

Arte flamenco

DEL SIGLO XVII



COLECCIÓN DEL MUSEO REAL DE BELLAS ARTES DE AMBERES

Arte flamenco
DEL SIGLO XVII

Arte flamenco

DEL SIGLO XVII

COLECCIÓN DEL MUSEO REAL DE BELLAS ARTES DE AMBERES

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

PALACIO DE BELLAS ARTES BRUSELAS / CENTRE FOR FINE ARTS BRUSSELS

Director ejecutivo / Chief Executive Officer

Paul Dujardin

Directora adjunta de exposiciones / Deputy Director Exhibitions

Sophie Lauwers

Directora de proyecto / Project Manager

Anne Judong

MUSEO NACIONAL DE ARTE MÉXICO

Director / Director

Miguel Fernández Félix

Subdirectora de exhibición / Deputy Director Exhibitions

Sara Baz

Investigador / Scientific Collaborator

Iván Martínez Huerta

Registro de obra / Registrar

Elizabeth Herrera Cisneros

MUSEO REAL DE BELLAS ARTES DE AMBERES /

ROYAL MUSEUM OF FINE ARTS ANTWERP

Administrator General / Administrator General

Paul Huvenne

Investigadora / Scientific Collaborator

Valérie Herremans

Manejo de colecciones / Collection Management

Yolande Deckers

Veerle De Meester

Madeleine ter Kuile

CATÁLOGO / CATALOGUE

Editorial / Publisher

Bozarbooks

Coordinación de proyecto / Project Coordination

Evelyn Useda Miranda

Mónica Ashida

Elizabeth Vandeweghe

Jessica Martín del Campo

Traducción y edición final / Translations and Final Editing

Al inglés / Into English: Joanna Martínez, Gill Paul,

Isabel Varea for Ros Schwartz Translations LTD,

Anne Judong, Elizabeth Vandeweghe

Al español / Into Spanish: Fionn Petch, Anne Judong

Diseño / Design

nbnxl – Jurgen Persijn, Brussels

Retoque fotográfico / Photo Retouching

Colorstudio

Impresión / Printing

Offset Rebosán, México

Créditos fotográficos / Photography

Obras del Museo Real de Bellas Artes de Amberes /

Works from Royal Museum of Fine Arts Antwerp:

© Lukas – Art in Flanders vzw, photos: Hugo Maertens

© RR: pp. 48–55, 196–203

Autores / Authors

Alejandro Vergara, *Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y*

Escuelas del Norte / Senior Curator of Flemish and Northern European

Paintings, Museo Nacional del Prado

Iván Martínez, *Museo Nacional de Arte, INBA*

Valérie Herremans and Nico Van Hout, *investigadores curatoriales*

Museo Real de Bellas Artes de Amberes / research curators Royal

Museum of Fine Arts Antwerp

Cesar Manrique Figueroa, *Departamento de Historia Moderna,*

Universidad de Lovaina, Bélgica / Department of Early Modern

History, University of Leuven, Belgium

Nelly Sigaut, *Centro de Estudios Históricos, El Colegio de Michoacán /*

Center for historical studies, El Colegio de Michoacán

Este catálogo fue publicado en ocasión de la exposición

Arte flamenco del siglo XVII

Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes

Museo Nacional de Arte, Ciudad de México,

1 de marzo 2012 – 27 de mayo 2012

Esta exposición es una producción del Palacio de Bellas Artes de Bruselas

en colaboración con el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Bélgica

y el Museo Nacional de Arte, México, Conaculta – INBA, México

Con el apoyo de la Comunidad Flamenca y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Bélgica

This book was published on the occasion of the exhibition

Seventeenth-century Flemish Art

Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp

Museo Nacional de Arte, Mexico City,

1 March 2012 – 27 May 2012

This exhibition is a production by the Centre for Fine Arts Brussels

in collaboration with the Royal Museum of Fine Arts Antwerp

and Museo Nacional de Arte, Mexico, Conaculta – INBA, Mexico

With the support of the Flemish Community and the Ministry of Foreign Affairs of Belgium



KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN
ANTWERPEN



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA



Patronato del
Museo Nacional
de Arte, A.C.



.be

With the support of
the Flemish authorities



reinventando / los seguros



Banamex



cargolux

- 9 *Prólogos*
- 15 *Rubens y sus coetáneos. La pintura en Amberes durante el siglo XVII*
ALEJANDRO VERGARA
- 33 *El círculo de Amberes y su impacto en la pintura novohispana*
IVÁN MARTÍNEZ
- 49 *La influencia de los Países Bajos meridionales en la pintura de la Nueva España*
VALÉRIE HERREMANS Y NICO VAN HOUT
- 57 *El retrato en Nueva España*
NELLY SIGAUT
- 67 *Las pinturas de Cuautitlán de Maerten de Vos. Nuevas visiones, nuevas perspectivas*
CÉSAR MANRIQUE FIGUEROA

72 *Catálogo / Catalogue*

- 157 *Prefaces*
- 163 *Rubens and his contemporaries. Painting in Antwerp in the seventeenth century*
ALEJANDRO VERGARA
- 181 *The artists of Antwerp and their influence on painting in New Spain*
IVÁN MARTÍNEZ
- 197 *The influence of the Southern Low Countries on painting in New Spain*
VALÉRIE HERREMANS AND NICO VAN HOUT
- 205 *Portraiture in New Spain*
NELLY SIGAUT
- 215 *Maerten de Vos' paintings of Cuautitlán. New insights, new perspectives*
CÉSAR MANRIQUE FIGUEROA



Fig. 28: Tiziano Vecellio, *Carlos V a caballo en Mühlberg* (1548)
Museo del Prado, Madrid

El retrato en Nueva España

Desde mediados del siglo XVI hubo un intenso tráfico de libros, retablos, retratos, pinturas religiosas, tapices, enviados desde distintos lugares de Europa para embarcarse hacia las Indias. A pesar de que las mercancías en muchas oportunidades carecen de descripción, algunos envíos llaman la atención porque definen al menos el género del cual se trata.¹ Si bien es imposible inferir que fueran retratos regios, al menos es posible colocar la información en el contexto de los comerciantes de Indias y su órbita social. El creciente ascenso de este grupo debido a la febril actividad entre Sevilla y los puertos americanos, los condujo rápidamente a querer mostrarse como gente de buen vivir, rodeados de ciertas comodidades, donde la casa debía mostrar el estatus y los vínculos sociales de la familia. El estudio de los protocolos notariales sevillanos ha permitido detectar lienzos de distintos formatos con personajes de la Casa de Austria, identificados entre el menaje de casa de los miembros del comercio de esa ciudad,² falta aún comprobar si lo mismo sucedía entre los indianos. Las elites hispanas y criollas de las Indias participaron en el proyecto de sacralización del poder y de la imagen del monarca, por lo tanto la promoción del retrato real por varios medios (estampas, retratos sobre lienzos) formó parte de su estrategia de legitimación como una pieza del cuerpo político.³ Como consecuencia, antes de finalizar el siglo XVII, ya se había armado en Nueva España un complejo dispositivo que asumía la representación del rey: el sello; el real pendón; el nombre; las estampas; las monedas; sistema del cual formaban parte los retratos, posición con la que asumo la importancia del retrato pero también pongo énfasis en los complejos sistemas que construyen las imágenes del poder.

