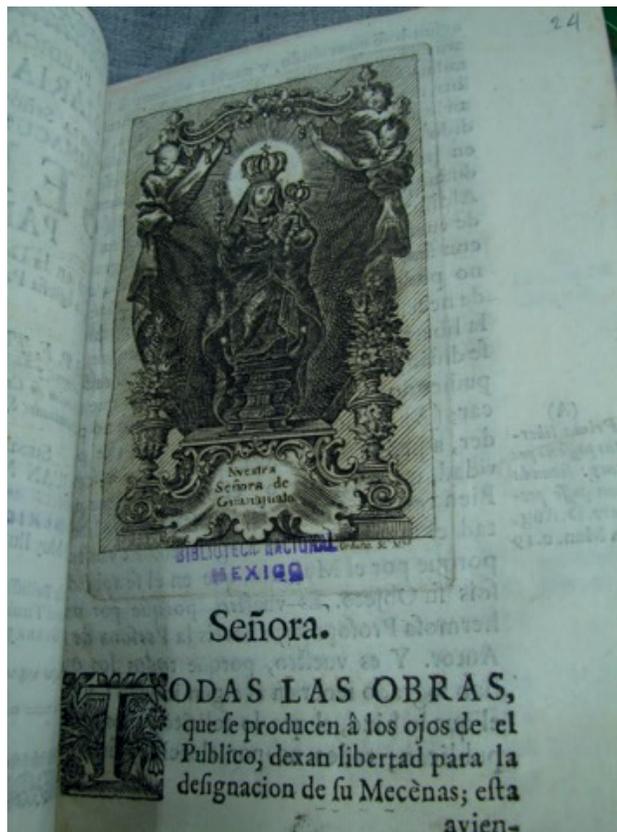
---

34 BNM, Fondo Reservado, B 017.4 CAT.n.4.

35 AGN, Casa de la Moneda, T. 87, Exp. 19, fols. 336-374. Citado por Donahue-Wallace, 2001, p. 230.

**Figura 11.**

*José Benito Ortuño, Nuestra Señora de Guanajuato.*



Fuente: Juan Francisco Moreno, *La predicadora de si misma María Santissima Nuestra Señora en el misterio de la Inmaculada Concepción...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1751. Talla dulce. Biblioteca Nacional de México.

Esta estampa reproduce una imagen de devoción, concretamente la Virgen de Guanajuato. Este tipo de estampas fueron muy frecuentes en la Nueva España a lo largo de este siglo, incluyéndose en obras dedicadas a la promoción del culto a dichas imágenes. En este grabado como en una pintura del Colegio de las Vizcaínas de Ciudad de México, la Virgen no porta en la mano una rosa, como señala Florencia en su libro *Zodiaco Mariano* (Florencia, 1755, p. 283), sino un cetro (Schenone, 2008, 405). Tanto en la escultura original como en esta estampa en la peana distinguimos las puntas de la luna que deriva de la mujer apocalíptica, que como señaló García Mahiques, se

vinculó principalmente a la Inmaculada, pero no únicamente, sino que también se empleó para otras imágenes marianas como la Asunción de la Virgen o la Virgen del Rosario (García Mahiques, 1997, p. 190. Doménech, 2013, p. 107-108. Doménech, 2015, p. 301). La Virgen de Guanajuato se dispone sobre un pedestal, flanqueada por una pareja de floreros. Desde la parte superior descende una cortina, que cae tras la figura, y en los ángulos hay unas cabecitas de querubines.

Desde el punto de vista técnico apreciamos el dominio que tenía Ortuño de la talla dulce, que al igual que sus contemporáneos peninsulares, combina con maestría el uso de los buriles con las mordidas del aguafuerte (Donahue-Wallace, 2000, 78). Para remarcar el volumen de los plegados de la cortina combina el blanco del papel con unos trazos paralelos hechos con los buriles, mientras que en las zonas en sombra crea una tupida red de rombos. En los delicados rostros de la Virgen y el Niño emplea los trazos irregulares característicos de las mordidas del aguafuerte.

En la biblioteca John Carter Brown se conserva un ejemplar del libro de Ponze de León, *La abeja de Michoacán, la venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, que vio la luz en 1752<sup>36</sup>. El autor estuvo estrechamente vinculado con el convento dominico de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, que fue fundado gracias a su apoyo (Vallarta, 1990, p. 38. Aguilera, 2017, p. 49). Como señalábamos más arriba este libro está decorado con dos estampas, en la primera se representa a santo Domingo, y la otra es un retrato de la madre Josepha Antonia. Su inclusión tenemos que ponerla en relación con el hecho de que el libro es una biografía de esta monja.

