



TRAZOS EN LA HISTORIA ARTE ESPAÑOL EN MÉXICO

TRAZOS EN LA
HISTORIA

ARTE ESPAÑOL
EN MÉXICO

TRAZOS EN LA HISTORIA ARTE ESPAÑOL EN MÉXICO

Edición dirigida por

Luis Javier Cuesta Hernández

Con textos de

Juan B. Artigas

Joaquín Bérchez

Dafne Cruz Porchini

Luis Javier Cuesta Hernández

Montserrat Galí Boadella

Fátima Halcón

Nelly Sigaut

Roxana Velásquez Martínez del Campo

Con prólogo de

Óscar H. Flores Flores

EDICIONES EL VISO







(páginas anteriores)

Juan Miguel de Agüero, interior de la cúpula
de la catedral de Mérida (Yucatán), 1599

ÍNDICE

- 9 PRÓLOGO. ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO.
RELACIONES ARTÍSTICAS EN AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO
Óscar H. Flores Flores
- 15 ¿QUÉ SIGNIFICA SER UN «ARTISTA ESPAÑOL EN MÉXICO»?
Luis Javier Cuesta Hernández
- 21 «LLEVAR DE ESPAÑA A MÉJICO OFICIALES CANTEROS
Y ALBAÑILES». ARQUITECTOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI
EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA
Luis Javier Cuesta Hernández
- 43 LOS PRIMEROS PINTORES HISPANOS EN MÉXICO
Nelly Sigaut
- 67 EL ARAGONÉS PEDRO GARCÍA FERRER,
ARTISTA EPISCOPAL DE JUAN DE PALAFOX
Montserrat Galí Boadella
- 85 ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII. LA SINGULARIDAD
DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES
Fátima Halcón
- 105 MANUEL TOLSÁ, EPÍTOME DEL ACADEMICISMO
ILUSTRADO NOVOHISPANO
Joaquín Bérchez
- 131 JOSEP RENAU Y SU PAPEL EN EL ARTE MEXICANO
Dafne Cruz Porchini
- 147 FÉLIX CANDELA EN LA ARQUITECTURA
DEL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO
Juan B. Artigas
- 169 PINTURA ESPAÑOLA EN MÉXICO
Roxana Velásquez Martínez del Campo
- 206 BIBLIOGRAFÍA

Ignacio Zuloaga y Zabaleta, *Francisco
y su mujer* (detalle), 1909, óleo sobre lienzo,
198 x 161 cm. Ciudad de México, Museo



LOS PRIMEROS PINTORES HISPANOS EN MÉXICO

En las Indias la necesidad de imágenes que apoyaran la marcha sobre los territorios conquistados fue tan grande que no alcanzaba a suplirse con las pocas que traían los encargados de la difusión del nuevo credo. La mano de obra indígena levantó templos y conventos y gracias a su habilidad (tan alabada por los frailes) aprendió a trasladar a la madera y al lienzo el panteón cristiano. Esos artesanos, apenas formados en la nueva fe, llenaron con un fresco aliento la imperiosa necesidad de visualizar un sistema de creencias desconocido. Pero muy pronto comenzaron a llegar los primeros pintores procedentes de la Península Ibérica.

Por lo que se sabe hasta el momento, el primer pintor que pasó a las Indias fue Cristóbal de Quesada, que fue «a Cibola para pintar cosas de la tierra»¹. Sin embargo, en 1535 viajó a la Nueva España en compañía de su mujer, Marina de Robles². Esta información resulta contradictoria con la conocida hasta ahora, según la cual en 1538 Quesada llevaba doce años en la Nueva España y tenía en Sevilla a su mujer y dos hijas casaderas, a menos que

hubiera regresado a buscar a su familia. La noticia documental se complementa con otra de José Gestoso, quien dice que un pintor de ese nombre vivía en la calle Bancaleros de Sevilla en 1534, según el padrón de ese año³. De todos modos, son fechas muy tempranas para Nueva España y resulta interesante que al pintor se le hubiera pedido una descripción de esa tierra que resultaba tan atractiva como desconocida. Encontramos a Cristóbal de Quesada años después, cuando se le autorizó a viajar a Nueva España: «Yden, para que dexen pasar a la Nueva España a Christóval de Quesada, pintor de imaginería, que vino della llebando a su muger e hijos y llevar vna cuñada suya en forma»⁴. ¿Se tratará de un homónimo? ¿De otro viaje? ¿De otro matrimonio? Es parte de las dificultades con las que nos encontramos en el estudio de este período de las Indias.

También andaluz era Juan de Illescas (h. 1510/20-después de 1575), que vivía en la villa de La Rambla, en Córdoba, antes de pasar a las Indias en 1548. Trabajó para la catedral de Puebla; en 1556 fue veedor del

Fig. 1
Baltasar de Echave Orío, *El martirio de
santa Úrsula* (detalle), h. 1612, óleo sobre
tabla, 157 x 100 cm. Ciudad de México,
Museo Nacional de Arte, Instituto
Nacional de Bellas Artes, inv. 3086

«oficio de pincel e imaginería y estofado» junto a Bernabé Sánchez⁵ y se fue a Lima, donde aparece avecindado con su familia en 1560⁶.

Luis de Illescas estuvo en Nueva España por lo menos desde 1563, cuando aparece registrado en cuentas del Hospital de Jesús por la hechura de unos retratos, y murió en México en 1569, pues apenas el 4 de enero del año siguiente su viuda otorga un poder especial para hacer gestiones patrimoniales en Jerez de la Frontera⁷.

Alonso López vivía en la ciudad de México en 1559 cuando declaró tener veintisiete años y ejercer el oficio de pintor. Estaba establecido en México por lo menos desde 1555, porque vivía amancebado con una india, Marina Papán, con quien había procreado dos hijos y otro que venía en camino. Denunciados, ambos fueron a dar a la cárcel arzobispal⁸. En 1560 se lo registró en Oaxaca trabajando con Arnaldo de Piamonte y Francisco de Ibía (también conocido como Francisco de Zumaya)⁹. En 1562 se vio enredado en un pleito por la compra de un caballo, que nos permite saber que era vecino de Michoacán¹⁰.