El fundamento más sólido del poder monárquico fue precisamente su representación. La imagen regia en el extendido marco de la monarquía hispánica, utilizó recursos *ad hoc* para su difusión, compuesta por esa compleja red, una enorme puesta en escena del aparato político de propaganda que trató de forjar una imagen apologética. A esta pluralidad de elementos deben agregarse los textos, ya sean tratados sobre la monarquía o espejos de príncipes, espacios de la escritura donde se hacen explícitas de distintas

1 AGI, *Contratación*, Leg. 1093, 1 f. 26 de junio de 1591. En 1591, se registraron en la nao Jhoanas que partía para Nueva España, para entregar a Nicolás Arroyo, vecino de México "cuatro paños retratos grandes de lienzo que costó cada uno setecientos maravedies".

2 Fernando Quiles García, *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, Sevilla, Bosque de Palabras, 2009, pp. 76, 81 y 127.

3 Stuart Clark citado por Antonio Feros, "Comentario" en Óscar Mazín (ed.), *México en el mundo hispánico*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, vol. II, p. 493.

maneras las funciones del monarca y los fundamentos del poder regio. Sin olvidar los mapas en tanto el rey es cabeza de un poder territorial bien definido: el *regnum*. La representación regia formada por esta multiplicidad de elementos integra una red con distinto tipo de fuerzas y por lo tanto con diferente nivel de tensión. Este complejo dispositivo revela la visibilidad del ejercicio del poder, regulado por medio de un ceremonial en el que el rey se exhibe o es exhibido, como en las juras o exequias, o aquél donde se manifiesta de manera simbólica como las ceremonias de corte real o religiosas en las que participa, función magnificada en la distancia, así como los elementos de la red de representación. La promoción de estas imágenes reforzaba el poder real pero también legitimaba y favorecía los intereses y poder de las elites y de los oficiales que representaban al monarca (iglesia, audiencia, virreyes).⁴ Dentro de este sistema de imágenes que interactúan entre sí con distintos niveles de tensión y sobre los distintos públicos que las perciben, se ubica el retrato de la real persona.

Una nueva tipología para la representación del rey fue el retrato de cuerpo entero, que se desarrolló en el mundo germánico, en el italiano y luego en el hispano. Se inició con la representación de Carlos V, por Seisenegger en 1532, modelo repetido por Tiziano en 1533. La otra tipología del retrato es el sedente o el ecuestre, donde nuevamente el emperador Carlos V y su pintor Tiziano aparecen como herederos de la tradición romana (1548) (además de la señalada tradición germánica en la cual destaca el retrato ecuestre del emperador Maximiliano).

En la pared derecha de las Salas del Real Acuerdo en el Palacio Real de la Ciudad de México, se veía un cuadro de Carlos V a caballo, armado con lanza en ristre, penacho carmesí y banda roja, copia del famoso cuadro de Tiziano que representa a Carlos V en la batalla de Mühlberg, considerado como “el primer retrato ecuestre autosuficiente —ni alegórico ni ceremonial— de la historia de la pintura” (fig. 28).⁵ La obra fue hecha en Augsburgo en 1548 para celebrar el triunfo del emperador sobre la Liga de Smalkalda en la que se habían unido los príncipes protestantes, el 24 de abril de 1547 en la batalla de Mühlberg.⁶ ¿Quién fue el autor del cuadro que estuvo en el Real Palacio de la Ciudad de México? En 1575 habían llegado a Nueva España cuatro lienzos al óleo de Alonso Sánchez Coello, entre ellos un retrato ecuestre de Carlos V y dos de Felipe II uno ecuestre y el otro “a pie”.⁷ El incendio de 1692 destruyó la mayor parte de los retratos que allí había. Sin embargo, no se puede dejar de observar que no quedan huellas de que un pintor del siglo XVII en la Ciudad de México hubiera visto un original de Tiziano o a un pintor que lo siguió de cerca. También es cierto que los virreyes de México, a diferencia de los de Nápoles⁸ o Perú,⁹ tampoco adoptaron el

4 Antonio Feros, *op. cit.*, vol. II, p. 493.

5 Erwin Panofsky, *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, AKAL, 2003, p. 94.

6 Ángel Aterido, “Carlos V en la batalla de Mühlberg” en *Carlos V. Las artes y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 276–278. El cuadro estuvo guardado en el palacio de Bruselas durante ocho años, después fue enviado a España en 1556 e ingresó a las colecciones reales en 1558. En 1623 fue colgado en el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid de cuyo incendio se salvó. La obra fue copiada en varias ocasiones: la que tuvo Antonio Pérez, secretario de Felipe II, inventariada en 1585; en Parma los Farnese tenían otra copia; otra estaba en la colección de la reina Cristina de Suecia; otra en la colección Medinaceli que procede de las colecciones de la casa de Lerma. Se sabe que el duque de Lerma tuvo un pintor a su servicio que copió obras de Tiziano; también lo copiaron Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz y Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan Carreño de Miranda, pintores que tuvieron acceso a las colecciones reales.

7 AGI. Indiferente General 426, f. 211–213. Citado por Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España” en *Anales del IIE*, 1983, vol. XIV, núm. 53, México, UNAM, pp. 65–73, p. 67.

8 Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 229.

9 Ramón Mújica Pinilla, *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito del Perú (Colección Arte y Tesoros del Perú), 2006.



Fig. 29: Anónimo, *Carlos V y Felipe el Hermoso* (siglo XVI) Museo Nacional de Historia, INAH

modelo de retrato ecuestre para el cual el de Tiziano hubiera sido magnífico ejemplo, sino uno más ligado a los oficios de la maquinaria monárquica como el de Antonio Pérez, secretario de Felipe II. El modelo de virrey de Nueva España, vestido a la moda negra filipina continuó hasta finales del siglo XVII, cuando comenzaron a aparecer algunos objetos de distinción como joyas y telas ricas.