El primero de los grabados es una entalladura, que encabeza la dedicatoria al patriarca de la orden de los predicadores (Figura 4). No hay que olvidar que el convento de Nuestra Señora de la Salud estaba destinado a la rama femenina de dicha orden. En el ángulo inferior derecho distinguimos una letra "A", en positivo, que quizás sea el monograma del grabador; aunque hasta la fecha no se han localizado más láminas de un artista que emplease este monograma. El santo va ataviado con el hábito dominico, acompañado por algunos de sus símbolos parlantes más comunes. En su frente tiene la estrella que hace referencia a como en el momento de su bautizo se golpeó la frente con la pila y le dejó una cicatriz en forma de estrella (Schenone, 1992,

36 JCB, BA752.P792a.

p. 264). En una de sus manos porta una vara de azucenas como alusión a su pureza; aunque en esta estampa no se distingue el libro que normalmente lleva junto a los lirios, al que alude Interián de Ayala (Interián de Ayala, 1782, p. 332). En la otra mano tiene el báculo abacial rematado por la cruz de su orden. Le acompaña un perro que con una antorcha incendia un orbe, que remite a un sueño que tuvo su madre antes de parir al santo, en el que estaba embarazada de un perro que con un hacha prendida encendía el mundo, que para Ribadeneira aludiría a su papel como defensor de la Iglesia (Ribadeneira, 1761, p. 466).

Esta estampa tiene cierta semejanza con la que ilustra el cartel de la tesis de José de Miranda Villayzán, que debemos al monogramista M.V, y fue impresa por Francisco Rodríguez Lupercio, en el año 1681<sup>37</sup>, y que fue reutilizada por los Herederos de la Viuda de Rodríguez Lupercio en varios de libros salidos del taller familiar. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que ambas estampas se inspiraran en una fuente europea común, es decir, un grabado, o que la estampa del monogramista M.V. sirviera de modelo a la que ilustra el libro de Ponze de León.

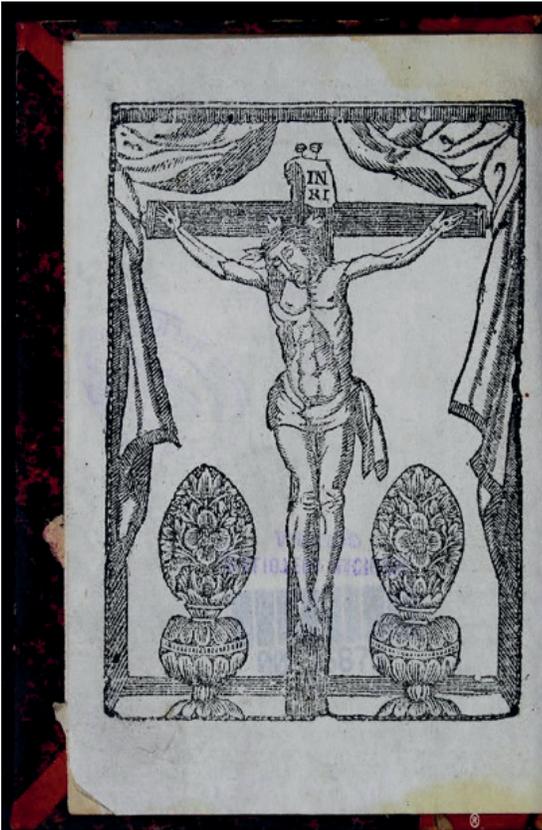
El último libro al que vamos a referirnos es el de Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano, Noble porción del patrimonio se-raphico, en esta nueva Palestina, y santuario de Jesús crucificado de Amacueca*, que imprimió en 1753<sup>38</sup>. El cual está ilustrado con dos entalladuras anónimas, que reproducen las dos imágenes devocionales más importantes que se resguardaban en el convento franciscano de Amacueca (Jalisco). Este libro se debe de incluir dentro de la literatura devocional novohispana, y más concretamente entre aquellos que estaban destinados a promover el culto a las imágenes devocionales (Ragon, 1997-1998, 34), que tuvo un gran desarrollo desde la anterior centuria. Los autores de los mismos, en la mayoría de las ocasiones, tienen algún vínculo con el santuario o convento en el que se hallaba la imagen, como sucede en este caso con Torres que era guardián del convento de Amacueca.