Los mencionados hasta aquí, junto a Pedro Robles (activo en México desde 1556 hasta por lo menos 1567 cuando otorga un poder)¹¹, constituyen el primer grupo de pintores españoles trabajando en Nueva España¹². Robles fue encargado por el virrey Luis de Velasco para que visitara las iglesias «e impedir que se pintaran sátiros y animales en los retablos»¹³. Siguen apareciendo nombres de los que hasta ahora no teníamos noticia alguna, como Baltasar Grande, pintor, que había hecho testamento en la Ciudad de México en abril de 1562, y murió en julio de ese año¹⁴. Alrededor de 1565 Diego Flores llegó desde Santo Domingo, trabajó como pintor y dorador y murió en 1573¹⁵.

No es posible aún unir estos nombres a una obra concreta. Por lo tanto, nombrarlos significa la acción de reconocer su actividad en estos primeros

años, pero sin poder hacer una valoración plástica de la misma. Es suficiente con poner en evidencia la preocupación de la Iglesia indiana sobre la producción de imágenes para comprender que estaba en marcha un proceso de gran magnitud. Antes de que los pintores lo pidieran, fue la Iglesia la que pautó la actividad plástica con una normatividad que quedó escrita en el Capítulo XXXV de las Constituciones Sinodales de 1555, impresas en 1556:

Que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas que pintare. Deseando apartar de la iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes, que a las personas simples pueden causar errores, como son abusiones de pinturas e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en las otras proveer en esto, por causa de que los indios sin saber bien pintar ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe; por ende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos y mandamos que ningún español ni indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro Arzobispado y Provincia; ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado y se le dé licencia por nos o nuestros supervisores para que pueda pintar, y las imágenes que así pintaren sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces en el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere; y mandamos a nuestros visitadores que en las iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas.¹⁶

Visto en el horizonte mental de la época, el documento tiene una palabra oculta que es clave de todas las decisiones: la *desconfianza* sobre la falta de conocimientos de los indios de las verdades de la nueva fe; la *desconfianza* en los precios abusivos que podían cobrar por ellas los españoles continuamente acusados de careros por el clero; la *desconfianza*, en fin,

de que se lograra la corrección necesaria impulsada por el imperioso decoro. Como siempre, una institución poliédrica como la Iglesia no podía presentar una sola cara para la misma realidad. Al tiempo que se expresaban la desconfianza y el ansia de control, se levantaban las voces de admiración provocadas por la habilidad manual de los indios, su capacidad para duplicar modelos y los espléndidos ejemplos de pintura con plumas¹⁷.

Ese ambiente de desconfianza no era único ni fue provocado solamente por la presencia inédita de los indios. El tema de la corrección y el decoro estuvo en el seno de las discusiones tanto de pintores como de eclesiásticos. El Concilio de Trento había terminado en 1563 y, aunque la sesión XXV en la que se trató el tema de las imágenes no fue todo lo explícita que algunos hubieran deseado, los tratadistas posteriores llenaron ese hueco. Giovanni Andrea Gilio (1564), Molanus (Lovaina, 1568 y 1594), Carlo Borromeo (1577) y Gabriele Paleotti (Bologna, 1582) crearon un corpus de ideas acerca del decoro del mundo de las imágenes, al poner de manifiesto su rechazo por las historias apócrifas y propugnar la armonía con la dignidad del prototipo y el lugar donde se colocan¹⁸.

Sin embargo, los primeros artesanos que llegaron a producir imágenes para la conquista y evangelización de estas tierras, que se iban revelando cada vez más inmensas y pobladas por distintas lenguas y culturas, estaban más cerca de otro tipo de discusiones: aquellas que se dieron en varias ciudades hispanas (Pamplona, Valencia, Sevilla) y que condujeron a revisar las ordenanzas gremiales y se relacionaban más con aspectos de control sobre la organización del trabajo; la llegada de extranjeros a una ciudad; el tiempo de residencia que debían tener para ser maestros, contratar aprendices y obras; la calidad manual de los oficios que desempeñaban; y la corrección de aquello que debían representar. El avance de la producción de imágenes fue tan vertiginoso que puso en nivel de urgencia la organización de una corporación de oficio que, a la mane-

ra de las ciudades de los reinos peninsulares, pusiera orden y concierto a la práctica de la pintura. Algunos de los miembros del siguiente grupo de pintores hispanos fueron veedores del oficio aun antes del establecimiento del gremio, cuyas ordenanzas se presentaron en 1556 y fueron aprobadas en 1557¹⁹.

Francisco de Morales trabajaba en México en 1552, y desde 1561, junto con Pedro de Brizuela y Pedro de Requena, hizo varios retablos para el pueblo de Zinapécuaro en Michoacán. Todavía en 1566 agregaron algunos detalles, según acreditan los pagos que fueron certificando con el gobernador indio don Alonso y los principales del pueblo²⁰. Es tristemente famoso por haber denunciado ante la Inquisición al flamenco Simón Pereyrs (h. 1540-1589) en 1568, motivo por el cual fue a dar a la cárcel arzobispal²¹. En 1580, Morales como pintor, Juan Rodríguez, entallador, y Luis Coronado concertaron un contrato para hacer un retablo y un sagrario para la iglesia del pueblo de Tulancingo. La obra, convenida en nueve mil pesos de oro común, vio concluida solamente la parte del sagrario y los naturales se presentaron a declarar que debido a la mortandad y pestilencia que atravesaban no podrían cumplir con lo convenido²².

Guillermo Tovar de Teresa propuso algunas interesantes atribuciones de obra a partir de una acuciosa hermenéutica documental. Uno de estos casos es el de Nicolás Tejeda de Guzmán, que andaba por Puebla en 1558 y a quien Tovar le atribuyó el retablo de Cuautinchán (Puebla), realizado en coautoría con Pedro de Brizuela en 1570²³ [fig. 2]. En 1585 Tejeda participó en las obras de remodelación de la primitiva catedral de México y en 1590 fue veedor del gremio²⁴. En las tablas de Cuautinchán, el color fulgurante, el sorprendente uso del naranja, una paleta de colores ácidos y el recurso de usar los colores complementarios, así como una firme linealidad, nos ponen frente a un pintor formado en la tradición castellana influida por el manierismo italiano en la primera mitad del siglo XVI.