En esa sala palaciega, el retrato del emperador estaba al lado del de su bisnieto, Carlos II, que presidía el salón, según la descripción de Isidro de Sariñana de 1666, desde la tarima cubierta con una alfombra cairina.¹⁰ El retrato puede relacionarse con algunos de los que se conservan de Carlos cuando era niño. Rápida ubicación teniendo en cuenta que Felipe IV murió en 1665 y las exequias en México se celebraron al año siguiente. Según Víctor Mínguez, la representación dinástica se difundió en Hispanoamérica porque debido a las enormes distancias que separaban a los reyes de sus dominios, se potenció la imagen de la monarquía hispánica como institución.¹¹

Según el Acta del Cabildo de la Ciudad de México en su sesión del 11 de julio de 1692,¹² Carlos de Sigüenza y Góngora entregó un grupo de retratos que había logrado salvar del incendio del 8 de junio de ese año (junto con el archivo), entre ellos, el de Carlos II (hoy desaparecido) pero también “los retratos de los Reyes Católicos Isabel y Fernando y el otro donde se representa al emperador Carlos V y a Felipe el Hermoso”,¹³ que se conservan en el Museo Nacional de Historia (fig. 29). Es necesaria la comparación de esta pintura de Carlos V con la que realizara Pantoja de la Cruz (Real Monasterio

10 Antonio Rubial, *Historia de la vida cotidiana: La ciudad Barroca*, v. II, México, El Colegio de México-FCE, 2005, p. 82. Eran alfombras españolas con el nudo egipcio de Fostat (El Cairo, de ahí lo de cairinas).

11 Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995, p. 89.

12 Josefina Muriel, “Una nueva versión del motín del 8 de junio de 1692”, en *Estudios de Historia Novohispana* 18, México, UNAM, 1998, pp. 107–115.

13 Archivo de la Ciudad de México, *Actas de Cabildo* del 11 de Julio de 1692, vol. 32-A.

del Escorial), después de todo era una práctica común copiar determinados modelos, en especial para enviarlos a los nuevos territorios de la monarquía hispánica. En la pintura, Carlos aparece al lado de su padre pero mientras éste lleva un magnífico atuendo civil, el emperador viste con armadura, botas, espada y bastón de mando y sobre la imagen de Nuestra Señora en medio del pecho, brilla la cadena del Toisón. La noticia de Sigüenza permite entender que, aunque estos últimos retratos no figuren en ninguna descripción, es posible que estuvieran en el Real Palacio, donde también había uno de Hernán Cortés y la serie de los virreyes de la Nueva España. Como el mayor enemigo de esos retratos era el paso del tiempo, contra la amnesia y la fragilidad de la memoria cabe el auxilio de la escritura, que explica las cartelas que los acompañan. Estos letreros van desde el breve enunciado del nombre hasta espacios multiformes cada vez mayores con gran cantidad de datos biográficos del retratado, que incluye un espacio en blanco para completar la fecha y el lugar de muerte, regreso a España o nuevos cargos. Si la imagen por sí sola no puede asegurarle un lugar en la memoria, estos datos adquieren un valor documental.¹⁴ De alguna manera, como observó Fernando R. de la Flor, el texto ancla al sujeto al retrato y funciona como un artilugio de la memoria que hace de texto e imagen un conjunto significativo.

El conjunto de retratos en el Real Palacio de México eran la imagen del poder, ausente y presente, desde la cabeza de la dinastía de los Habsburgo hasta el último de ellos, Carlos II y sus representantes desde el conquistador Hernán Cortés hasta el último de sus virreyes. Los pintores indios también tuvieron una intensa ocupación en el ámbito de los rostros del poder encadenados a la memoria de su propia historia, porque en el Tecpan de México, los maestros pintores indios Pedro Quauhtli, Miguel Toxochicuic, Luis Xochitótl y Miguel Yohualahuach, pintaron “los retratos de los señores que dicho edificio tuvo desde su fundación”.¹⁵

En los primeros años del siglo XVII una parte de las habitaciones del Real Palacio fueron ocupadas por el virrey y su familia, así como por algunos funcionarios y militares encargados de auxiliar y custodiar el ejercicio de los poderes delegados por el monarca, ya que como representante de la “Real Persona”, el virrey reunía todas las atribuciones que le brindaban los títulos de Gobernador, Capitán General, Presidente de la Real Audiencia, Superintendente de la Real Hacienda y Vicepatrono de la Iglesia. Es un hecho que durante muchos años prevaleció la posición que considera al virrey como el *alter ego* del rey. La importancia que se le concedió era tal que incluso la historia nacional estaba organizada por los gobiernos de los distintos virreyes de la Nueva España. Una de las fuentes obligadas de esta visión es Juan de Solórzano Pereyra, quien en su conocida *Política Indiana*, escribió que

14 Miguel Falomir, “El retrato del renacimiento”, p. 21 en Miguel Falomir (editor), *El retrato del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008.

15 Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en México 1557-1640*, México, Editorial Azabache, 1992, p. 46.

“las figuras tienen y ejercen el mismo poder, mano y jurisdicción que el rey que los nombra”.¹⁶ Debido a la lejanía territorial, era necesario que los reyes nombrasen “estas imágenes suyas, que viva y eficazmente los representasen, y mantuviesen en paz y quietud” a los habitantes de dichos territorios.¹⁷ La posición opuesta considera que es el territorio y su división político-administrativa en audiencias, que disputaron el ejercicio de la acción política con base en sus posibilidades de relación directa con el rey a través del Consejo de Indias.¹⁸ Una visión legal y territorial del poder y su ejercicio por medio de la continuidad de una corporación y una visión más personal, unitaria y representativa, en medio de las cuales, con ciertos matices, se instaura la figura del virrey.