37 Archivo General de la Nación (A partir de ahora AGN), Fondo Universidad, Vol. 277, fol. 555r.

38 BNM, Fondo Reservado, RSM 1753 M4TOR.

**Figura 12.**

Anónimo, *Cristo de Amacueca*.



Fuente: Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1753. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

La primera de las entalladuras se dispone en el verso del folio que precede a la portada tipográfica, y en ella se reproduce la imagen del Crucificado de Amacueca (Figura 12). Imagen que como se indica en el propio texto había sido llevada al convento desde Pátzcuaro, por el recoleto español Francisco de Guadalajara (Torres, 1753, p. 6). El propio autor, basándose en lo que indicaba la Crónica de la provincia, señala que la escultura fue realizada por el escultor Luis de la Cerda, que residía en la ciudad de Pátzcuaro, en la década de 1530, a quien atribuye otras tres imágenes del crucificado, aunque como dice: “la que mas se señaló desde sus principios, fue esta de Christo muerto

de Amacueca, pues por el camino, que la traxeron, ya vino haciendo milagros, y no cessa hasta hoy de hacerlos” (Torres, 1753, pp. 9-10).

**Figura 13.**

*Anónimo, Virgen de los Dolores de Amacueca.*



Fuente: Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1753. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

Por la fecha que nos señala el autor, no debería atribuirse esta escultura a Luis de la Cerda, sino a su padre, el escultor Matías de la Cerda, quien había estado casado con una indígena tarasca. Es posible que haya una confusión al señalar el momento en que el Cristo fue llevado al convento. Estrada parece inclinarse por esta segunda opción, ya que ha atribuido esta escultura al segundo miembro de la familia de la Cerda (Estrada, 2001, p. 180). Luis de

la Cerda aprendió la técnica prehispánica de la pasta de caña de maíz de su padre, quien a su vez la tomó de los artistas tarascos, combinándola con la estética andaluza. Esta técnica fue especialmente valorada por los españoles por sus ventajas, como la ligereza, el perfecto acabado y la economía de su manufactura. En esta escultura se refleja el alma mestiza de Luis de la Cerda, por sus rasgos físicos y las proporciones, pero sobre todo por el realismo de las heridas y la abundancia de sangre (Estrada, 2001, p. 180). En esta entalladura, la imagen está flanqueada por un par de floreros de plata repujada y desde la parte superior caen unas cortinas de plegados rígidos

La otra lámina que ilustra este libro reproduce la imagen de la Dolorosa que se veneraba en el mismo convento (Figura 13). Se dispone en el verso del folio de la portada, precediendo a la dedicatoria a la misma. Al igual que la imagen del crucificado la de la Virgen obró numerosos milagros, entre los que se destacan su intervención para salvar a los frailes del convento del sismo que sacudió la región en 1749, como se narra en la dedicatoria (Torres, 1753, s. p.). La Virgen se dispone sobre un pedestal y va ataviada con un vestido decorado en la parte inferior con el Sagrado Corazón, sobre el que se dispone una granada con los clavos y a los lados hay unos ángeles turiferarios. Siguiendo la iconografía habitual de la Dolorosa, tiene su pecho atravesado por una espada.

Ninguna de las dos estampas está firmada, aunque es posible que se deban al mismo grabador, debido a su similitud técnica y compositiva. Las figuras se disponen en un primer plano sobre fondos neutros, ubicadas sobre unos altares con unas cortinas que caen desde la parte superior. Las telas y las cortinas que flanquean ambas imágenes tienen unos plegados planos y rígidos. Algunos de los trazos presentan un marcado desgaste, lo que nos lleva a pensar que fueron utilizadas hasta su total agotamiento.

## Conclusiones

Este artículo viene a completar otro en el que ya abordamos el estudio de las estampas religiosas que ilustraron los libros salidos de una de las principales imprentas de la Ciudad de México en el siglo XVIII, la de María Candelaria de Rivera, en los años en que ella dirigió el taller situado en la calle del Empedradillo, entre 1732 y 1754. Pero que, debido a la dilatada carrera de esta tipógrafa y su enorme producción, fue imposible abarcar todos los grabados que decoraron sus libros. Este nuevo trabajo tampoco debe de considerarse definitivo, sino que es sólo un paso más para el estudio de los grabados que se usaron en ornar los libros de este taller tipográfico.