Fig. 2
Nicolás Tejeda de Guzmán (pintor) y Pedro de Brizuela
(escultor), retablo mayor, 1570. Cuautinchán (Puebla),
antiguo convento de San Juan Bautista

Por variados motivos, Francisco de Zumaya (1532-?) es un personaje clave, ya que reunió en diversos trabajos de gran alcance a varios miembros de estos primeros grupos. Además, estableció vínculos familiares, algo propio de la época tanto entre las élites, para reunir privilegios y propiedades²⁵, como entre el artesanado, para asegurar la transmisión de saberes y la buena custodia de los secretos del oficio²⁶. De este modo, una intensa red de compromisos familiares aseguraba el oficio, los contratos, los aprendizajes, el trabajo compartido. En 1572 declaró llamarse Francisco Ibía de Zumaya, natural de Zumaya en la provincia de Guipúzcoa, de cuarenta años de edad y vecino de la Ciudad de México. Casó a su hija Isabel de Ibía en 1582 con el también vasco Baltasar de Echave Orio, por lo cual se ha supuesto que además de coterráneos fueron maestro y discípulo, aunque esa relación está discutida²⁷.

Baltasar de Echave, Alonso Franco y Andrés de Concha fueron mencionados por Bernardo de Balbuena en su *Grandeza mexicana*, cuya dedicatoria está fechada el 15 de septiembre de 1603²⁸, y, junto con el flamenco Simón Pereyns, llegaron en el servicio del virrey marqués de Falces en 1566²⁹, abrieron la brecha y «la ruta que había de seguir la pléyade de los artistas del siglo XVII»³⁰.

EL SEVILLANO ANDRÉS DE CONCHA

Andrés de Concha nació en Sevilla alrededor de 1540³¹, allí se formó como pintor, se casó, tuvo un hijo (Pedro), enviudó y poco tiempo después obtuvo la licencia para pasar a las Indias, expedida el 19 de febrero de 1568³². Es posible que llegara con frailes dominicos a la isla de Santo Domingo y en una fecha todavía incierta pasara a Nueva España, aunque desde 1570 comenzó una historia de compromisos con la catedral de Antequera de Oaxaca y en la Mixteca oaxaqueña, donde levantó los retablos de los conventos de Yanhuitlán, Tamazulapan, Achiutla y Coixtlahuaca, entre 1576



Fig. 3
Andrés de Concha, *Crucifixión*, 1596.
Coixtlahuaca (Oaxaca), San Juan
Bautista, retablo mayor

y alrededor de 1596³³. Un trabajo inédito de Rogelio Ruiz Gomar discute con precisión el problema de las fechas de estos retablos y sus contratos³⁴. La actividad de Andrés de Concha se desarrolló en los difíciles senderos entre la Ciudad de México, Puebla y la Mixteca oaxaqueña, donde levantó suntuosos retablos bajo la mirada vigilante de las autoridades locales³⁵.

Es posible que su formación en Sevilla la hiciera junto a Luis de Vargas (h. 1505-h. 1567). Se trata seguramente del pintor a quien Francisco Pacheco (1564-1644) llama Diego de Concha en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*³⁶. Allí observó que se tenía a Perino del Vaga (1501-1547) como maestro de Luis de Vargas «por ventura movidos de la semejança del hermoso modo», esto es, la *bella maniera*, que, según Giorgio Vasari (1511-1574), comprende una cualidad especial que nace del *disegno* y está íntimamente ligada al concepto de la gracia y a la representación de las formas bellas³⁷. Otros autores han considerado que Luis de Vargas es el eslabón imprescindible para verificar la relación entre la pintura sevillana del segundo tercio del siglo XVI con la romana de la época, pero no solamente con Perino del Vaga, sino también con Francesco Salviati (1510-1563) y Giorgio Vasari³⁸.

Alfonso Pérez Sánchez consideró que Luis de Vargas y Pedro de Campaña (1503-1580) en Sevilla podrían compararse con Juan de Juanes (h. 1510-1579) en Valencia y Juan Correa de Vivar (h. 1510-1566) en Toledo³⁹. Pintores efectivos, entrenados en la búsqueda de la *compassio*, la emoción frente al dolor de Cristo y su madre como centro de sus narraciones visuales. De esos círculos procedían los pintores viajeros. Propongo que antes de su viaje a las Indias, Andrés de Concha trabajó con su maestro Luis de Vargas en *La Piedad* de Santa María la Blanca de Sevilla (1564) y coincidió con la crítica que la ve «bastante estática y formulista a pesar de su representación de la distancia y del preceptivo escenario de paisaje»⁴⁰. Sin embargo, considero que es una obra fundamental para entender a Concha, pues hay por lo menos dos figuras que pueden

relacionarse visualmente con su pintura en Nueva España: la cabeza de san Juan ubicado detrás de Cristo tiene una importante relación visual con el pastor de la *Adoración de los pastores* del retablo mayor del templo de San Juan Bautista de Coixtlahuaca (Oaxaca) y la cabeza de la Virgen María con los ojos arrasados en lágrimas remite a la cabeza de san Juan en la *Crucifixión* del mismo retablo atribuido a Concha [fig. 3]. Esta es una hipótesis que quedará abierta por ahora, en tanto se pueda estudiar con mayor cuidado la participación de Concha en el cuadro de su maestro.

Entre 1584 y 1585 trabajó en la remodelación de la primitiva catedral de México para ponerla en condiciones de recibir a los asistentes al III Concilio Provincial. Elsa Arroyo Lemus propone que las pinturas de Martín de Vos (1532-1603) —*San Pedro, San Pablo, San Juan escribiendo el Apocalipsis, Tobías y el ángel y San Miguel arcángel victorioso sobre el pecado*⁴¹— llegaron a México encargadas por el arzobispo Pedro Moya de Contreras para el retablo mayor de la catedral y que los lienzos fueron adheridos a paneles de madera por Simón Pereyngs, por encargo de Andrés de Concha, quien colocó una *Asunción-Coronación* de su autoría en el centro del retablo⁴² [fig. 5]. La pintura mariana ya había sido atribuida a Andrés de Concha por Guillermo Tovar de Teresa⁴³, opinión compartida por Rogelio Ruiz Gomar⁴⁴. Esta atribución es afianzada por Elsa Arroyo con un fino análisis documental y material.