La situación de los virreyes americanos era muy ambigua. Eran nombrados por periodos de seis años (que no acabaron en algunas oportunidades), su gobierno estaba sometido a una visita, en ocasiones tuvieron que pagar multas, de modo que “a pesar del aura y la etiqueta que los rodeaban, no eran más que funcionarios del monarca”.¹⁹ Para eso recibían instrucciones precisas por parte del presidente del Consejo de Indias antes de llegar a tomar el cargo encomendado. Le dijo Pablo de la Laguna al marqués de Montesclaros nombrado virrey de Nueva España en 1603: “El vestido honesto, la capa siempre más larga que corta y los vestidos de camino de colores graves y autorizados, sombreros sin plumas y así en esto como en todo lo demás ha de parecer siempre más viejo que mozo. El andar muy despacio siempre y con mucho orden, sosegado y autorizado”.²⁰ De este modo aparece el virrey en el retrato oficial en México, en un formato de tres cuartos derecho o izquierdo, donde la figura resalta sobre un fondo oscuro. En la parte inferior del cuadro una inscripción informa del nombre así como de algunos de los aspectos más relevantes de la biografía del retratado, pero sobre todo, lo ubica en una serie, donde “el valor y la fuerza de su presencia responden a la relación de conjunto”.²¹ ¿Esta conciencia de representación, que según Chartier se comporta como una máquina de fabricar respeto, la imponía el rigor del traje?²² Lo cierto es que al menos dos de los primeros retratos de una de las series, están atribuidos al flamenco Simon Pereyns, (c. 1535–1589) con seguridad por su fama como retratista aunque no queda ninguna referencia documental sobre esta actividad. Se trata de los dos primeros virreyes de Nueva España, Antonio de Mendoza (1535–1550) y Luis de Velasco (1550–1564). Hasta mediados del siglo XVII nada rompió este sistema de representación del poder que caracteriza a las dos series de pinturas con los virreyes que gobernaron Nueva España, localizadas una en el Ayuntamiento de la Ciudad de México y la otra en el Museo Nacional de Historia. Hacia mediados del XVII comenzaron a introducirse algunos cambios que muestran que aquellos hombres vestidos

16 Citado por Alejandro Cañeque, “Cultura vicerregia y estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España”, p. 17, en *Historia Mexicana*, vol. LI, julio-septiembre, 2001, n.º 1, pp. 5–57.

17 Alejandro Cañeque, *op. cit.*, p. 16.

18 Rafael Diego-Fernández, “Las Reales Audiencias Indianas como base de la organización político-territorial de la América Hispana” en Celina G. Becerra Jiménez y Rafael Diego-Fernández Sotelo (coords.), *Convergencias y divergencias: México y Andalucía, siglos XVI al XIX*, México, Universidad de Guadalajara-CUCSH, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 21–68.

19 Solange Alberro, “El cuerpo del virrey y el arte del buen gobierno en las Indias” en Francesca Cantú (ed.), *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, 2008, pp. 293–312, p. 295.

20 Ramiro Navarro de Anda, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, México, Porrúa, 1991, pp. 296–297.

21 Rebeca Kraselsky, “Retratos de virreyes novohispanos durante la dinastía de los Austria”, en Oscar Mazín (editor), *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, México, El Colegio de México (en prensa).

22 Roger Chartier, *El mundo como representación*, Madrid, Gedisa, 2002, pp. 59–60.

de oscuro, metafóricamente sostenidos por el linaje representado por el escudo familiar y en algunos casos la orden de caballería a la que pertenecían, comenzaron a lucir elaboradas joyas y a mirar de frente a quienes consideraban sus súbditos, hasta llegar en el siglo XVIII a dejar de lado el negro y mostrarse con atuendos cada vez más lujosos.

Los retratos de los virreyes junto con aquellos de los arzobispos y obispos de las distintas catedrales mexicanas, constituyen conjuntos corporativos de gran importancia en el ámbito de Nueva España. Si bien son individuales, tienen sentido como conjunto, en series que dicen algo sobre ellos mismos pero más aún sobre la corporación a la cual pertenecen. Éstos son conjuntos de retratos o retratos de conjunto, y en ellos es donde pueden verse las características del género plenamente asociadas con la sociedad de Nueva España. Es cierto también que se hacen más frecuentes desde finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII muestran un espléndido crecimiento. Profundamente relacionados con las devociones corporativas (como en el caso de san José) y destinadas a promover el equilibrio entre las dos majestades (el rey y el papa), se desarrolló una tipología de retrato colectivo que alcanzó en algunos casos elaborados programas iconográficos. El retrato del obispo también formó parte de alguna de sus más importantes fundaciones. Tal es el caso de la pintura de José de Ibarra (1685–1756), donde se ve al obispo *Francisco Matos y Coronado en oración frente a santa Rosa de Lima* (fig. 30). La obra responde al afán de dar a conocer la fundación del Colegio para niñas huérfanas, “Rosas de Castilla sin mezcla de otros aromas” como observara un cronista agustino.²³ El Colegio fue puesto bajo la protección de santa Rosa que aparece representada sobre el altar ante el cual ora el obispo. La necesidad de responder al criterio de verosimilitud, hace que su mirada no se dirija directamente hacia la santa sino a algún sitio fuera del cuadro. Detrás, entre las rejas, se vislumbra la población femenina del colegio, agolpada ante la visita del obispo. Frente al detalle de su retrato resalta la belleza idealizada de las niñas.

Investigaciones recientes²⁴ han puesto a la luz que el género de retratos colectivos fue muy favorecido por algunos estratos sociales. En muchas oportunidades fue la única posibilidad de salir del anonimato o del escueto registro del nombre que aparecía a veces en algunas secciones de un retablo o altar donados. Por idealizados que estén, estos retratos de conjunto relacionados con el nombre por medio de inscripciones en la parte inferior permitió mantener en la memoria a un grupo de las autoridades de una república de indios, gobernadores, alcaldes y caciques. Un ejemplo que conduce las tradiciones del arte medieval, nos enfrenta con este grupo de hombres arrodillados frente a la imagen de san Sebastián. Ellos, autoridades indígenas del pueblo de Tepetlaoztoc, morenos y con el cuerpo completamente cubierto a la moda

23 Fray Mathías de Escobar, *Americana Thebaida*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008, p. 324.

24 Elisa Vargas Lugo et al. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, IIE-DGAPA-UNAM, 2005. Jaime Cuadriello, *Pinceles de la Historia*, México, Munal-IIE-UNAM, 2001.



Fig. 30: José de Ibarra, *Francisco Matos y Coronado en oración frente a santa Rosa de Lima* (siglo XVIII) Templo de la Rosas, Morelia, Michoacán; Foto: Guillermo Wusterhaus



Fig. 31: Anónimo, *Retrato de una noble indígena: Sebastiana Inés Josefa de san Agustín* (1757) Museo Franz Mayer, Mexico

española, frente al santo blanco semidesnudo en una posición que se contrapone con el esquema simétrico y severo del grupo de autoridades indias, promotores de la construcción de una capilla en honor al santo en 1699 terminada por otros en 1703 como testimonia la inscripción. En otros casos, solamente la imagen del anónimo donante es la que sostiene el orgullo comunitario de la devoción compartida. Como en los Países Bajos, se amplió el espectro social del retrato relacionado con la monarquía y su administración, para generar una variante regional de los retratos colectivos de una extraordinaria riqueza. Hay que señalar que este proceso se desarrolló con intensidad durante el siglo XVIII, que también vio crecer otro aspecto de los retratos sociales: la llamada “pintura de castas” que si bien no destaca a un individuo en particular, sí perfila al grupo al que pertenece y sus características.

