

Cami  
del bar  
entre An  
y Nueva



nos

roco:

dalucía

España





**Camino del barroco:  
entre Andalucía y Nueva España**







Juan de Mesa y Velasco, *Busto-relicario San Francisco Javier*, ca. 1625.  
Col. Universidad de Sevilla.



## Presentaciones

Consuelo Sáizar

4

Teresa Vicencio Álvarez

6

Carmen Gaitán Rojo

8



Los caminos del barroco. Razones para una exposición

Rafael López Guzmán

10

El barroco como movimiento artístico: caminos de una palabra

Clara Bargellini

26

Andalucía: arquitectura y ciudad durante  
los siglos del barroco

Alfredo J. Morales

34

Teoría y práctica en las técnicas artísticas  
en el siglo de oro andaluz

Pablo Francisco Amador Marrero

48

Los pinceles andaluces en Nueva España

Nelly Sigaut

58

Procesos técnicos en la escultura virreinal

Rodolfo Vallín Magaña

72

Acercamientos al realismo en la pintura novohispana.

La impronta de Zurbarán

María Teresa Suárez Molina

80

De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada:  
guiños sobre la suavidad en la pintura novohispana

Paula Mues Orts

86

Modelos artísticos en la Academia de San Carlos.

La pervivencia del barroco

Elisa García Barragán Martínez

96



Maestros del barroco

108

Artistas entre dos siglos

132

Arte andaluz en México: escuelas y oficio

148

Iconografías andaluzas

166

El prestigio de una escuela

180



## Los pinceles andaluces en Nueva España



Nelly Sigaut

Centro de Estudios Históricos

El Colegio de Michoacán

La ciudad de Sevilla, como puente entre Europa y América, fue el lugar de tránsito de múltiples mercancías, entre las cuales hay que considerar las artísticas, así llamadas cuando se hacían los embarques para las Indias. Muchas de éstas se consumían en la ciudad, y otras se reembarcaban hacia el mercado americano.<sup>1</sup>

Entre estos productos llegaron a Sevilla gran cantidad de pinturas flamencas, debido a la presencia en Flandes de sevillanos vinculados a la tarea de gobierno, así como de flamencos en Sevilla que comerciaban con pinturas, libros, tapices, testimonio de las escuelas de Brujas, Amberes y Bruselas.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, desde inicios del siglo XVI, aparecen en la pintura sevillana nuevos conceptos pictóricos impulsados por ideas que proceden de Italia y penetran a la ciudad a través de la actividad comercial del puerto del Guadalquivir. Esta intensa y fecunda renovación artística fue propiciada por el desarrollo económico de Sevilla, debido a los contactos mercantiles con América y el resto de Europa, actividades desarrolladas por un mundo de comerciantes establecidos entre Sevilla y Cádiz desde principios del siglo XV.<sup>3</sup>

Atraídos por la posibilidad de lograr buenos y bien remunerados contratos llegaron a la ciudad muchos artistas que fundieron sus tendencias artísticas de origen con la tradición de la escuela local, creando una peculiar corriente creativa.<sup>4</sup> A principios del siglo XVI, ciento cuarenta y ocho vecinos de Sevilla estaban relacionados con oficios artísticos, entre los cuales los artesanos más ricos eran los plateros, y los que menos ganaban, los pintores.<sup>5</sup>

Había entonces un intenso tráfico de libros, retablos, retratos, pinturas religiosas, tapices, telas, 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 definen al menos el género del cual se trata.<sup>6</sup>

Luis de Vargas, *Retablo de la Anunciación* (detalle). Catedral de Sevilla.





1

Para el siglo XVI es claro el ejemplo que brinda José Torre Revello, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, I, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1948. Para el siglo XVII, véase Duncan Kinkead, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, junio, 1984, vol. LXVI, núm. 2, pp. 303-310. Duncan Kinkead, "Artistic trade between Seville and the New World in the Mid-seventeenth Century", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, pp. 73-101. Duncan T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699 Documentos*, Bloomington, Indiana, 2006.

2

Enrique Valdivieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Gever, 1989, p. 78.

3

Enrique Otte, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Cultural/ Fundación El Monte, 1996, pp. 220-222, 223. Este autor contabilizó 358 mercaderes en Sevilla, 106 genoveses establecidos en Cádiz (casi el 50% del total de la península e islas); 24 ingleses, entre esta ciudad y Sanlúcar.

4

Enrique Valdivieso, *op. cit.*, p. 46.

5

Blanca Morell Peguero, *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del descubrimiento*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pp. 29-30.

6

Archivo General de Indias, *Contratación*, Leg. 1093, 1 f, 26 de junio de 1591. En este caso 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 maravedíes".

7

El coleccionismo de estampas está representado por Hernando Colón que había reunido una colección formada por 3 204 estampas, que tenía clasificadas en su biblioteca sevillana. Mark McDonald, *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539)*, Barcelona, La Caixa, 2004.

8

Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 51-52.

9

Algunos autores diferencian distintas fases temporales, con *manera temprana*, limitando el periodo a Italia, desde 1520 hasta mediados de 1530; *altomanierismo*, a mediados del siglo XVI en Italia, Francia y los Países Bajos y *manierismo tardío* durante el último cuarto del siglo en toda Europa. Este estilo puede ser llamado internacional y su componente más importante fue la familiaridad y simpatía con el arte italiano.

10

Juan Miguel Serrera, *Hernando de Esturmio, Arte Hispalense*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1983, p. 16.

11

Cfr. Enrique Valdivieso, *op. cit.*, p. 54. Luis de Vargas fue el primer sevillano considerado maestro en su propia ciudad. A los 21 años viajó a Italia, donde vivió en la ciudad de Roma durante siete años. Volvió a España y en 1541 regresó a Italia, donde permaneció ocho años. En 1550, regresó definitivamente a España y vivió y trabajó en Sevilla hasta su muerte. Las obras de Vargas en Sevilla son escasas, debido a su larga permanencia en Italia. Las más notables se encuentran en la Catedral y son la expresión lejana de un manierismo suavizado.