La comparación entre las dos pinturas del mismo tema atribuidas a Andrés de Concha, la que fue de la catedral de México (h. 1584) [fig. 5] —actualmente en Cuautitlán— y la del convento de Yanhuitlán (h. 1579) [figs. 4 y 6], exhibe la conciencia del pintor sevillano acerca del entorno donde sería colocada la primera. Para esta, la del retablo mayor de la catedral, no modificó la tipología mariana, pero confirió volumen al manto azul estrellado de María y separó las manos femeninas. Este leve gesto se convierte en una guía entre el mar de estrellas que conduce la mirada hacia esa tela pesada que se mueve y se quiebra en contrapunto con el vestido rojo que



Fig. 4
Andrés de Concha,
retablo mayor, h. 1579,
1090 × 676 cm. Yanhuitlán
(Oaxaca), Santo Domingo



Fig. 5
Andrés de Concha, *Asunción
de la Virgen*, h. 1584, óleo sobre tela
adherida a tabla, 263 × 169,5 cm.
Cuautitlán (Estado de México),
catedral de San Buenaventura,
retablo mayor



Fig. 6
Andrés de Concha,
Asunción de la Virgen,
h. 1579. Yanhuitlán
(Oaxaca), Santo Domingo,
retablo mayor



Fig. 7
Andrés de Concha, *El martirio
de san Lorenzo*, 1599 (?), óleo
sobre tabla, 223,5 × 165,9 cm.
Ciudad de México, Museo
Nacional de Arte, Instituto
Nacional de Bellas Artes,
inv. 3062

cae en suaves líneas curvas y el tul que cubre la cabeza, transparente y volátil. Concha sabía que su pintura sería comparada con las de Martín de Vos y respondió con habilidad al inevitable parangón. Conocía el lenguaje italiano visto por la mirada flamenca y sevillana, en el que se había nutrido⁴⁵.

Otros ejemplos muestran la manera en la que Concha había asimilado algo del lenguaje visual procedente del manierismo romano y veneciano en su época de formación en Sevilla. En *El martirio de san Lorenzo* [fig. 7], una atribución que goza de amplio consenso, se puede relacionar el perfil de la cabeza del santo con la que pintara Francesco Salviati en la Cappella del Pallio del Palazzo de la Cancelleria en Roma (1548-1550)⁴⁶. Concha pudo conocer este universo formal por medio de grabados o de los dibujos de Luis de Vargas, su maestro, que tuvo varias estancias en Italia. Pero hay otros elementos propios de la pintura que solamente se aprenden frente a la pintura misma con base en la observación o con la práctica en un obrador. En la selección de color, según se ha comprobado⁴⁷, aprendió a usar la grana cochinilla y utilizó con soltura el recurso del *cangiamento*, parte de la retórica visual manierista, por medio de la cual un color se ilumina con su complementario en alta saturación. De ahí esos cambios violentos de rosa a verde, o de azul a naranja y el uso del verde ácido. Estos recursos, que no se aprenden de los grabados, son los mejores testimonios de un lenguaje adquirido frente a las obras, así como su empleo constante es una prueba de la consistencia con la cual se había incorporado este repertorio. En un giro buscado (lo había intentado ya en la catedral de Guadalajara) en 1601 obtuvo el nombramiento de maestro mayor de la catedral de México, cargo que tuvo hasta su muerte en 1612⁴⁸. Después de cuarenta años de trabajo en Nueva España, murió Andrés de Concha, compleja personalidad que se movió en el ámbito de la pintura, escultura, dorado, pintura de imaginería, retablos, arquitectura religiosa e ingeniería civil. Es posible que la falta de barreras entre las diversas disciplinas esté relacionada con una práctica artesanal amplia, sin demasiadas regulaciones, propia de un sistema de aprendizaje abarcador, aunque con el correr de los años sucumbió a la especialización demandada por los gremios.

EL TOLEDANO ALONSO FRANCO

Otro de los pintores hispanos de la primera hora fue el toledano Alonso Franco, natural de Illescas (Toledo). Obtuvo su licencia para pasar a Indias el 26 de noviembre de 1580, como parte de la prevista embajada a China con presentes de parte de Felipe II. Desde 1574 los agustinos habían intentado organizar una embajada a China, pero, a pesar de haber llegado hasta Nueva España con un maremágnum de regalos, en 1582 la gran empresa diplomática se desestimó porque hubo una fuerte oposición local. El virrey conde de la Coruña reunió varias consultas que dieron como resultado una rotunda negativa. Hasta el arzobispo Pedro Moya de Contreras se mostró partidario de suspender una embajada que se consideraba humillante para el rey de España. De manera tal que el 27 de mayo de 1582, por medio de una real cédula dirigida al virrey de Nueva España, se ordenaba que vendiera las cosas que en principio se habían destinado al emperador de China⁴⁹. Mientras se resolvía una madeja política en la que no podía intervenir, Alonso Franco se acercó temporalmente en México, años durante los cuales realizó obras con Francisco de Zumaya⁵⁰. Sin embargo, como había dejado una fianza que garantizaba su regreso a España, emprendió el retorno en 1588⁵¹. Ya de regreso en México, trabajó con Andrés de Concha en el arco de ingreso del arzobispo fray García de Santa María, según el contrato firmado en 1602⁵². La relación de Concha con los dominicos le pudo haber abierto la posibilidad de pintar una obra que le ha sido atribuida por Guillermo Tovar de Teresa⁵³. Se trata de *El Descendimiento*, pintura donde la mujer arrodillada frente al cuerpo inerte de Cristo (María Magdalena) lleva sobre los hombros un textil con el típico diseño mudéjar toledano [fig. 10].

En 1604 dibujó un retrato del bachiller Arias de Villalobos que fue grabado por Samuel Estradano en México y que se incorporó a la obra *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Magestad Católica del Rey D. Felipe IV de Austria n[uest]ro s[eño]r alzando pendón de*



Fig. 8

Alonso Franco (*invent.*) y Samuel Estradano (*fecit*), «El bachiller Arias de Villalobos» (1604), en *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Magestad Católica del Rey D. Felipe IV de Austria n[uest]ro s[eñor] alzando pendón de vasallaje en su real nombre*, México, en la imprenta de Diego Garrido, 1623 (reproducido en Genaro García y Carlos Pereyra, *Documentos inéditos ó muy raros para la historia de México*, Mexico, 1907, t. XII). Universidad Autónoma de Puebla, Biblioteca Histórica José María Lafragua