La complejidad de este panorama social hizo del retrato completamente autónomo y femenino en el siglo XVII, un caso especial. Tuvo una zona de reserva dedicada a las mujeres que iban a profesar y eran retratadas antes de abandonar el mundo y después de haber ingresado en religión. Variante hispanoamericana conocida como “monjas coronadas” entre las cuales, en algunos casos se produjeron maravillosos retratos repletos de signos de identidad y de pertenencia a determinada clase social o etnia (fig. 31). Uno de los casos más destacados es el de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín hija legítima de Don Mathías Alexo Martínez y de Doña Thomasa de Dios y Mendiola,

retratada a los 16 años de edad en 1757. La leyenda apela a la legitimidad, condición *sine qua non* para el ingreso a un convento. Se debe recordar que es el momento en que las órdenes religiosas se abren a la posibilidad de fundar sedes para indias cacicas, esfuerzo del cual surgen el de Corpus Christi en la Ciudad de México (1725), Nuestra Señora de Cosamaloapan en Valladolid (1734) y el de Nuestra Señora de los Ángeles en la ciudad de Oaxaca (1768). La riqueza de la apariencia de Sebastiana cubierta con un rico huipil bordado y de perlas, piedras y oro de gran valor está en relación directa con la importancia que su ingreso al convento revestía para ella y su familia.

Entre estos escasos ejemplos de retrato autónomo femenino se encuentra el *Retrato de una dama* (p. 121) atribuido a Baltasar de Echave Orio (c. 1558–1623). Se trata de una dama desconocida, representada en la clásica posición de la donante, de tres cuartos, con la mirada elevada hacia una imagen hoy desaparecida. La mujer del retrato, vestida de raso labrado negro adornado con botones de oro, lleva una gorguera que le rodea la cara bordeada por encaje de punta de bolillo, pasa por debajo de las orejas, tal como se usó entre 1560–1570. 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 Moro, de 1552. Las perlas son, como los anillos, unos discretos indicios del estatus social de la retratada. El conjunto de la indumentaria femenina no permite identificarlo con una moda de corte de un momento determinado, sino con una elegante y decorosa combinación de varios elementos. Creo que no se trata de una española que acababa de llegar a la Ciudad de México procedente de Madrid, conocedora de los cambios propios de la moda de la corte. Los especialistas observan que a partir de los retratos de Isabel Clara Eugenia los caprichos cortesanos expresados en la moda se pueden clasificar por quinquenios.²⁵ Es posible que la dama de nuestro retrato llevase un tiempo viviendo en México y mantuviera hacia 1600 una decorosa elegancia, ya provinciana para la metrópoli.²⁶ En el retrato 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 a 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 no se distrae en inútiles complicidades y se dirige hacia la imagen sagrada que está ahí, aunque no podamos verla. Cumple con los requisitos del retrato del alma, la concentración en la devoción y la amabilidad de carácter, —rasgos que en esa época se consideraban características femeninas por excelencia— y el mayor encomio posible de la *virtus*

25 Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 65–112.

26 Nelly Sigaut, "Retrato de una dama" en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, Tomo 11, Munal-IIE-UNAM, México, 2004, pp. 303–306.

de la retratada. A pesar de todo, una desconocida. Habrá que esperar hasta finales del siglo XVII y, en particular, al siglo XVIII para encontrar abundantes retratos de damas de distinguidas familias hispanas y criollas con mayor o menor rango de linaje, que es donde el retrato se convierte en una conquista aspiracional y el pintor que lo realiza, parte de los logros.

Para concluir esta rápida mirada sobre un tema de gran envergadura en la pintura producida en México y sus variadas regiones geográficas y sociales durante el periodo de administración hispana, quiero destacar el deseo de los pintores por concretar la evocación visual de una persona, como función principal del retrato. En algunos casos esto se resolvió por el cuidadoso acento sobre aquello que la individualiza, esto es, su aspecto físico. Pero las estrategias de la descripción involucraron también las cualidades del alma del personaje en el retrato, aquellas virtudes que debían ser reconocidas. Esta forma de verosimilitud que caracteriza al retrato moderno permite que funcione como una imagen sustitutiva (evoca a un ausente) y de intensa emotividad (suscita emociones en quien la contempla).²⁷

²⁷ A. Martindale, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, vol. IV de Gerson lecture, Maarssen, SDU Publishers, Groningen, 1988, pp. 31-35. Citado en Miguel Falomir, *op. cit.*, p. 18.



Fig. 28: Titian, *Portrait of the Emperor Charles V on horseback in Mühlberg* (1548)
Museo del Prado, Madrid

Portraiture in New Spain

The middle of the sixteenth century saw the beginning of a busy traffic in books, altarpieces, portraits, religious paintings, and tapestries from different parts of Europe to the Indies. There was very often no written description of these goods, but accompanying some shipments there was a statement about the type of article they contained;¹ and although it cannot be inferred that all the portraits were royal portraits, we can at least consider the information in the context of traders with the Indies and their social milieu. The increasing prominence of these merchants as a result of the intense trade between Seville and the American ports soon led to their desire to be seen as enjoying a high standard of living, surrounded by creature comforts and with homes that reflected their family's status and social connections. A study of the records of Seville notaries reveals paintings in different formats of members of the House of Austria among the possessions of local merchants,² though it remains to be seen whether the same applied to those who went off to seek their fortune in the Indies. The Spanish and Creole elites in the American continent participated in the grand design for the sanctification of power and of the image of the king, and consequently the promotion of royal portraits in the form of prints and paintings was part of their strategy of legitimization as a component of the body politic.³ As a result, by the late seventeenth century a complex array of insignia had been set up in New Spain to represent the king: the seal, the royal standard, the name, prints, coins, and of course portraits. Here I am placing particular emphasis on portraits, but I also include the complex systems that constituted the whole imagery of power.

Representations of the monarchy formed the most solid basis of its power. Dissemination of the royal image within the wider framework of the Spanish monarchy made use of *ad hoc* resources in the form of this complex network, a grand staging of the political propaganda apparatus that tried to forge an apologia. In addition to these numerous items there were writings, whether treatises on the monarchy or books of chivalry, that described in different ways both the functions of the sovereign and the foundations of

1 AGI, *Contratación*, Leg. 1093, 1 f. 26 June 1591. In 1591, "four large portraits on canvas, costing seven hundred *maravedís* each" were logged onto the *Jhuanas*, which was leaving for New Spain, to be delivered to Nicolás Arroyo, resident in Mexico.