Junto con los objetos, viajaron los primeros pinceles andaluces aventureros, de los cuales quedan nombres y documentos que aún no pueden relacionarse con algunas de las más antiguas pinturas que, exentas o en retablos se conservan en México. Tal es el caso de Cristóbal de Quesada, vecino en Sevilla en 1534 que pasó a Nueva España en 1535. Juan de Illescas era vecino de la villa de la Rambla, en Córdoba, y llegó a estas tierras en 1548 y después de unos años, en 1560, aparece avencinado en Lima. Luis de Illescas es otro de los pintores andaluces (tenía casa en Jerez de la Frontera) que estuvo en Nueva España desde 1563 y que murió alrededor de 1570, después de varios años de actividad en México.<sup>7</sup> Si de ellos son algunas de las tablas al temple y al óleo que se conservan, es necesario destacar que éstas se caracterizan por un apego canónico a grabados, lo que produce una intensa linealidad, énfasis descriptivo en lejanías y paisajes y un manifiesto interés por los detalles ornamentales. Al mismo tiempo, el énfasis por la ventana arquitectónica con lenguaje renacentista (como en el retablo de Tecali en Puebla) ya los muestra en el conocimiento del lenguaje italiano, conocido por lo menos por medio de estampas.

Venían del ambiente sevillano, donde abundaba la pintura flamenca, los grabados de la misma procedencia, pintores que conocían el arte italiano, pero también sus grabados y dibujos.<sup>8</sup> El traslado de la Corte a Madrid en 1561 y el incremento del comercio indiano fueron circunstancias que generaron en los artistas el impulso por destacarse entre la nutrida competencia en la Corte y en el enriquecimiento. Un indudable espíritu de aventura movió a algunos de ellos a viajar a América, portadores entre tantas otras cosas, de un lenguaje plástico que generó una nueva tradición a partir de la llegada de aluvión del repertorio ultramarino. El manierismo hispano-flamenco con toques italianizantes que se había desarrollado en Sevilla, sacó credencial en México como estilo fundador de la nueva escuela.<sup>9</sup>

Desde mediados del siglo XVI se encontraban en Sevilla los pintores Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio, quienes contribuyeron a consolidar en la ciudad el estilo hispano-flamenco, debido a su formación nórdica en un medio arcaizante apegado al mundo formal de las estampas de origen italiano.<sup>10</sup> En la segunda mitad del siglo XVI destacan en el medio sevillano los pintores Luis de Vargas (*ca.* 1505-1568),<sup>11</sup> y Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1586), pintor que usó grabados nórdicos e italianos, en especial de



Rafael y se mantuvo cercano a círculos eruditos donde se discutían las novedades emanadas de las distintas etapas del Concilio de Trento.<sup>12</sup>

Con el segundo grupo de pintores europeos que llegaron a trabajar en distintos lugares de Nueva España, se ha corrido con más suerte, porque además de la vasta documentación, también hay obras en algunos casos firmada y fechada. Como singulares ejemplos son el toledano Francisco de Morales que pasó a Nueva España en 1564,<sup>13</sup> el flamenco Simón Pereyng estaba en México desde 1566,<sup>14</sup> Nicolás Tejeda de Guzmán (¿valenciano?) estuvo activo entre México y Puebla desde 1571,<sup>15</sup> el todavía misterioso toledano Alonso Franco quien llegó en una frustrada misión a China en 1580, regresó a España en 1588 para volver a México donde su trabajo está documentado en los primeros años del siglo XVII,<sup>16</sup> y el sevillano Andrés de Concha. Algunos de ellos viajaron como criados en los séquitos de algún virrey o arzobispo. “Baste mencionar que en 1566 el virrey Gastón de Peralta, marqués de Falces, trajo consigo al flamenco Simón Pereyng; en 1603 el marqués de Montesclaros haría lo propio con Alonso Vázquez y el obispo Palafox otro tanto en 1640 con Pedro García Ferrer y Diego de Borgraf”<sup>17</sup> y posiblemente en el mismo año el marqués de Villena hiciera lo propio con Sebastián López de Arteaga. Otros pintores llegaron solos, como lo hiciera Baltasar de Echave Orío, nacido en Guipúzcoa, pero con una evidente formación sevillana (relacionado seguramente con la red de comerciantes vascos establecidos en Sevilla desde finales del siglo XV)<sup>18</sup> e intentó hacerlo Murillo.<sup>19</sup>

¿De qué manera la naciente tradición local recibió estas novedades? La sensibilidad de esta tradición a los impulsos externos está determinada por la inexistencia en México de un capital visual comparable a la de cualquier ciudad europea en el siglo XVI. Por simple materia histórica, una capilla, ermita, parroquia o catedral en España podía exhibir un repertorio artístico de varios siglos. Esta acumulación de capital visual era sin duda un referente importante para la clientela que sabía lo que era pasado y lo que quería innovar, y también para los pintores, que tenían un núcleo visual que podía incentivar la imaginación, la creatividad, la emulación y la copia de modelos de prestigio.

Entre los pintores andaluces que llegaron a México, la figura descollante es la de Andrés de Concha, posiblemente el último de los renacentistas llegados a Nueva España, que hicieron tanto obras de pintura y escultura,

12

Juan Miguel Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo, Arte Hispalense*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1991. Un ejemplo del espíritu de la pintura italianizante difundido en Sevilla desde los inicios del siglo XVI, quien nació en Sevilla y vivió siempre en la misma ciudad. Villegas utilizó grabados nórdicos pero también modelos italianos, especialmente de Rafael grabado por Marcantonio Raimondi. En su obra se pone en evidencia que los dogmas fundamentales de la Iglesia católica no esperaron a Trento para convertirse en imágenes, lo que hace complejo el carácter contrarreformista con el que se ha querido ver a toda la pintura española del siglo XVI.

13

Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, tomo III, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p. 132.

14

Manuel Toussaint, “Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento al núm. 2 México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1938. Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, p. 64. José María Lorenzo Macías, “Una noticia más sobre Simón Pereyng”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 76, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 259-264.

15

Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 326.

16

Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, tomo I, p. 410.

17

Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 53, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 66.

18

Enrique Otte, *op. cit.*, pp. 194-195. Este autor muestra la importancia del grupo de los vascos en la navegación mediterránea desde el siglo XIV y el crecimiento de la actividad comercial de importación y exportación.

19

Benito Navarrete Prieto, “El joven Murillo”, citando a Diego Angulo, se recoge la noticia sobre las intenciones de Murillo de pasar a América en 1633, p. 17, en *El joven Murillo*, España, Museo de Bellas Artes de Bilbao/Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009.

20

Magdalena Vences Vidal, “Espíritu y materia en la Mixteca. Nuevos datos para la historia de San Juan Bautista Coixtlahuaca”. Este texto formará parte del libro sobre Andrés de Concha que prepara la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía-INAH.

21

Magdalena Vences Vidal, “Incidencias en el proceso artístico, Mixteca Alta, Oaxaca”, en *Latinoamérica, Anuario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1997, pp. 29-49.