Este tipo de trabajos nos permiten hacernos una idea del papel que tenían las estampas en los libros novohispanos en general, y en particular en los de este taller, que constituyen un todo con los textos, no pudiendo estudiarse independientemente. En particular nos centramos en las estampas de temática religiosa, dado que fueron las más habituales. Entre las que se incluyen representaciones de algunas devociones marianas muy arraigadas en el Virreinato, como la Guadalupe, o a ciertos santos o santas. La elección de los motivos está vinculada con el propio texto o con sus paratextos, así como con la estructura interna y los aspectos materiales de los mismos.

Otra de las conclusiones a las que llegamos es que, en el siglo XVIII, en la capital virreinal se produjo una convivencia entre los procedimientos de la entalladura y la talla dulce sobre plancha de cobre. En varios de los libros impresos por esta impresora localizamos grabados calcográficos firmados por algunos de los más destacados grabadores de mediados de la centuria, como Francisco Sylverio o José Benito Ortuño. Por desgracia, aún no se ha podido desentrañar el tipo de vínculo entre los impresores de libros y los grabadores o impresores de estampas novohispanos, debido a la necesidad imperiosa de realizar un estudio en profundidad de los documentos de los archivos capitalinos, sobre todo el Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México, donde podrían localizarse los contratos entre ellos.

## Referencias

Aguilera Andaluz, María de los Ángeles. (2017). *Sean siempre virtuosas como la Abeja y la Azucena. Estrategias discursivas para la recreación de la mujer religiosa en dos hagiografías novohispanas del siglo XVIII*. (Tesis de maestría), Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, Morelia.

Alcalá, Luisa Elena. (1997). “¿Pues para qué son estos papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América*, n° 1, pp. 43-56.

Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2007). *Mujeres impresoras novohispanas (1541-1755)*. (Tesis de Maestría), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2014). “Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México”. *Fuentes Humanísticas*, Año 27, n° 48, pp. 15-28.

Bosse, Abraham (1745). *De la manière de graver a l'eau forte et au burin et de la gravûre en manière noire*. Paris, J. Chardon.

Cabrera y Quintero, Cayetano de. (1746). *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilissima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santissima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupano*. Ciudad de México, Viuda de José Bernardo de Hogal.

Calvo Portela, Juan Isaac. (2021). “Las estampas de Baltasar Troncoso y Sotomayor que ilustran el libro Galicia Reyno de Christo Sacramentado en el contexto del arte gráfico novohispano del siglo XVIII”. *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla, Enredars Publicaciones, pp. 139-160.

Cuadriello, Jaime. (1989). *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Ciudad de México, Patrimonio Cultural del Occidente, A. C. 1989.

Cuadriello, Jaime. (1994). “Triunfo y fama del Miguel Ángel Americano: el nombre de Miguel Cabrera”. *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e identidad en América: visiones comparativas*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, T. II, pp. 405-418.

Doménech García, Sergi. (2011). “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América*, n° 18, pp. 77-93.

Doménech García, Sergi. (2013). *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. (Tesis doctoral). Valencia, Universitat de València, 2013.

Doménech García, Sergi. (2015). “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la Tota Pulchra”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, nº 3, pp. 275-309.

Donahue-Wallace, Kelly. (2000). *Prints and printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*. (Tesis doctoral). Albuquerque, University of New Mexico.

Donahue-Wallace, Kelly. (2009). “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”. *Tiempos de América*, nº 11, pp. 49-61.

Donahue-Wallace, Kelly. (2022) “Bruñida, tachada y corregida. La lectura material de estampas virreinales”. *XLVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las fuentes en las historias del Arte de América Latina. Retornos y nuevas interpretaciones*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, (Retransmisión en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KM-N7yFrn7Lo&t=6s>).

Establés Susán, Sandra. (2018). *Diccionario de mujeres impresoras y libreras. De España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Estrada Jasso, Andrés. (2001). “Los escultores y la estética en la imaginería hecha con caña de maíz”. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, Publicaciones CajaSur, pp. 177-202.

Florencia, Francisco. (1755). *Zodiaco Mariano, en que el sol de justicia Christo, con la salud en las alas visita como signos, y casas propias para beneficio de los hombres los templos, y lugares dedicados a los cultos de su SS. Madre por medio de las mas célebres, y milagrosas imágenes de la misma Señora, que se veneran en esta América Spetentrional, y reynos de Nueva España*. Ciudad de México, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de san Ildefonso, 1755.