2 Fernando Quiles García, *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, Seville, Bosque de Palabras, 2009, pp. 76, 81, and 127.

3 Stuart Clark cited by Antonio Feros, "Comentario" in Oscar Mazín (ed.), *México en el mundo hispánico*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, vol. 11, p. 493.

regal power; and also, of course, maps showing the king as the head of a clearly defined territorial power—the *regnum*. The image of monarchy constructed with this multiplicity of elements formed part of a network of different forces with different levels of tension. This complex system visibly demonstrated the exercise of power, regulated by ceremonial acts in which the king himself was on display, as in pledges of allegiance or funeral rites; or in which he appeared symbolically, such as the court ceremonies or religious services in which he played a part, his function magnified by distance; and it also revealed the elements of the representational system. The promotion of these images reinforced the sovereign's power but also legitimized and favored the interests and powers of the upper classes and the officials representing the monarchy, such as the Church, the courts, and the viceroys.⁴ Forming part of this system of images, interacting with each other at different levels and on the different audiences that perceived them, was the royal portrait.

The full-length portrait, which had been developed first in Germany and Italy and later in Spain, was a new style of depicting the king. It began with the portrait of Charles V by Seisenegger in 1532, and the format was adopted by Titian in 1533. The other type of painting was the seated or equestrian portrait, in which again the Emperor Charles V and his painter Titian appear to have followed the style set by Rome (1548) as well as the Germanic tradition, which was used in the equestrian portrait of the Emperor Maximilian.

On the right-hand wall of the Hall of Royal Accord in the Royal Palace in Mexico City hung a portrait of Charles V on horseback with his lance, red-plumed helmet, and crimson sash, a copy of the famous painting by Titian of Charles V at the battle of Mühlberg, which was considered “the first autonomous, non-allegorical, non-ceremonial equestrian portrait” (fig. 28).⁵ It was painted in Augsburg in 1548 to celebrate the emperor's triumph over the Schmalkaldic League of Protestant princes on April 24, 1547 at the battle of Mühlberg.⁶ Who painted the work in the Royal Palace in Mexico City? In 1575 four oil paintings by Alonso Sánchez Coello had arrived in New Spain, among them an equestrian portrait of Charles V and two portraits of Philip II, one on horseback and the other standing.⁷ The fire of 1692 destroyed most of the portraits that had been in the palace. However, it should be noted that there is no evidence that a seventeenth-century painter in Mexico City would have ever seen an original by Titian or any of his close followers. It is also true that the viceroys of Mexico, unlike those of Naples⁸ or Peru,⁹ did not adopt the equestrian style of portrait of which Titian had been such an excellent exponent; instead they opted for a model more closely linked to the offices of the monarchical machine, such as the portrait of

4 Antonio Feros, *op. cit.*, vol. 11, p. 493.

5 Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York University Press, 1969.

6 Ángel Aterido, “Carlos V en la batalla de Mühlberg” in *Carlos V. Las artes y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 276–78. The painting was held in the palace in Brussels for eight years and was then sent to Spain in 1556 for inclusion in the royal collection in 1558. In 1623 it was hung in the Hall of Mirrors in the Alcázar in Madrid, and was salvaged from the fire there. Several copies of the work were made: one was the property of Antonio Pérez, secretary to Philip II, listed in the inventory in 1585; another was owned by the Farnese family in Parma; another was in Queen Christina of Sweden's collection; and another was in the Medinaceli collection, which originated from the Lerma family's collections. The Duke of Lerma was known to have a painter in his service who copied works by Titian. The painting was also copied by Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Juan Bautista Martínez del Mazo, and Juan Carreño de Miranda, all artists who had access to the royal collection.

7 AGI. Indiferente General 426, f. 211–13. Cited by Rogelio Ruíz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España” in *Anales del IIE*, 1983, vol. XIV, no. 53, Mexico, UNAM, pp. 65–73, p. 67.

8 Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid and Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 229.

9 Ramón Mújica Pinilla, *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito del Perú (Colección Arte y Tesoros del Perú), 2006.



Fig. 29: Anonymous, *Portrait of Charles V and Philip the Handsome* (16th cent.)

Museo Nacional de Historia, INAH

Antonio Pérez, secretary to Philip II. The black attire of the viceroys of New Spain, following the fashion favored by Philip, continued until the end of the seventeenth century, when certain articles of distinction such as jewels and rich fabrics began to be added.

In that palace room, the portrait of the emperor hung alongside a picture of his great-grandson Charles II, who, according to the description by Isidro de Sariñana in 1666, presided over the hall from a dais covered with an Egyptian carpet.¹⁰ The portrait can be linked to some of those of Charles as a child. The painting must have been dispatched very quickly, since Philip IV had died in 1665 and the funeral ceremony in Mexico was held the following year. According to Víctor Mínguez, dynastic portraits were widespread in Spain's American colonies due to the need to reinforce the image of the Spanish monarchy as an institution, as a result of the enormous distances separating the kings from their dominions.¹¹

According to the Charter of Mexico City marking its secession on July 11, 1692,¹² Carlos de Sigüenza y Góngora handed over a number of portraits that he had salvaged from the fire on June 8 that year (together with the archives), which included one of Charles II (no longer in existence) but also “the portraits of the Catholic Monarchs Isabella and Ferdinand, and another one depicting the Emperor Charles V and Philip the Handsome,”¹³ which are now in the Museo Nacional de Historia (fig. 29). It is essential to compare this painting of Charles V with the one that was later produced by

10 Antonio Rubial, *Historia de la vida cotidiana: La ciudad Barroca*, v. II, Mexico, El Colegio de México-FCE, 2005, p. 82. They were Spanish carpets made using the Egyptian knotting method from Fostat (old Cairo).

11 Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995, p. 89.

12 Josefina Muriel, “Una nueva versión del motín del 8 de junio de 1692” in *Estudios de Historia Novohispana* 18, Mexico, UNAM, 1998, pp. 107–115.