Fig. 9

Alonso Franco (*invent.*) y Samuel Estradano (*fecit*), escudo de armas del marqués de Montesclaros (1604), en *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Magestad Católica del Rey D. Felipe IV de Austria n[uest]ro s[eñor] alzando pendón de vasallaje en su real nombre*, México, en la imprenta de Diego Garrido, 1623 (reproducido en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, I, p. 80). Universidad Autónoma de Puebla, Biblioteca Histórica José María Lafragua



vasallaje en su real nombre, publicada en 1623 [fig. 8]. La orla que rodea al retrato laureado del poeta indica que fue hecho en 1604, posiblemente el mismo año en que ambos firmaron otro grabado donde Hércules y Atenea, espada y lanza en mano, respectivamente, acompañan al escudo del marqués de Montesclaros⁵⁴ [fig. 9]. Es posible que la torpeza del grabado hiciera perder algunos valores del dibujo de Alonso Franco en ambas escenas. Sin embargo, permite verificar dos temas de interés: por una parte, cómo Franco se insertó con rapidez en el ambiente de una clientela importante a su regreso a Nueva España, después de 1588, seguramente con el apoyo de sus compatriotas, algunos de los cuales habría conocido en el primer viaje; además, y a pesar de la poca pericia del grabador, se ve que Franco se mueve con soltura en el ambiente del repertorio culto, con alusiones a la mitología y a los héroes de la literatura griega, ambos temas muy cercanos a los intereses del nuevo virrey.



Fig. 10
Alonso Franco, *El Descendimiento*,
1605. Ciudad de México, Santo
Domingo, retablo de la Virgen
del Camino



Fig. 11
Alonso Vázquez, *El martirio de san Hipólito con Hernán Cortés orante*, 1605-1607, óleo sobre lienzo, 103 x 73 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, inv. 10-230823

EL SEVILLANO ALONSO VÁZQUEZ

Don Juan de Mendoza y Luna, III marqués de Montesclaros, fue asistente de Sevilla desde 1601 hasta 1603, cuando salió hacia la Nueva España en calidad de virrey. A pesar de su pobre actividad en el cargo sevillano⁵⁵, las redes familiares le abrieron el camino a los virreinos de Nueva España primero y luego Perú, con interesantes consecuencias para el desarrollo de la pintura en ambos destinos. Montesclaros tuvo grandes inquietudes como poeta y humanista, por lo que hay que considerar que conoció el techo de la biblioteca de la casa sevillana del poeta Juan de Arguijo. Las pinturas, que forman una alegoría erudita y moral⁵⁶, fueron firmadas en 1601 y están atribuidas a Alonso Vázquez (h. 1564-1607)⁵⁷. La casa del poeta Arguijo era un centro de reunión de poetas y literatos, donde es posible que el marqués de Montesclaros conociera la obra de Vázquez y lo invitara a participar en la aventura de las Indias. Precisamente, Alonso Vázquez pasó a Nueva España con el séquito del virrey marqués de Montesclaros⁵⁸. ¿Qué movió a un pintor exitoso en Sevilla a emprender la aventura indiana?

La voz de la lengua madre en los *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra bascongada* de otro pintor del mismo calibre erudito, Baltasar de Echave Orio, da una posible clave de interpretación. Al final de la obra, la lengua cántabra se dirige a sus hijos alertándolos de las acciones de su mortal enemiga, la codicia, a la que llama cruel y falsa, raíz y origen de todos los males: «O hijos míos, no la creays, que os lleva a perpetuo destierro»⁵⁹. Así fue. Alonso Vázquez, llegado a México en octubre de 1603, murió a los pocos años (el 13 de abril de 1607), aunque dejó una suma considerable a su familia que apenas iba a viajar para reunirse con él en México⁶⁰. La publicación del testamento de Alonso Vázquez reveló que había pintado un cuadro que representaba a la hermosa Angélica, reina de Catay, heroína del *Orlando furioso* de Ariosto. *La hermosura de Angélica* es el título del poema épico que Lope de Vega escribió como despedida del marqués de Montesclaros⁶¹. Lope de Vega fue uno de los lite-

ratos que frecuentaba la casa del poeta Juan de Arguijo, donde, como he señalado, se debe haber dado el encuentro entre el noble, en ese momento asistente de Sevilla, y el pintor.

Para la capilla de las Casas Reales, Alonso Vázquez pintó un retablo del *Martirio de santa Margarita*, por encargo del virrey. Un gran lienzo (668 × 375 cm) dedicado a honrar a Margarita de Austria, esposa de Felipe III, inscrito en un marco de madera dorada⁶². Otro encargo del virrey fue un retablo para la Real Universidad de México, dedicado a *Santa Catalina de Alejandria*, su patrona. También había pintado un *San Juan Bautista penitente* para devoción del virrey y un *San José itinerante, guiando al Niño Jesús*, para la marquesa; así como *San Agustín en oración*, *Descanso en la huida a Egipto* y *Oración en el huerto*⁶³. Para los agustinos pintó una *Limpia Concepción de Nuestra Señora*. También realizó tres cuadros para el Hospital de Jesús, de los cuales solo se conserva *El martirio de san Hipólito con Hernán Cortés orante* [fig. 11]. A la muerte del marqués de Montesclaros, ocurrida en Madrid en 1628, Vicente Carducho (h. 1576-1638) realizó la tasación de las 207 obras de distinto tipo y soporte que había reunido el antiguo virrey. Es posible que algunas fueran de mano de Alonso Vázquez, pero no hay posibilidades de demostrarlo por el momento⁶⁴.

EL VASCO BALTASAR DE ECHAVE ORIO

Baltasar de Echave Orio (h. 1548-h. 1620) casó, como se dijo anteriormente, con Isabel de Ibía en 1582. En 1584 era vecino de México⁶⁵. Se ha supuesto que podía haber regresado a España en estos años, porque no figura entre quienes trabajaron en las obras de remodelación de la catedral de México. Es posible que todavía no fuera considerado un maestro en el oficio de pintor, aunque trabajase como oficial con alguno de



Fig. 12
Baltasar de Echave Orio, *Retrato de una dama*,
h. 1590-1600, óleo sobre tabla, 65,5 × 48 cm.
Ciudad de México, Museo Nacional de Arte,
Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3069

ellos, quizá con su suegro, pero sobre todo con Andrés de Concha, con quien guarda algunas similitudes estilísticas, en especial en las primeras obras, anteriores a 1610.