22

A los nombres de Enrique Marco Dorta, Enrique Berlín y Manuel Toussaint, se unieron Guillermo Tovar de

Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1979, pp. 114-127. José Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 65-73. José Guadalupe Victoria, “Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 56, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 29-37. Martha Fernández, “Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 51-68. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Azabache, 1992, pp. 83-99. Carmen Sotos Serrano, “Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 83, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 123-152. Edén Mario Zárate Sánchez, “Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 97, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 131-144. Magdalena Rojas Vences, “El retablo mayor del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca”, en José Barrado OP y Oscar Mayorga OP (eds.), *La orden de predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2010, pp. 81-108. María Teresa Suárez Molina, “Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana”, en Rafael López Guzmán (coord.), *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, Granada, Universidad de Granada/Atrio, 2011, pp. 31-43.

23

Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio...*, *op. cit.*, tomo I, p. 410. María de los Ángeles Romero Frizzi, Magdalena Vences Vidal, Alejandra González Leyva.





Andrés de Concha, *San Agustín* (detalle). Retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta-INAH, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

como retablos y arquitectura, convirtiéndose en el pintor más influyente en generaciones posteriores. Sus pinturas, en los “suntuosos” retablos ubicados en lo más profundo de la Mixteca oaxaqueña, tuvieron un efecto de “ruido” en la mediación intercultural entre la orden de Predicadores, los encomenderos y los pueblos indios sometidos, que en muchas oportunidades, asolados por pestes recurrentes, con la población diezmada hasta niveles de intenso dramatismo, vieron cómo se alzaban estas moles doradas.<sup>20</sup> A modo de ejemplo valga el contrato del retablo para la iglesia de Tamazulapan donde se dice que el cabildo se compromete a pagar dos mil pesos de oro común de a ocho reales, a Concha; aunque luego el encomendero Suárez de Peralta cuando manda a hacer la averiguación, dice que tan sólo las pinturas les llevarán más de tres mil pesos.<sup>21</sup>

A pesar de la relevancia de Andrés de Concha como uno de los fundadores junto con Pereyns de la escuela mexicana de pintura, no hay todavía un estudio completo sobre su oficio pero en cambio se ha publicado un largo y productivo debate expresado en artículos y aportaciones documentales sobre su trabajo, su vida familiar y el cambio radical que se produjo en su carrera cuando abrazó la arquitectura como principal actividad.<sup>22</sup> Lo cierto es que Concha nació en Sevilla donde se formó como pintor y que en 1568 pasó a América, parece que primero a Santo Domingo y en una fecha todavía incierta a Nueva España, alrededor de 1570, donde trabajó en Antequera de Oaxaca y en la Mixteca, relacionado con los retablos de los conventos de Yanhuitlán, Tamazulapan, Achiutla y Coixtlahuaca, entre 1576 y 1591-1592.<sup>23</sup>

Andrés de Concha fue nombrado “obrero mayor del estado y marquesado de Oaxaca en 1597” y como tal estuvo a cargo de las obras del Hospital de Jesús en la ciudad de México. A los pocos años, lo encontramos como maestro mayor de la catedral de México. Este cambio de actividad fue algo que el sevillano buscó afanosamente, actitud que se revela en su propósito de hacerse cargo de la maestría mayor de la catedral de Guadalajara en 1599. Concurrió al remate de esta obra, donde pujaron de manera directa Martín Casillas y Diego de Aguilera, quien resultó ganador. Por una carta del virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, se sabe que también hubo por lo menos dos ofertas más, la de Sebastián Solano y Andrés de Concha. La carta en cuestión estaba dirigida por el virrey al presidente de la Audiencia de Nueva Galicia,



el doctor Santiago de Vera. En otra carta dirigida a la misma autoridad, de parte del doctor Eugenio de Salazar, oidor de la Audiencia de México, se dan unas consideraciones sobre Aguilera y el referido remate de la obra y además le comenta con obvia intención de favorecer al primero, que:

Concha, un pintor, ha hecho cierta baja, y como V. S. mejor sabe, no porque uno baje se le ha de dar lo que se remata, si es menos conveniente que el que baja menos; yo no sé el pintor qué puede saber de levantar paredes de calicanto, de bóvedas, de mezclas ni de carpintería *tracten fabricia fabri*.<sup>24</sup>

Y termina, claro, recomendando a Diego de Aguilera, hombre de probada experiencia. Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer un documento donde Andrés de Concha y Sebastián Solano otorgaban un poder el 22 de agosto de 1599 relacionado con la catedral de Guadalajara.<sup>25</sup> Es posible que se trate de un poder que permitiría a un representante presentar posturas en el remate. Si bien no consiguió ganar la obra de la catedral tapatía a pesar de bajar el precio, obtuvo el nombramiento de la catedral de México, donde fue maestro mayor quizá desde 1601 hasta su muerte en 1612.<sup>26</sup> Concha se dedicó a la traza y alzado y construcción, pues era “hombre pintor por oficio y muy aventajado, que aunque no sabe cosa alguna de cantería ha hecho obras de escultura con muy buen crédito y se tiene por más inteligente para arquitecto que los demás”.<sup>27</sup> A principios del siglo XVII en la ciudad de México, “el nombramiento de maestro mayor era el cargo más alto al que podían aspirar los maestros famosos aunque estuviera fuera del gremio de arquitectos, no sólo por la remuneración que percibían sino también por los privilegios que alcanzaban”.<sup>28</sup>

El valioso trabajo de investigación documental sobre Andrés de Concha no ha permitido sin embargo hasta ahora, avanzar con la misma seguridad en el ámbito de la valoración de su pintura. Su estudio debe comenzar por los retablos documentados, para irradiarse hacia el conjunto de obra que hasta hoy se le atribuye. En fechas recientes se ha publicado un nuevo trabajo que trata de establecer una crítica al conjunto plástico y una comparación entre algunas de las obras de los retablos oaxaqueños con las pinturas atribuidas al “Maestro de Santa Cecilia”. La hipótesis de Alejandra González Leyva, su autora, consiste en que Andrés de Concha creó un



Martín de Vos, *La adoración de los pastores* (invertido).





Andrés de Concha (atribuido), *La Sagrada Familia con San Juan niño* (detalle).

24

Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara, Ramo Civil, caja 2, exp. 7, progresivo 22, 1599.

25

Martha Fernández, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", *op. cit.*

26

Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México siglo XVII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, p. 66.

27

*Ibidem*, p. 69.

28

Efraín Castro Morales, *Los maestros mayores de la catedral de México*, p. 137. Citado por Martha Fernández, en *ibidem*, p. 52.

29

Alejandra González Leyva (coord.), *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, pp. 310-311. Sin embargo, creo que todavía no se llega a un resultado convincente.