13 Archivo de la Ciudad de México, *Actas de Cabildo*, July 11, 1692, vol. 32–A.

Pantoja de la Cruz (Real Monasterio del Escorial), for it was common practice to copy certain formats, particularly for dispatch to the new territories acquired by the Spanish throne. In the painting, Charles appears beside his father, but while the father is attired in magnificent civil dress, the emperor is shown with armor, boots, sword, and staff, and lying across the image of the Virgin Mary on his chest is the gleaming chain of the Golden Fleece. Sigüenza's report gives us to understand that although these recent portraits do not appear in any records it is possible that they were housed in the Royal Palace, along with one of Hernán Cortés and the series of portraits of the viceroys of New Spain. As the greatest danger to such paintings came from the passing of time, writing was the only way to make up for fragile memories or total amnesia, which explains the texts accompanying them. The contents of these range from a mere name to increasingly lengthy biographical details of the person portrayed, including a blank space in which to add the date and place of death, return to Spain or new appointments. If the image on its own was unable to assure the subject of a place in the collective memory, these details constitute a valuable documentary record.¹⁴ To a certain extent, as Fernando R. de la Flor observed, the text anchors the subject to the portrait and acts as an aide memoire, so that text and image together constitute a significant piece.

The portraits in the Royal Palace in Mexico embodied the image of power, both absent and present, from the head of the Habsburg dynasty to its last member, Charles II, and of the dynasty's representatives from the conquistador Hernán Cortés to the last viceroy. Local painters were also closely involved in portraying the powerful figures in their own history, and in the Tecpan the master painters Pedro Quauhtli, Miguel Toxochicuc, Luis Xochitótl, and Miguel Yohualahuach produced "portraits of the lords of that building since its foundation."¹⁵

In the early years of the seventeenth century some of the rooms in the Royal Palace were occupied by the viceroy and his family as well as by officials and military officers responsible for supporting and safeguarding the powers delegated by the monarch. As the representative of the "Royal Person" the viceroy exercised all the functions inherent in his titles of Governor, Captain General, President of the Royal Court, Superintendent of the Royal Treasury, and Vice-patron of the Church. It is a fact that for many years the viceroy was widely considered as the king's *alter ego*. The importance attached to him was such that even national history was written by the governments of the various viceroys in New Spain. One of the established sources of this view is Juan de Solórzano Pereyra, who in his renowned *Política Indiana* wrote that "The figures have and exercise the same power, hand, and jurisdiction as the

14 Miguel Falomir, "El retrato del renacimiento," p. 21, in Miguel Falomir (ed.), *El retrato del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008.

15 Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en México 1557-1640*, Mexico, Editorial Azabache, 1992, p. 46.

king who appoints them.”¹⁶ Due to the distance separating them from their territories, sovereigns were obliged to appoint “these images of themselves, to actively and effectively represent them and to maintain peace and tranquility” among the inhabitants of these realms.¹⁷ Those of the opposite view considered that it was the territory and its political and administrative division into courts that challenged the exercise of political power on the basis of the possibility of a direct link to the king through the Council of the Indies.¹⁸ It was both a legal and territorial vision of power and the exercise of it through the continuity of a corporation, and a more personal, unified, and representative vision, in the midst of all of which, more or less, stood the figure of the viceroy.

The situation of the viceroys in America was very ambiguous. They were appointed for a term of six years (which in some cases they did not complete), their governance was subject to a judicial review, and on occasions they had to pay fines, so that “despite the aura and the protocol that surrounded them, they were no more than functionaries of the monarch.”¹⁹ As such, they received precise instructions from the president of the Council of the Indies before taking up their posts. Pablo de la Laguna informed the Marquis of Montesclaros, who was appointed viceroy of New Spain in 1603: “Honest dress, a long rather than a short cloak, traveling clothes in somber, authoritative colors, hats without plumes, so that in this as in everything else you should always appear older rather than younger. The gait always very slow, and very orderly, calm and authoritative.”²⁰ This is how the viceroys are depicted in official portraits in Mexico, viewed three-quarters to the right or left, with the figure set against a dark background. At the bottom of the picture, an inscription gives the name and some of the most relevant biographical details of the portrayed, but above all it places him in a series, in which “the value and force of his presence are the result of the overall composition.”²¹ Was this awareness of a representational role—which according to Chartier operates like a machine for instilling respect—imposed by the rigorous dress code?²² It is true that at least two of the early portraits in one of the series are attributed to the Flemish artist Simon Pereyns (c. 1535–1589), almost certainly due to his fame as a portrait painter, although there is no documentary evidence of this activity. They are of the first two viceroys of New Spain, Antonio de Mendoza (1535–1550) and Luis de Velasco (1550–1564). Until the middle of the seventeenth century, there were no changes in the system of depicting power that characterizes the two series of paintings of the viceroys who governed New Spain, one of which is in Mexico City Hall and the other in the Museo Nacional de Historia. Around the middle of the seventeenth century certain changes began to appear, which show

16 Cited by Alejandro Cañeque, “Cultura vicerregia y estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España,” p. 17, in *Historia Mexicana*, vol. 11, July–September, 2001, no. 1, pp. 5–57.

17 Alejandro Cañeque, *op. cit.*, p. 16.

18 Rafael Diego-Fernández, “Las Reales Audiencias Indianas como base de la organización político-territorial de la América Hispánica” in Celina G. Becerra Jiménez and Rafael Diego-Fernández Sotelo (eds.), *Convergencias y divergencias: México y Andalucía, siglos XVI al XIX*, México, Universidad de Guadalajara-CUCSH, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 21–68.

19 Solange Alberro, “El cuerpo del virrey y el arte del buen gobierno en las Indias” in Francesca Cantú (ed.), *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, Rome, Viella, 2008, pp. 293–312, p. 295.

20 Ramiro Navarro de Anda, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, Mexico, Porrúa, 1991, pp. 296–97.

21 Rebeca Kraselsky, “Retratos de virreyes novohispanos durante la dinastía de los Austria” in Oscar Mazín (ed.), *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, Mexico, El Colegio de México, forthcoming.

22 Roger Chartier, *El mundo como representación*, Madrid, Gedisa, 2002, pp. 59–60.

that those somberly attired men, metaphorically supported by the lineage represented by the family coat-of-arms and in some cases by the order of chivalry to which they belonged, began to exhibit elaborate jewelry and to gaze directly at those whom they considered their subjects, until in the eighteenth century they abandoned black and appeared in ever more lavish dress.

The portraits of the viceroys, together with those of the archbishops and bishops of the various Mexican cathedrals, constitute corporate sets of paintings of great importance in New Spain. Although they are individual portraits, their significance is as a whole, in series that say something about the people themselves but even more about the corporation to which they belong. They are sets of portraits or portraits of a set, and it is in them that we see the characteristics of the genre closely associated with the society of New Spain. It is also true that portraits became more frequent in the late seventeenth century and increased greatly in number in the eighteenth century. Closely connected with corporate devotions (as in the case of Saint Joseph) and with the aim of achieving a balance between the two sovereigns (the king and the pope), a type of collective portrait was developed that in some cases included an elaborate iconography. The portraits of bishops also formed part of some of their most important foundations, as in the case of the painting by José de Ibarra (1685–1756) titled *Francisco Matos y Coronado praying to Saint Rose of Lima* (fig. 30). It was produced to publicize the founding of the school for orphan girls—“Roses of Castile unsullied by other scents,” as an Augustinian writer was to observe.²³ The school was placed under the protection of Saint Rose, who is shown on the altar at which the bishop is praying. The need to create a sense of reality means that his gaze is directed not at the saint but at a point outside the picture frame. Behind, through the railings, we can see the girls in the school crowding round to see the bishop. The detail with which the bishop is painted forms a contrast with the idealized beauty of the girls.