De Baltasar de Echave Orio se conserva una importante cantidad de obra, firmada y/o documentada. También es de quien recibimos mayor información escrita. En los *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra bascongada*, a los que ya se hizo referencia, el pintor insertó su retrato, debajo del cual está el escudo que, según la descripción heráldica, corresponde a la casa fundada por García de Echave en la anteiglesia de Aizarnazábal (Guipúzcoa). El escudo es partido, el primero de sinople, con una torre de plata; y el segundo de oro, con un árbol de sinople con un jabalí andante de sable al pie de su tronco⁶⁶.

Otro retrato que se le ha atribuido históricamente es el *Retrato de una dama* (h. 1590-1600), donde representó a una mujer en posición orante, de tres cuartos, con la mirada elevada hacia una imagen hoy desaparecida [fig. 12]. Viste de raso labrado negro adornado con botonadura de oro, lleva una gorguera que le rodea la cara, bordeada por encaje de punta de bolillo, que pasa por debajo de las orejas, tal como se usó entre 1560 y 1570. La cabeza va cubierta por una doble toca, negra hacia el exterior y blanca hacia el interior, sujeta por un hilo de oro aderezado con perlas, como en el retrato de *Catalina de Portugal* de Antonio Moro⁶⁷. El conjunto de la indumentaria femenina no permite identificarlo con un momento histórico de la moda, sino que responde a una elegante combinación de varios elementos que muestran, hacia el 1600, una decorosa elegancia, ya provinciana para la corte. Una afinidad visual, la más cercana, es el retrato de *Doña Anna Vic*⁶⁸ atribuido al pintor italiano Antonio de Stella, donde la retratada lleva muchas joyas en el traje y en el cuerpo, entre las que destaca un collar articulado de garganta, con piedras preciosas y perlas, del que pende un relicario de oro, esmalte y cristal de roca, que se muestra por medio del recurso de abrir los botones de oro del jubón⁶⁹.



Fig. 13
 Copia de Baltasar de Echave Orio, *Retrato de don Diego Caballero*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 103 × 79 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P33e10



Fig. 14
 Copia de Baltasar de Echave Orio, *Retrato de doña Inés de Velasco*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 103 × 79 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P33e13

En el retrato mexicano, pintado sobre tabla, resalta la figura femenina sobre un fondo oscuro. El pintor no hizo concesiones y destacó las arrugas en torno a los ojos, así como la nariz afilada y la sonrisa suave. Esta descripción de su piel deriva del retrato flamenco, que fue estudiado en profundidad por los italianos: ambas tradiciones plásticas confluyeron en Sevilla desde principios del siglo XVI y posiblemente las conociera Echave antes de su viaje a Nueva España. La mirada femenina se dirige hacia la imagen sagrada ausente pero sugerida. Cumple con los requisitos del retrato del alma, la concentración en la devoción y la amabilidad de carácter, rasgos que en esa época eran considerados las características femeninas por excelencia y el mayor encomio posible de la *virtus* de la retratada. En una reciente publicación⁷⁰ se dio a conocer un retrato de la misma mujer [fig. 14]. Las diferencias entre ambas se establecen en primer lugar por un escudo nobiliario agregado en la parte superior de la pintura del museo de Boston, que complica la imagen por la cercanía con la cabeza. En la parte inferior, una cartela la identifica como: «LA M. IL^E SEÑORA D.^A INES DE VELASCO / Píadosissima Fundadora de este Convento, y Iglesia de N. M. S. INES. / REQUIESCAT IN PACE. / AMEN». Es evidente que se hacen necesarios los estudios técnicos que acrediten la fecha de realización de la obra y la autoría por medio de trabajos comparativos con otras pinturas de Echave. Además de ser el primer retrato civil femenino autónomo que se conserva, se puede tratar de Inés de Velasco, fundadora junto con su marido don Diego Caballero⁷¹, del convento de monjas de Santa Inés en la Ciudad de México. Él fue hijo de Alonso Caballero (natural de Tarancón, Cuenca) y de Catalina Sedeño (natural de la Villa del Espinar, Segovia), primer factor de la caja real de Zacatecas, quienes tuvieron por lo menos dos hijos, Mateo, que casó con Francisca de la Cadena, y Diego, que hizo lo propio con Inés de Velasco. Diego fue dueño de ingenios y trapiches en las Amilpas, de la hacienda azucarera Santa Inés⁷² (que nutrió al convento) y de una gran fortuna. En su retrato aparece la inscripción: «EL INCLITO SEÑOR DIEGO CABALLERO Insigne fundador de este Religiosissimo Monasterio de N. M. Santa INÉS.

REQUIESCAT IN PACE. AMEN» [fig. 13]. Es necesario reconocer que se requiere una biografía de esta señora, asunto complejo por la presencia del apellido Velasco en Nueva España en ese período, y en especial porque el virrey don Luis de Velasco (1511-1564) tenía un hermano de padre llamado Francisco, a quien posiblemente se pueda relacionar con una hija de nombre Inés. Es importante considerar estas obras, porque demuestran dos asuntos de interés: el primero es que el *Retrato de una dama* del Museo Nacional de Arte [fig. 12], era la pareja de otro, seguramente ambos colocados en el convento de Santa Inés donde se los recordaba como los fundadores. El segundo tiene que ver con la historia de la pintura en México: casi dos siglos después, la obra de Echave Orio tenía un lugar de privilegio entre los pintores de Nueva España. Desde finales del siglo XVII la pintura en México entra en un proceso de autorreferencialidad o, para decirlo de otra manera, encuentra en sí misma sus propios caminos.

Doña Inés murió en 1599, antes de que su marido lograra la autorización para fundar el convento por parte del cuidadoso virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, aunque ya contaba con una bula de fundación de Clemente VIII de 1596. La importante dote (treinta mil pesos) que doña Inés llevó al matrimonio fue dedicada por instrucciones testamentarias a ampliar el capital necesario para lograr la fundación⁷³. El óleo sobre tabla del Museo Nacional de Arte se encuentra inscrito en un majestuoso marco dorado con un gran dosel que se abre desde la parte superior, que envuelve a la figura. La tela del museo de Boston, en cambio, está inserta en un sencillo marco, pero tiene mayor espacio en torno a la figura humana, espacio que se cierra con un óvalo, debajo del cual se ubica la cartela.