30

María de los Ángeles Romero Frizzi, "Más ha de tener este retablo...", *Estudios de Antropología e Historia*, núm. 9, México, Centro Regional Oaxaca, INAH, 1978. En este trabajo se utilizó la reimpresión de este importante estudio en el *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, México, 1989, p. 18.

31

Pablo Amador, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, "Y hablaron de pintores famosos de Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 49-83.

obrador en la Mixteca oaxaqueña y de ahí derivan las diferencias más o menos evidentes entre las obras que aún se conservan en algunos de los retablos de la región.<sup>29</sup> Es evidente que esta hipótesis se refuerza con el hallazgo del contrato de aprendizaje por un periodo de cinco años entre el sevillano y Diego de Montesinos, habitante de Yanhuitlán, en 1580.<sup>30</sup> La sugerente hipótesis de González Leyva dará resultados con el análisis pormenorizado de los posibles círculos cercanos a Concha y un consistente trabajo comparativo con bases científicas como el que se realizó para una tabla atribuida que figura en esta exposición.<sup>31</sup>

Por mi parte y gracias a una invitación realizada por la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel Castillo Negrete (INAH) estoy estudiando las pinturas de los retablos de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, trabajo que espero ver publicado el año próximo, motivo por el cual no voy a adelantar mis conclusiones sobre el estudio de estas obras, sólo voy a señalar algunas observaciones. En relación con el dibujo, que es una de mis búsquedas en estas pinturas sobre tabla, destaco que hay líneas de trazo que parecen referencias de la ubicación de las figuras en el espacio, son líneas cortas que todavía están en análisis. En cuanto al proceso de la pintura, es interesante subrayar que se observa que en primer lugar se hicieron las figuras y que, una vez terminado el conjunto, se pintó el fondo, en muchas oportunidades de manera un poco torpe. Es interesante porque el descuido de los fondos llega incluso a modificar los perfiles de los rostros o los movimientos de las manos en los que tanto se empeñaban los pintores. Esto es algo que no sucede en la pintura de mediados del XVII que pude estudiar con el mismo detenimiento, las líneas de contorno de las figuras, pelo, gestos, se extienden sobre el fondo. Otro de los puntos del análisis es la composición de las pinturas, relacionadas con grabados nórdicos, nada extraño en la época. Sin embargo, hay un conjunto de obras atribuidas a Concha, como el *Martirio de San Lorenzo*, *Santa Cecilia* y *La Sagrada Familia* –al cual también correspondería *La Sagrada Familia con San Juan niño*– que tiene una tradición italianizante muy clara en la ubicación de las figuras en el espacio, figurando "una ventana abierta a través de la cual se contempla el asunto que ha de ser pintado", idea que desde el siglo XV circuló en los espacios creativos italianos: "Para pintar, pues, una superficie lo primero hago un quadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me



sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner.”<sup>32</sup> Hacia mediados del siglo xvi lo romano había entrado con mucha fuerza a la escuela sevillana y Concha procedía de ese modo en estas tablas. A esto se agrega la masiva construcción de las figuras, ubicadas con su dibujo cerrado en el centro de la composición. En conclusión, las obras de Concha que proceden de la atribución del “Maestro de Santa Cecilia” son masivas y muestran una influencia italianizante, en boga en México por esos años y comparable al *San Juan Evangelista y la visión de la mujer del Apocalipsis*, que he atribuido a Echave Orío.<sup>33</sup> Las que se conservan en los retablos oaxaqueños muestran una clara impronta flamenca que no sólo me explico por los grabados sino por el frecuente trabajo con Pereyns [p. 62].

Uno de los pintores de corta presencia pero mucha influencia en el medio local es Alonso Vázquez (1540-1607), quien desarrolló una intensa actividad en Sevilla adonde aparece documentado desde 1588 hasta 1603.<sup>34</sup> En este último año viajó a México en el séquito del marqués de Montesclaros y allí comenzó la etapa novohispana que concluyó con su muerte, acaecida el 13 de abril de 1607 y que consistió, como bien contabiliza Palomero Páramo, en “3 años, 7 meses y 1 semana”.<sup>35</sup> A pesar del escaso tiempo transcurrido en México, es evidente que su presencia resulta de una importancia fundamental y es casi imposible no recurrir a la historia inferencial y tratar de suponer qué hubiera pasado si la *Inmaculada Concepción* atribuida a su pincel y bien conocida porque formó parte de la colección López Cepero, hubiera estado en México desde los primeros años del siglo xvii en vez de haber llegado a estas tierras hace unos años [p. 140]. Los finos brillos de las telas que cubren a la figura femenina remiten al mundo flamenco, caracterizado por sus acabados con calidad de esmalte. La monumentalidad de la figura de la Virgen está concebida en el canon clásico, unidad que brinda armonía al conjunto; el cuerpo que se adivina dibujado debajo de los pliegues nos remite, como espectadores, a la humanidad de María. En el año de 1603, cuando Vázquez llegó a México, Andrés de Concha estaba comprometido en la construcción del retablo de la capilla de San Gregorio en la catedral de México y en levantar el arco de ingreso para el marqués de Montesclaros. Casi al mismo tiempo, un artista mexicano, Juan de Arrúe, se declaraba pintor y vecino

32

Citado por María del Mar Ramírez Alvarado, “La perspectiva artificial y su influencia en el desarrollo de la fotografía: De la perspectiva artificial a la perspectiva fotográfica”, *Aisthesis*, núm. 45, Chile, 2009, pp. 25-38. En el ámbito hispánico el proceso de difusión de las ideas de Alberti sobre la pintura se dio sobre todo después de la circulación de su tratado *De pictura en Venecia* en 1547, en italiano.

33

Nelly Sigaut, “San Juan Evangelista y la visión de la mujer del Apocalipsis”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo II, México, Museo Nacional de Arte, INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, pp. 307-311.

34

Juan Miguel Serrera, *Alonso Vázquez en México*, prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p.11.

35

Jesús Palomero Páramo, “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXVII, núm. 86, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 171.

36

Hijo de un arquitecto español del mismo nombre y una noble tarasca, María Calzontzin, nacido en 1565 en Ávalos, Colima. El documento sobre la compra de colores fue publicado por Guillermo Tovar de Teresa en *Los retablos de Cuauhtinchan*, México, Banco de Oriente, 1988, p. 65. Arrúe reconoce una deuda por la cantidad de 256 pesos y dos tomines de oro común por dicha compra. Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. XVI.

37

Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novobispanos de los siglos xvi y xvii*, México, Fomento Cultural Banamex, 1988, p. 229. Cobró por este trabajo 130 pesos.