Recent research²⁴ has shown that group portraiture was very popular in certain strata of society. Often it was the only means of emerging from anonymity apart from the brief mention of the donor’s name that sometimes appeared in a panel on an altarpiece or altar. However idealized they may be, these group portraits linked to a name by inscriptions at the bottom of the picture kept alive the memory of the authorities of a republic of Indians, governors, mayors and such like. An example in the tradition of medieval art is this group of men kneeling at the foot of a statue of Saint Sebastian. The indigenous authorities of the town of Tepetlaoztoc, dark-skinned and with their bodies fully clothed in Spanish style, are offset against the semi-naked body of the fair-skinned saint. His pose contrasts with the severe symmetrical

23 Fray Mathías de Escobar, *Americana Thebaida*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008, p. 324.

24 Elisa Vargas Lugo et al., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex, IIE-DGAPA-UNAM, 2005. Jaime Cuadriello, *Pinceles de la Historia*, México, Munal-IIE-UNAM, 2001.



Fig. 30: José de Ibarra, *Francisco Matos y Coronado praying to Saint Rose of Lima* (18th cent.)
Templo de la Rosas, Morelia, Michoacán;
Photo: Guillermo Wusterhaus



Fig. 31: Anonymous, *Portrait of a noble Indian woman: Sebastiana Inés Josefa de San Agustín* (1757)
Museo Franz Mayer, Mexico

arrangement of the group of dignitaries who sponsored the construction of a chapel in honor of Saint Sebastian in 1699, which according to the inscription was completed by others in 1703. Sometimes it is only the image of the anonymous donor that maintains the communal pride of shared devotion. As in the Low Countries, the social spectrum of portraiture related to the monarchy and its administration was extended to include a regional variant of group portraits of an exceptional richness. This process became very widespread during the eighteenth century, when another aspect of social portraiture became increasingly popular: this was what was known as “caste painting,” which rather than highlighting one particular individual set out to portray the group to which he belonged and the characteristics of that group.

A special case in all this complex social panorama were the often autonomous female portraits of the seventeenth century. Many were dedicated to women who were about to be professed, and who were portrayed before leaving the ordinary world and after having entered religious life. Spanish-America had its own variation known as “crowned nuns,” which included some splendid portraits replete with signs of identity and of belonging to a specific social class or ethnic group (fig. 31). One particular case was that of Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, legitimate daughter of Mathías Alexo Martínez and Thomasa de Dios y Mendiola, who was portrayed at the age of sixteen in 1757. The legend emphasises legitimacy, an essential

condition for entering a convent. It should be remembered that this was the time when religious orders started to found centers for members of influential local families, such as Corpus Christi in Mexico City (1725), Nuestra Señora de Cosamaloapan in Valladolid (1734), and Nuestra Señora de los Ángeles in Oaxaca (1768). The image of Sebastiana covered with a *huipil* richly embroidered and adorned with pearls, precious stones, and gold is directly related to the importance attached by her and her family to entering a religious order.

Among the few examples of portraits of single women is the *Portrait of a Lady* (p. 121), attributed to Baltasar de Echave Orio (c. 1558–1623). The subject is an unknown woman, shown in the classic three-quarter pose of a donor, looking up at an image that has since disappeared. Dressed in black satin embroidered with gold buttons, she has a high ruff trimmed with bobbin lace around her neck, in the style in vogue in 1560–1570. She is wearing a double headdress, black on the outside and white inside, held in place by a gold cord adorned with pearls, similar to the 1552 portrait of Catherine of Portugal by Antonio Moro. The pearls, like the rings, are discreet indications of the subject's social status. Taken as a whole, her clothing cannot be identified as the court dress of a particular era, but merely as an elegant, decorous combination of various pieces. I do not believe she is a Spanish lady who had just arrived in Mexico City from Madrid and was conversant with all the latest fashions in court circles. Specialists have noted from portraits of Isabella Clara Eugenia that the tastes of the court as expressed in fashion can be classified into five-year periods.²⁵ It is quite possible that the lady in this portrait had already lived in Mexico for some time and in around 1600 exhibited a restrained elegance that would have been considered provincial by those in the metropolis.²⁶ In this portrait painted on wood, the female figure stands out against the dark background. The artist has made no concessions and has included the wrinkles around her eyes, as well as her sharp nose and gentle smile. This realistic depiction of her skin originates from Flemish portraiture, which was studied in depth by the Italians: both traditions converged in Seville in the early sixteenth century and were possibly known by Echave before he traveled to New Spain. The woman's gaze shuns any complicity with the viewer and is focused on the sacred image that we are unable to see. It meets the requirements for a soul portrait, with the concentration on devoutness and kindness—character traits that at the time were considered female qualities *par excellence* and were the best possible form of praise of the *virtus* of the person portrayed. Despite this, she was an unknown woman. It is necessary to wait until the end of the seventeenth century, and in particular the eighteenth century, to find lots of portraits of

25 Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte" in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 65–112.

26 Nelly Sigaut, "Retrato de una dama" in *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, Tomo 11, Munal-IE-UNAM, Mexico, 2004, pp. 303–06.

women from distinguished Spanish and Creole families of greater or lesser lineage, which is where portraiture became an aspirational conquest and the painter formed part of the achievement.

To conclude this brief overview of a subject of such importance in the painting of Mexico and its varied geographical and social regions during the period of Spanish rule, I would like to emphasize the artists' desire to provide a visual evocation of a person as the principal function of portrait painting. In some cases this was resolved by placing special emphasis on aspects specific to the individual, such as their physical appearance. But these descriptive strategies also involved the qualities of the subject's soul, the virtues that it was essential to recognize. This form of verisimilitude that characterizes modern portrait painting allows it to function as a substitute image (evoking an absence) that is one of intense emotiveness (sparking emotions in the person viewing it).²⁷

27 A. Martindale, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, vol. IV, Gerson lecture, Maarssen, SDU Publishers, Groningen, 1988, pp. 31–35. Cited in Miguel Falomir, *op. cit.*, p. 18.