García Icazbalceta, Joaquín. (1896-1899). *Obras de D. J. García Icazbalceta*. Ciudad de México, Imp. De V. Agüeros.

Garone Gravier, Marina. (2007-2008). “Impresoras hispanoamericanas: un estado de la cuestión”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LI, pp. 451-471.

Garone Gravier, Marina. (2009). “La mujer y la imprenta en las colonias españolas de América: México, Guatemala y Perú”. Garone Gravier, Marina, Co-

berto López, Albert (eds.). *Muses de la imprenta. La dona i les arts del llibre. Segles XVI-XIX*. Barcelona, Museu Diocesà, pp. 43-82.

Garone Gravier, Marina. (2014). *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Universidad Veracruzana.

Garone Gravier, Marina. (2014). *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Garone Gravier, Marina. (2015). “Una intersección de tres historias: mujeres, cultura escrita y diseño”. *Caderno a tempo. Histórias em arte e design*. Barbacena, Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, pp. 60-72.

Garone Gravier, Marina. (2019). “Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano”. Garone Gravier, Marina, Giovine Yáñez, María Andrea (Eds.), *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, pp. 145-177.

Interián de Ayala, Juan. (1782). *El pintor cristiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra.

Mancilla, Antonio. (1747). *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto, en su carne sacramentada*. Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno de María de Rivera.

Martínez Peñaloza, Teresa. (1995). “Atisbos del Barroco mexicano”, en *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*. Puebla, Museo Amparo.

Montiel Ontiveros, Ana Cecilia; Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2006). “Paula Benavides: impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje”. *Contribuciones desde Coatepec*, n° 10, pp. 103-115.

Moreno Garrido, Antonio. (1978-1980). “El grabado en Granada durante el siglo XVII. T. II. La xilografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° XV, Fasc. 32-34.

Mújica Pinilla, Ramón. (2001). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de Perú.

Ragon, Pierre. (1997\_1998). “Imprentas coloniales e historia de las devociones

en México (Siglos XVII y XVIII)". *REDIAL*, n° 8-9, pp. 33-42.

Réau, Louis. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, A-F*. Barcelona, Ed. Serbal, T. 2, Vol. 3.

Ribadeneira, Pedro de. (1761). *Flos Sanctorum*. Madrid, J. Ibarra, 1761.

Rueda, Manuel de. (1761). *Instrucciones para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado a buril, al aguafuerte y al humo*. Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1761.

Schenone, Héctor. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vol. 2. Buenos Aires, Fundación Tarea.

Schenone, Héctor. (2008). *Iconografía del Arte Colonial. Virgen María*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.

Sobrino Figueroa, María Ángeles. (1998). "Grabados y grabadores novohispanos en la colección del Museo Soumaya". *Memorias*, n° 7, pp. 109-116.

Sobrino Ordoñez, Miguel Ángel; Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2009). "Impresoras novohispanas 1541-1755: análisis cuantitativo-valorativo de su producción". Garone, Marina (Comp.), *Memorias. Las otras letras. Mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, Biblioteca Palafoxiana, pp. 5-11.

Suárez Rivera, Manuel. (2019). *Dinastía de tinta y papel. Los Zúñiga Ontiveros en la cultura novohispana (1756-1825)*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Torres, Francisco Mariano de. (1753). *Luza americano; Bethlen christiano, noble porción del patrimonio seraphico, en esta nueva Palestina la santa recolección y santuario de Jesus Crucificado de Amacueca*. Ciudad de México, Imprenta de María de Rivera.

Vallarta, Luz del Carmen. (1990). "Voces son sonido: José Eugenio Ponce de León y su modelo de mujer religiosa". *II Encuentro de Estudios de la Mujer*. Ciudad de México, Colegio de México, pp. 33-61.

Ward, Ken. (2009). "¿Quién diablos es Mará? La imprenta de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera". Garone, Marina (Comp.), *Memorias. Las otras letras. Mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, Biblioteca Palafoxiana, pp. 80-85.

Ward, Ken. (2013). "Mexico, where they coin money and print books:" the Calderon dynasty and the Mexican book trade, 1630-1730. (Dissertation doctoral). Austin, University of Texas at Austin.