38

Entre los tratados del siglo xvi, el manuscrito del “Comentario de la pintura” de Felipe de Guevara fue descubierto en el siglo xxi entre los fondos de la biblioteca Madrazo. El texto permaneció inédito hasta la edición príncipe de Antonio Ponz de 1788. Véase José Miguel Collantes Terán, “Felipe de Guevara humanista: ‘Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio’ en la cultura hispana del siglo xvi”, *Anales de Historia del Arte*, ISSN: 0214-6452, 2000, 10:55-70. Los tratados del siglo xvii son los de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600); Pablo de Céspedes (1604); Fray José de Sigüenza (1605); Juan de Jáuregui (1618); un Anónimo de ca. 1619; Francisco Pacheco (1622); Juan de Butrón (1626) y Francisco Cornejo y Otros (1632). Sin embargo, el primero en publicarse fue el de Vicente Carducho, en 1633. Véase Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 35.

39

Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp.102-103. Observación que Jorge Alberto Manrique repite en la introducción al libro de Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Editorial Grupo Azabache, 1992.





Alonso Vázquez, *El martirio de San Hipólito con Hernán Cortés orante* (detalle), 1605-1607.

de México y hacía una compra de colores.<sup>36</sup> Además de las 24 docenas de pinceles, cantidad que me llena de curiosidad sobre sus expectativas de trabajo, compró albayalde, bermellón y sombra. Merece un punto aparte el azul esmalte, que se suponía de poco uso por su precio, pero Arrúe pagó 26 reales la libra y compró 18 libras y media; cantidad cercana al bermellón, del cual compró 24 libras a 26 reales cada una. Cuando se casó en 1587, el padrino de la boda de Juan de Arrúe fue Simón Pereyns, ¿quizá su maestro? ¿Estaba comprando materiales para los compromisos en la catedral de México adonde quizá intervinieron todos, el flamenco Pereyns, el sevillano Concha, los dos alumnos mexicanos Montesinos y Arrúe? Al mismo tiempo, es imposible dejar de señalar que el arco de ingreso a la ciudad de Puebla del nuevo virrey, marqués de Montesclaros, que venía precedido de fama de exquisito poeta, estuvo ornado con emblemas y jeroglíficos que, convertidos en libro, fueron iluminados por Luis Lagarto.<sup>37</sup>

La experiencia de conocer a un pintor como Alonso Vázquez y verlo trabajar, representó sin duda, tanto para la competencia como para los pintores formados (Baltasar de Echave Orío, Andrés de Concha o para los más jóvenes como Luis Juárez), la oportunidad para entender el proceso completo de una pintura hecha por un maestro, el dibujo, el diseño, la aplicación del color, los barnices. Este proceso fue descrito por Francisco Pacheco en 1649, pero hay que recordar que en ese momento las tradiciones plásticas se transmitían de maestro a alumno, en los obradores y aunque circulaban algunos manuscritos en los círculos eruditos, no llegaba aún la época de una constante publicación de los tratados.<sup>38</sup>

Se considera a Alonso Vázquez responsable por la presencia de ciertos elementos venecianos en la pintura novohispana de comienzos del siglo XVII, según observara Rogelio Ruiz Gomar, en torno a la fuerte presencia de la pintura veneciana en la producción pictórica de Nueva España en esa época. Presencia que se deja ver, entre otras cosas, en el manejo de la luz, en el rico colorido y el uso de brillos zigzagueantes en los paños y en el tratamiento del paisaje.<sup>39</sup> La pintura que hizo Vázquez en Sevilla, expresa un gran interés por el modelado musculoso del cuerpo masculino; por la suavidad de la imagen femenina, un cuidadoso dibujo, el movimiento de los paños de raigambre flamenca con color e iluminación veneciana, la imposta de la figura y las complejas relaciones que éstas despliegan entre sí y en el espacio,



aspecto este último cuya cuota de ambigüedad lo ata a las expresiones de un manierismo tardío. Quizá en esto se asemeja la pintura que le atribuyó Juan Miguel Serrera, *El martirio de san Hipólito con Hernán Cortés orante* [pp. 65 y 143], compositivamente comparable con el *Martirio de santa Catalina* del retablo de la Asunción de la catedral de Sevilla. Aun así, considero que el catálogo de Alonso Vázquez aún amerita una revisión completa, de uno y otro lado del Atlántico.

La publicación del testamento del pintor permite saber que en el poco tiempo transcurrido en México había acumulado más de 2 500 pesos, cantidad muy alta para esa época. Sirva decir en términos comparativos, que en 1602 el maestro mayor de la ciudad solicitó un aumento y el cabildo autorizó que se le pagara un salario anual de quinientos pesos.<sup>40</sup> Se hace evidente que Vázquez recibió muy buena paga por parte del virrey, ganancias que de alguna manera justificaban su viaje y la lejanía de su mujer e hijos que pudieron viajar a México cuando ya había muerto.

En un tema de particular importancia para la pintura de esta época encontramos un punto en común entre Concha y Echave Orio: ambos pintores tuvieron en su haber obras de tema profano. En el caso de Alonso Vázquez, le dejó a su amigo el bordador Juan de la Barrera que lo atendió durante su enfermedad, un cuadro que representaba a “*Angélica la Hermosa*, reina de Catay, la heroína del *Orlando furioso* de Ariosto, y también título del poema épico con el que Lope de Vega elogia y despi- de literariamente al marqués de Montesclaros” cuando sale hacia Nueva España.<sup>41</sup> Vázquez tenía también *tres paisajes flamencos* de un pintor Martin; una serie de los *Emperadores de Italia* que Palomero supone próximos a los grabados de Tempesta y finalmente, lo más atractivo, *Leda con el cisne*, narración de la metamorfosis de Zeus en cisne para fecundar a Leda.<sup>42</sup> En el obrador de Baltasar de Echave Orio había en el inventario que se levantó en 1623,<sup>43</sup> cuatro lienzos grandes de montería (escenas de cacería); el *Juicio de Paris*, la disputa entre las tres diosas Atenea, Afrodita y Hera por la manzana de oro, que dio origen a memorables desnudos femeninos; el *Juicio de Midas*, duelo musical entre Apolo y Pan que incluía desnudos masculinos; seis lienzos de paisajes; el *Triunfo de la Justicia*, dos *Venus y Cupido*<sup>44</sup> una ninfa y un sátiro, y “*ibabasabe [sic]*”.<sup>45</sup> ¿Se referirá quizás al tema del *Baño de Bathsheba* (Betsabé) que brindaba una magnífica oportunidad para pintar un cuerpo femenino desnudo en el entorno de un relato bíblico?



Hendrick Goltzius, *Venus*.