Se ha escrito mucho sobre Echave y la familia de pintores que prolongó su nombre en el tiempo convirtiendo a Baltasar de Echave en un fantasma que se extendía sobre un siglo, hasta que nombre y familia fueron



Fig. 15
Baltasar de Echave Orio, *El martirio de santa Úrsula*, h. 1612, óleo sobre tabla, 157 × 100 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3086



Fig. 16
Baltasar de Echave Orio, *El martirio de san Aproniano*, 1612, óleo sobre lienzo, 407 × 255,5 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3078

reorganizados por Manuel Toussaint⁷⁴. Diría que hay una primera etapa en su pintura para retablos, entre los que destacan las tablas que han sobrevivido del retablo de la iglesia de Santiago de Tlatelolco y el que está en su sitio original en el templo de San Bernardino de Siena en Xochimilco. Estas tablas se caracterizan por una composición formada por pocas figuras de gran formato, cerradas, cubiertas con paños angulosos. Los personajes de la narración visual se vinculan entre sí con gestos amplios pero contenidos, graves. En este grupo se puede incluir *San Juan evangelista y la visión de la mujer del Apocalipsis*.

En la década de 1610 se sitúan obras de mayor compromiso plástico, tanto por la complejidad compositiva como por la participación de mayor número de personajes. Se trata de *El martirio de santa Úrsula* (que, con el título de *Martirio de las vírgenes de Colonia*, estuvo en los claustros de La Profesa)⁷⁵ [fig. 15], *El martirio de san Ponciano*⁷⁶, *El martirio de san Aproniano* [fig. 16] y *Cristo atado a la columna*⁷⁷. Rogelio Ruiz Gomar consideró que *La Adoración de los Reyes*⁷⁸ y *La oración en el Huerto*⁷⁹ pueden considerarse obras realizadas después de 1610⁸⁰. En todo caso, son pinturas de transición, en las cuales las composiciones se hacen un poco más complejas, se mantienen los recursos manieristas para la iluminación y hay una intención clara de despejar los planos y acrecentar las distancias, así como aumentar la empatía para lograr una transmisión de emociones que estaban casi congeladas en las tablas de Tlatelolco. Esta búsqueda queda patente en los martirios, donde a pesar de la violencia contenida en las escenas, el énfasis está puesto en el triunfo y el premio que baja del cielo para el sufrimiento, ideas cercanas a la Compañía de Jesús⁸¹.

PARA CONCLUIR

Los pintores hispanos que llegaron a Nueva España desde fechas muy tempranas, como he tratado de mostrar, fueron aventureros, trashumantes, ambiciosos y alcanzaron una gran movilidad territorial y social. Enfrentaron la demanda de imágenes con espíritu de acción, entraron a la batalla como auténticos soldados del pincel. De ellos salieron retratos, ángeles, cielos, santos, vírgenes y demonios. Seguramente también pintaron una realidad más cercana, más personal, de la que aún no conocemos ejemplos. Sabemos que también conocían y posiblemente admiraban un repertorio profano. En el inventario producido por la testamentaria de Alonso Vázquez en 1607 figuran doce o trece emperadores de Italia, además de láminas, países y dibujos y la pintura de la bella Angélica⁸², cuyo romance con Medoro permitió pintar intensas escenas amorosas. En el de Baltasar de Echave de 1623 se muestra que atesoró temas que hubiese querido pintar (y quizá lo hiciera, pero no los conocemos). Echave tenía el *Juicio de Paris*, un lienzo de *Midas*, *Venus y Cupido*, una *Ninfa y un sátiro* y posiblemente una *Betsabé [en el baño]*⁸³, todas ellas con la oportunidad de enfrentar el desafío de los desnudos (masculinos y femeninos) y, por lo tanto, una nueva aventura visual.

Hay muchas diferencias entre ellos, desde los primeros modestos artesanos a Echave Orio, que firmó con elegancia gran parte de sus obras. No solo hay tiempo de por medio, sino un cambio en la forma de entender y practicar la pintura.