40

Martha Fernández, *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 54.

41

Jesús Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 174.

42

*Ibidem*, p. 187.

43

Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, p. 172.

44

En 1570 Felipe II adquirió a la viuda de Felipe de Guevara, Beatriz de Haro, una colección de pinturas que incluía una Venus, un Hércules, un Neptuno, un Júpiter, un Baco, un Plutón y Proserpina juntos, entre otros. Véase Elena Vázquez Dueñas, "Los comentarios de la pintura de Felipe de Guevara", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010, pp. 365-376.

49

*Ibidem*, p. 305. Es posible que este intenso tráfico marítimo justifique las opiniones que se tenían de la pintura novohispana en España y que se despliegan con claridad en el pleito entre el Conde de Baños y la viuda del pintor. Habría que considerar esta cantidad como tentativa, pues hay documentación que se refiere a "cajas con pinturas" sin especificar el número. De todos modos, el número es muy alto.

45

Durante mucho tiempo se sostuvo que el tema mitológico no fue de los más representados por los pintores españoles y también por los hispano-americanos. Sin embargo, nuevos estudios han demostrado la frecuencia con la que los pintores en la península cultivaron el género. Véase Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

50

Fernando Quiles, "Sevilla, lugar de encuentro artístico de la vieja y de la Nueva España", p. 203, en Antonio García-Abasolo, Fernando Quiles y María Ángeles Fernández, *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México, siglos XVI-XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía/Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC, 2006. El mismo autor reconoce que la documentación sobre el tráfico de obras va desapareciendo con el correr de los años. ¿Será que la pintura novohispana ya autoabastece al mercado local? ¿Que el gusto de la clientela está más conformado?

46

Lorne Campbell, "L'organisation de l'atelier", en Brigitte de Patoul y Roger Van Schoute (dir.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bélgica, La Renaissance du Livre, 1994, p. 99.

47

Duncan Kinkead, "Artistic trade...", *op. cit.*, p. 73.

48

Duncan Kinkead, "Juan de Luzón...", *op. cit.*, pp. 303-310.

51

Xavier Moysén, "Zurbarán en la Nueva España", en Juan Ortega y Medina (comp.), *Conciencia y autenticidad históricas*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1968, pp. 221-235.

Estas obras, así como las colecciones de estampas que lamentablemente no se detallan, estaban incorporadas al obrador como parte de su infraestructura y con frecuencia las carpetas de dibujos y grabados pasaban a los oficiales o a los que heredaban el obrador [p. 69].<sup>46</sup>

Junto a la actividad de estos pintores que viajaron al nuevo mundo, está la de aquellos que prefirieron hacerlo por medio del comercio. No es frecuente encontrar nombres famosos involucrados con la exportación masiva de pinturas al Nuevo Mundo.<sup>47</sup> Duncan Kinkead trazó el perfil de Juan de Luzón, de quien no se conoce obra firmada, pero que aparece en los documentos con un volumen de exportación impresionante para la mitad del siglo XVII.<sup>48</sup> Juan de Luzón era contemporáneo de Francisco de Zurbarán y de Sebastián López de Arteaga quien hizo su examen de maestro en Sevilla en 1630, diez años antes de su viaje a México. Luzón lo hizo cuatro años más tarde, y Kinkead demuestra que entre 1647 y 1665, cruzaron el Atlántico 1 509 telas suyas con distintos temas que van desde emperadores romanos hasta reyes, santos y paisajes flamencos.<sup>49</sup> Fernando Quiles ha mostrado cómo atendían el mercado americano los cargadores de Indias, en muchas oportunidades con los "pintores de feria", que posiblemente eso fueron Juan de Luzón, Juan de Fajardo, Luis Carlos Muñoz y Francisco López Caro. Un ejemplo de la calidad de esta pintura lo proporciona el encargo realizado a Fajardo, quien "se comprometió a entregar al factor tres lotes de doscientos lienzos de 2,25 varas cada uno, en menos de un año".<sup>50</sup>

Los elementos configuradores de esa pintura, de donde arrancan diversos tipos y modelos, están determinados por el uso común de los grabados pues los que circulaban en el mercado sevillano eran los mismos que llegaban a Nueva España.<sup>51</sup> En España se han localizado documentos –inventarios de bienes, testamentos– que permiten conocer con mayor precisión el uso y circulación que tuvieron las estampas entre pintores y escultores. Por ejemplo, se sabe que Nicolás Granelo (1603) "pintor que fue del Rey", a su muerte "dejó 300 estampas para el arte de pintar" y otras 315 el pintor Juan Bautista García (1615) y no menos tenían otros pintores más destacados: Francisco Rizzi se las dejó como legado a Arredondo; Bergamasco, arquitecto y pintor, era propietario, entre otros, de dos libros de pinturas de estampas con temas de paisajes; Luis de Carvajal poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der



Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot; entre los bienes de Carducho figuraban el *Apocalipsis* y la *Pasión*, de Durero, 106 estampas de Tempesta y las que reproducían *El Juicio Final*, de Miguel Ángel; de estas estampas, las de Durero las adquirió su discípulo Félix Castelo, y otras pasaron al poder de Mazo, Antonio de Pereda, Alonso Cano, Antonio Puga y algunas de ellas, por orden del Conde-Duque, “para aprender el príncipe”. Antonio Puga llegó a reunir a su muerte 1 670 “estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pinturas grandes y pequeñas de distintos autores”; a su muerte, pasaron a poder, entre otros, de Francisco Solís, Alonso Cano, Carreño, Bartolomé González y José Gallego. El número de las que reunió Velázquez no fue muy grande: “un libro pequeño de estampas” y “un libro de dibujo y estampas”. El pintor Valentín Díaz llegó a ser uno de los mayores coleccionistas, pues quedaron a su muerte 150 libros de estampas. Francisco de Zurbarán, a pesar del gran uso que hizo de ellas en sus pinturas, sólo deja “12 retratos de Reyes en estampa” y “50 estampas que están en un libro”.<sup>52</sup>

En cuanto al dibujo, la colección de maestros españoles, flamencos, italianos y franceses que se conserva en España y que ha seguido una línea creciente de estudios y publicaciones, permite entender la diferencia entre unos pintores y otros.<sup>53</sup> Miles de estudios completos y parciales, bocetos, dibujos a lápiz, sanguina, pluma, desmienten “las sutiles teorías sobre la incapacidad del español para el dibujo o su poca afición a realizarlos”.<sup>54</sup> La difusión de algunos tratados, en particular el de Francisco Pacheco sobre la forma en que los pintores usaban las estampas, ha tendido cierta opacidad sobre la práctica del dibujo entre los pintores españoles, cuando “las enseñanzas del taller estaban concentradas sobre el dibujo y el aprendizaje se fundamentaba sobre una incesante actividad gráfica, que implicaba en primer lugar copia de estampas y de diseños del maestro y luego dibujo del natural. Cuando el alumno ya era experto en dibujo era cuando se le permitía tomar los pinceles y ensayar con el color” [p. 71].<sup>55</sup>

De hecho, en las *Ordenanzas* dadas en México para el gremio de pintores en 1557, se les exigía que fueran “muy buenos dibujadores” y entre sus posibilidades debía estar lograr “un hombre desnudo”, trapos, cabezas y caras, asunto que se amplía en las *Ordenanzas* gremiales de 1687,<sup>56</sup> donde consideran

52

Juan Carrete Parrondo, *op.cit.*, p. 337.

53

Victor Manuel Nieto Alcaide, *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, Dibujos de la Real Academia de San Fernando, 1965; Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, Madrid, Dibujos de la Real Academia de San Fernando, 1965; Diego Angulo Iniguez, *Cuarenta dibujos españoles*, Madrid, Dibujos de la Real Academia de San Fernando/Fundación March, 1966; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de los dibujos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Fundación March, 1967; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles de los siglos XV, XVI, XVII*, catálogo de dibujos I, Madrid, Museo del Prado, 1972; Alfonso E. Pérez Sánchez, *L'Espagne du XVI au XIX siècle*, Editions Princesse, París, 1976; González-Meneses, Reyes Durán, *Dibujos de los siglos XVI y XVII. Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda. Sección de Arte*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980; *El dibujo europeo*

*en tiempos de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1999; *Dibujos del Renacimiento. Colección de la Bibliothèque Nationale de France*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2003; Priscilla E. Muller, José Manuel Matilla (ed.), *Dibujos españoles en la Hispanic Society of América del siglo de oro a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006; Nicholas Turner, with an essay by José Manuel Matilla, *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado*, Alexandria, Virginia, Art Services International, 2008. Véase una síntesis crítica de este proceso historiográfico en Adela Espinós Díaz, “El dibujo valenciano en el siglo XVII”, en *Dibujos valencianos del siglo XVII*, Sevilla, Fundación el Monte, 1997, pp. 15-16.

54

Antonio Rodríguez Moñino, “Sobre la supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles”, citado por Adela Espinós Díaz, *op. cit.*, p. 15.

55

Alfonso E. Pérez Sánchez, *L'Espagne...*, *op. cit.*, p. 5.

56

Aunque estas *Ordenanzas* están publicadas por Manuel Toussaint en *Pintura colonial en México*, estoy usando la versión publicada por Paula Mues Orts en *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 381-382.

57

Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (publicada en 1550 y reeditada en 1568), citada por Gisèle Lambert en “El dibujo en el siglo XVI”, en *Dibujos del Renacimiento. Colección de la Bibliothèque Nationale de France. Département des estampes et de la photographie*, París, Bibliothèque National de France, 2004, p. 27.

58

Priscilla E. Muller, *op. cit.*, p. 63.

59

*Tres siglos de dibujo sevillano*, Alfonso E. Pérez Sánchez (preparación, texto y catálogo) con la colaboración de Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla/Fundación BBVA/Hospital de los Venerables, 30 de noviembre de 1995-11 de febrero de 1996, p. 14.





Cornelis Cornelisz van Haarlem, *El baño de Betsabé*, 1594. Col. Rijksmuseum, Amsterdam.

que el dibujo es, de acuerdo con Vasari, “lo principal de la pintura”. El dibujo, según este autor, “es como la forma o idea de todos los objetos de la naturaleza, siempre original en sus medidas [...] De esta aprehensión se forma un concepto, una razón engendrada en el espíritu por el objeto, cuya expresión manual se llama dibujo”.<sup>57</sup> Por lo tanto, es posible suponer que los primeros pintores europeos cuando llegaron a Nueva España se dedicaron a enseñar a sus aprendices el dibujo, primero, y el arte de componer de manera compleja, después, obligados por la práctica de su propia experiencia profesional. Está demostrado, además, que cuando viajaban, los maestros cargaban con sus colecciones de estampas y dibujos. Es el caso de Pérez de Alesio, quien en 1587, en Sevilla y a punto de emprender su viaje a América, “adquirió un costoso grupo de dibujos y estampas [...] seguramente llevó sus propios dibujos y los grabados realizados en Italia basados en ellos”.<sup>58</sup>

Era frecuente entre los propios pintores que utilizaran dibujos ajenos para su estudio y, al igual que de las estampas, tomaban de ellos motivos que incorporaban a sus propias composiciones. El mismo Pacheco en varias ocasiones hace alusión a dibujos de otros artistas que conoce y conserva,

[...] y ni qué decir tiene que muchos de los que hoy conocemos suyos, fechados con cuidado, debieron permanecer en su taller para ser utilizados en más de una ocasión y fueron luego objeto de cierta veneración entre artistas. Un inventario de los que poseía en 1593, hecho en ocasión de su matrimonio, nos informa de los que guardaba entonces, tanto suyos como ajenos, pero considerados todos, al parecer, como instrumentos de trabajo.<sup>59</sup>

El estado de la investigación sobre el dibujo en México no permite asegurar que también hubiera colecciones que fueran utilizadas por los pintores junto con las estampas; aunque es factible, no sé si será demostrable. Aunque no es posible suponer que los pintores europeos llegados a América dejaran de proceder tal y como habían aprendido a ejercer su arte. Sin embargo, creo que con el tiempo, la voracidad en el consumo de imágenes y la lejanía de algunas escuelas regionales de manera especial, se perdieron estos conceptos de diseño y armonía de los cuales el dibujo era centralmente responsable.