- 1 Toussaint 1982, p. 33.
- 2 Sevilla, Archivo General de Indias [en adelante AGI], Contratación, 5536, L.3, F137, 3 de marzo de 1535: «Christóbal de Quesada, hijo de Juan de Aldana y Beatriz de Baena, natural de Carmona, pasó en la nao de Gerónimo de San Antonio a la Nueva España. Juraron Alonso de Castilla e Andrés Martín, vecinos de Sevilla, que lo conocen e que no es de los prohibidos, e así mismo pasó Marina de Robles, muger del dicho Cristóbal de Quesada, e juraron los dichos testigos que saben que son casados e velados como tales marido y muger porque los vieron velar e casar e lo han visto hazer vida maridable e que no es de los prohibidos».
- 3 Toussaint 1982, p. 34.
- 4 AGI, Indiferente, 1965, L.13, F95V, Valladolid, 16 de marzo de 1556.
- 5 Ciudad de México, Archivo Histórico del Distrito Federal [en adelante AHDF], Actas de Cabildo, vol. 635-A, 8 de mayo de 1556, p. 223; Tovar de Teresa 1992b, p. 54; Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 31. AHDF, Actas de Cabildo, vol. 635-A, 11 de enero de 1557, pp. 268-269. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, pp. 31-32.
- 6 Tovar de Teresa 1992b, p. 54.
- 7 Ciudad de México, Archivo General de Notarías [en adelante AGNot], Notarios Gaspar Calderón y Antonio Alonso, N.º 4773 AA70/2, ff. 776-777, México, 4 de enero de 1570; y N.º 4755 AA70/2, ff. 789v-790v, México, 20 de marzo de 1570. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 47.
- 8 Ciudad de México, Archivo General de la Nación [en adelante AGN], Matrimonios, vol. 170, 3.ª serie, s/f, Ciudad de México 8 de julio de 1559. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, pp. 32-39.
- 9 Tovar de Teresa 1992b, p. 110.
- 10 AGNot, Notarios Gaspar Calderón y Antonio Alonso, N.º 94 AA26/1, ff. 46v-47, Ciudad de México, 1562. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, pp. 44-45.
- 11 AGNot, Notarios Gaspar Calderón y Antonio Alonso, N.º 4583 AA51/1, ff. 338-338v, México, 11 de noviembre de 1567. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 46.
- 12 Toussaint 1982, pp. 34-35; Tovar de Teresa 1992b, pp. 52-56.
- 13 Tovar de Teresa 1982, p. 197.
- 14 AGNot, Notarios Gaspar Calderón y Antonio Alonso, N.º 3577 AA90, ff. 210-211v, México, 13 de julio de 1562. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 44.
- 15 Otte 1996, p. 188.
- 16 Toussaint 1982, p. 34.
- 17 Russo, Wolf y Fane 2015.
- 18 Borromeo 1985, pp. 38-41.
- 19 Toussaint 1982, pp. 220-223; Mues Orts 2008.
- 20 AGN, Civil, vol. 930, s/e; s/f. Tovar de Teresa 1992b, p. 57; Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, pp. 41-43.
- 21 Toussaint 1938.
- 22 AGN, General de Parte, vol. 2, exp. 902, f. 190. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 63.
- 23 Tovar de Teresa 1992b, pp. 63-76.
- 24 Ruiz Gomar 1987, pp. 52-68.
- 25 Atienza Hernández 1987, pp. 97-112.
- 26 Tovar de Teresa 1992b, p. 35.
- 27 Toussaint 1982; Sigaut 1986, pp. 85-95.
- 28 Toussaint 1982, p. 76.
- 29 Ruiz Gomar 1976, pp. 79-111; Ruiz Gomar 1987, pp. 52-68; Ruiz Gomar 1983, pp. 70-71; Tovar de Teresa 1992b, pp. 51-103; Mues Orts 2008, pp. 198-203 y 231-232.
- 30 Toussaint 1938, p. XXI.
- 31 González Leyva 2009, pp. 310-311.
- 32 Ruiz Gomar 1983, p. 66.
- 33 Tovar de Teresa 1995, I, p. 410; Romero Frizzi 1978; Vences Vidal 2012; González Leyva 2009.
- 34 Ruiz Gomar 2012.
- 35 Vences Vidal 2012.
- 36 Pacheco 1599-1644.
- 37 Cox-Rearick 1998, p. 24.
- 38 Navarrete Prieto 2009.
- 39 Cit. en Mateo Gómez, 1983, p. 15.
- 40 Muller 2006, p. 29.
- 41 Tres de ellas se sitúan en el retablo mayor de la catedral de Cuautitlán, mientras que *Tobías y el ángel* se halla en la catedral de México y *San Juan escribiendo el Apocalipsis* se conserva en el Museo Nacional del Virreinato.
- 42 Arroyo Lemus 2015, p. 129; Arroyo Lemus 2016.
- 43 Tovar de Teresa 1992b, p. 192. Véase la comparación entre las imágenes que Tovar llamó *Purísima Concepción*, de la catedral de Cuautitlán y la del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo en Yanhuitlán, p. 195.
- 44 Ruiz Gomar 2012.
- 45 Sigaut 2012.
- 46 Sigaut 2004.
- 47 Anderson 2015, p. 223.
- 48 Fernández 1985, p. 66.
- 49 AGN, ramo 100, Cédulas reales, vol. 2, exp. 89, foja 33, citado por Cervera Jiménez 2013, p. 225. AGI, Indiferente General, 739, n.º 240, citado por Sola 2016: «hagan vender todas estas cosas las cuales tendrán allí mucho más precio y el que de ellas procediere se envíe por cuenta aparte en la primera flota con la demás hacienda de V[uestra] M[ajestad]».
- 50 Toussaint 1982; Tovar de Teresa 1992b, p. 103.
- 51 Ruiz Gomar 1983, p. 67.

- 52 Toussaint 1982, p. 69.
- 53 Tovar de Teresa 1992b, p. 103; Tovar de Teresa 1995, I, p. 410.
- 54 Tovar de Teresa 1988, I, pp. 76 y 80.
- 55 Hampe Martínez 1991.
- 56 López Torrijos 1999.
- 57 Serrera 1999, p. 57.
- 58 Ruiz Gomar 1983, pp. 68-69.
- 59 Echave 1607, f. 82v.
- 60 Palomero Páramo 2005, p. 169. La mujer y la suegra, los tres hijos menores, la criada y un esclavillo moreno que llevaban se quedaron en Sevilla sin poder viajar y, cuando obtuvieron la autorización, el *pater familias* acababa de fallecer.
- 61 Palomero Páramo 2005, p. 174.
- 62 *Ibidem*, p. 177.
- 63 Palomero Páramo 2005, p. 181.
- 64 Burke y Cherry 1997, I, pp. 269-277. Montesclaros llevó desde las Indias «un Cristo de caña en cruz de ébano que tenía en el oratorio», dibujos y pinturas de México y Perú.
- 65 AGNot. Notario Juan Pérez de Rivera. Notaría 497, vol. 3352, f. 576. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, p. 73.
- 66 El apellido no figura en los cinco volúmenes de Arévalo s. a. (siglo XVIII).
- 67 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P02109: 1552-1553, óleo sobre tabla, 107 × 84 cm.
- 68 Valencia, Museu de Belles Arts de València: 1581, óleo sobre lienzo. Brines i Blasco y Pérez Aparicio 2001-2002.
- 69 Gómez-Ferrer 2009.
- 70 Brown 2016.
- 71 Porras Muñoz 1974, pp. 11 y 34-35.
- 72 Wobeser 2004.
- 73 Muriel 1995, pp. 113-117.
- 74 Toussaint 1982, pp. 84-86; Victoria 1994.
- 75 Ruiz Gomar, Sigaut y Cuadriello 2004, p. 251.
- 76 Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3079: 1605 (?), óleo sobre tabla, 254,3 × 161 cm.
- 77 México, Catedral de México, I4CRC.11: 1618, óleo sobre tabla, 190 × 154 cm.
- 78 Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3080: h. 1610, óleo sobre tabla, 248 × 155,5 cm.
- 79 Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, inv. 3082: h. 1610, óleo sobre tabla, 246,5 × 153,3 cm.
- 80 Ruiz Gomar, Sigaut y Cuadriello 2004, pp. 262-268.
- 81 *Ibidem*.
- 82 Palomero Páramo 2005, pp. 194-195.
- 83 AGNot, Notario Juan Pérez de Rivera, Notaría 497, vol. 3356bis, s/n.º, Ciudad de México. Inventario de bienes de Baltasar de Echave Orio, maestro pintor, realizado por su viuda Isabel de Iba, 16 de junio de 1623. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez 2007, pp. 170-172.