La llegada del sevillano Sebastián López de Arteaga a México alrededor de 1640 y su producción de doce años hasta su muerte en 1652, encuentra un escenario muy distinto al dibujado páginas atrás. La actividad incesante de los pintores en Nueva España generó hacia mediados del siglo xvii dos escuelas ya diferenciadas, la de México y la de Puebla; cada una de ellas con una tradición receptiva a los cambios y novedades, con una clientela formada en gran medida por las élites locales, secular y eclesiástica, que en esa época expresaban sus gustos y controlaban económica e ideológicamente la producción y el consumo de las imágenes. El primer trabajo documentado de Arteaga es el arco triunfal para el ingreso del virrey conde de Salvatierra en 1642; el *Cristo* que hizo para la Inquisición al año siguiente; *La incredulidad de Santo Tomás* y el *Cristo* que se conservan en el Museo Nacional de Arte; en 1648 los retratos del obispo Torres y Rueda; en 1650, *La estigmatización de san Francisco*; un retablo para el convento de Santa Clara de Puebla; en 1651-1652, un *Martirio de san Lorenzo* para la iglesia nueva de san Lorenzo, de la ciudad de México.<sup>60</sup> Luchó por el nombramiento de Notario del Santo Oficio de la Inquisición que consiguió en 1643. A los pocos años, en 1649, el obrador de Arteaga estaba formado por Diego Pérez, español, oficial de pintor; Bernabé Sánchez, español, oficial de pintor, 22 años; Sebastián de Salazar, aprendiz. La llegada del artista sevillano resultó de particular importancia y puede demostrar la intensidad y complejidad del proceso de gestación, adaptación y desarrollo de las formas en una identidad artística periférica, como la de Nueva España, especialmente en estos años de cambio en el discurso plástico, cambio del cual el mismo Arteaga puede ser un estuendo testimonio.

Como escribí hace tiempo, Arteaga debe haber vivido una profunda contradicción. Un mes después de presentar su examen de maestría vio llegar a Alonso Cano y a otros miembros del gremio de pintores al obrador de Zurbarán para exigirle que se sometiera al mismo escrutinio acerca de su maestría. Arteaga sabía pintar como Zurbarán. De algún modo, participaba en ese movimiento que se denomina lo zurbaranesco [p. 152] y que implica un determinado tratamiento de la luz —y en consecuencia de las sombras—; una concepción monumental de la figura humana; un aislamiento psicológico de los personajes; un tratamiento excepcional de las telas priorizando el lujo del detalle en las texturas, pintadas con

60

Xavier Moysén, "Sebastián de Arteaga 1610-1652", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 18.

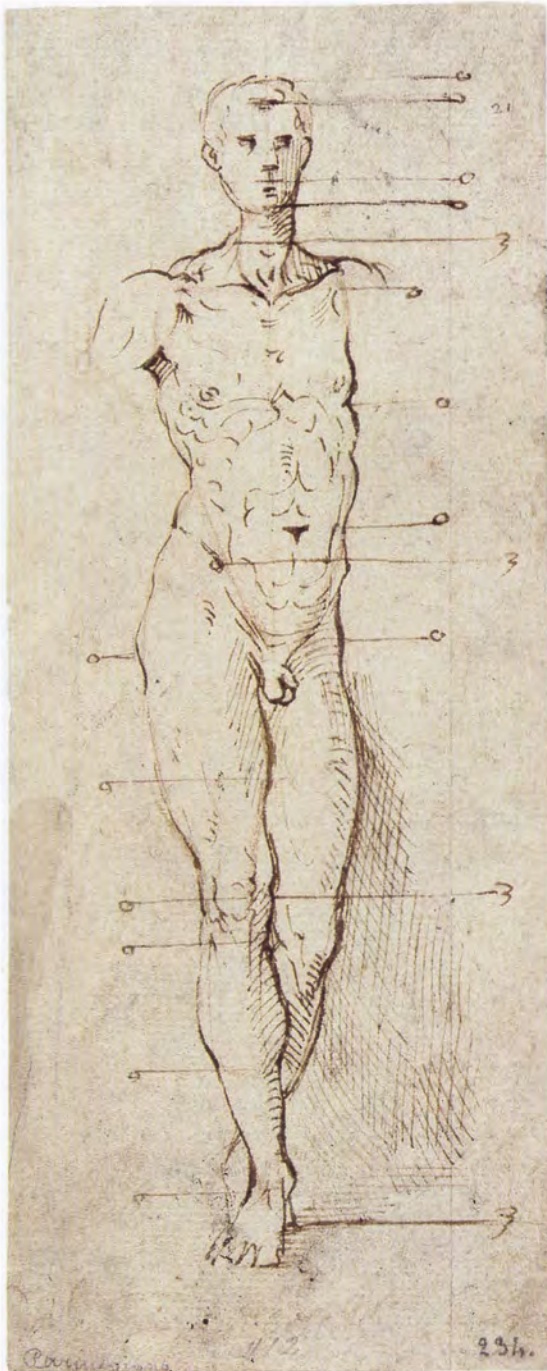
61

Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Arte, INBA/ El Colegio de Michoacán, 2002, p. 94.

62

Nelly Sigaut, "La incredulidad de Santo Tomás" y "Los desposorios de la Virgen", en *Catálogo Comentado...*, *op. cit.*, pp. 367-369 y 377-382.





Anónimo, *Estudio de proporciones de desnudo masculino* (copia de Parmigianino), siglo XVII. Col. Museo Nacional del Prado, Madrid.

un pincel meticuloso; una concepción arcaizante del espacio, construido con la fórmula del friso o de la división cielo tierra; una profundidad creada por medio de una pantalla arquitectónica donde se evidencia el efecto dramático del uso de la luz.<sup>61</sup> Quizá por ese dominio plástico decidió viajar en vez de arriesgarse a enviar obra como lo hicieron otros, incluido Zurbarán. Pero en la obra de Arteaga se pone en evidencia la tensión entre las novedades y el gusto establecido de la clientela novohispana, por eso su obra oscila entre *La incredulidad de santo Tomás* y *Los desposorios de la Virgen*. En la primera, Arteaga se despliega en el naturalismo aprendido en Sevilla, que busca la representación de la naturaleza intentando una aproximación fiel al modelo, rechazando cualquier idealización, con una especial atención a la textura y superficie pictóricas, que compromete la percepción del espectador con una sensación táctil.<sup>62</sup> Las cabezas de los apóstoles que rodean a Cristo, con una tez rugosa, curtida por el sol, con cuerpos musculosos y cuello de piel arrugada, en medio de fuerte contraste de luz y sombra, muestran algunos de los aspectos cercanos entre la pintura de José de Ribera y Caravaggio, ambos con una notable influencia en la pintura sevillana. En cambio, en *Los desposorios de la Virgen* [p. 144] Arteaga cedió terreno a la tradición local, concibió la escena en un interior, la rodeó por ángeles músicos grandes y rubios, llenó la escena de luz para que el joven José (otra concesión local) se acercara a una lujosamente ataviada María. No acartonó los paños, los movió indicando su calidad por medio del peso y caída de las telas; apostó por la serena elegancia de los participantes armónicamente concebidos. Es posible que se trate de una obra de alrededor de 1650, cuando ya conocía el pintor los requisitos locales a la imagen. Ése es el momento en que los estilos son propiedad de los grupos comanditarios de imágenes y son ellas las que imponen sus condiciones, desde el consumo local. 🍷