

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**"ANALISIS PLASTICO DE LA OBRA DE BALTAZAR ECHAVE ORIO Y  
SEBASTIAN LOPEZ DE ARTEAGA"**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**FRANCISCO ABEL GATICA OLVERA**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**ROBERTO CAAMAÑO MARTINEZ**

**MÉXICO DF. 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
PROLOGO.....	4
CAPÍTULO I. ANÁLISIS DEL CONTEXTO HISTÓRICO DE NUEVA ESPAÑA.....	5-13
CAPITULO II EL MOMENTO PLÁSTICO.....	14-37
CAPITULO III EL ANÁLISIS PLÁSTICO.....	38-64
CONCLUSIONES.....	65-67
BIBLIOGRAFIA.....	68- 75

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué tomar un tema como este? A decir verdad, antes de ingresar a la carrera un servidor desconocía que pudiera existir una rama de la Historia del arte llamada "Historia del arte colonial mexicano."

Por otro lado menos aun sabía de la metodología de trabajo de un pintor normal, común y corriente en la Nueva España, de hecho ni de aquí ni de ningún otro lugar. Conforme avanzaba en mis estudios más me interesaba en la pintura Novo hispana pero al mismo tiempo descubrí con asombro como no existe ningún tipo de literatura al respecto.

Cierto es que existen toneladas de libros analizando la pintura desde el punto de vista histórico y a nivel geometría estructural nada. Cuando llegué a este punto me di cuenta de que existía un bastísimo terreno virgen en la investigación.

A pesar de que sabía que la investigación sería sumamente ardua, mi interés por abordar la plástica desde el punto de vista de la geometría no declinó, sino por el contrario me siento muy contento de saber que conforme avanzó mi investigación pude delimitarla aún mas y además de encontrar otros puntos de gran interés personal, como lo son los encontrados entre la analogía de la pintura Novo hispana y el grabado europeo.

El uso del color ocupando materiales de uso nacional, la utilización de la geometría como una herramienta compositiva para ubicar y proporcionar elementos tales como la luz, la ubicación de masas de personajes, el apoyo en las líneas para ubicar personajes o arquitectura de fondo, etc. Todo esto nos lleva a adentrarnos en el "Análisis compositivo" de dichos maestros. Y al escudriñar sus cuadros para poder descubrir estos elementos estoy seguro de que si abrirán puertas para otros estudios.

## PROLOGO

En 1492 Colón descubre América; 29 años después, en 1521, Tenochtitlan, la más grande ciudad del norte de Meso América cae en manos de los conquistadores españoles y con ellos comienzan trescientos años de colonialismo en nuestras tierras. La siguiente conquista será espiritual. Con la misma rapidez con que los españoles dominaron a los indígenas, los clérigos fueron llegando a las nuevas tierras con el propósito de catequizar a los infieles.

En este proceso no se escatimaron esfuerzos y para 1550 la colonia ya puede dedicar gran parte de sus ingresos a la elaboración de grandes y suntuosos templos, encaminados además del uso cotidiano de criollos y peninsulares, al sometimiento psicológico de los indígenas.

La supremacía de pueblo a pueblo, de parroquia a parroquia, de ciudad a ciudad, se daba muchas veces generalmente por la grandeza de sus templos, y en este tiempo comienzan a llegar a la colonia procedentes de España, varios pintores a probar suerte y tratar de hacer fortuna. Muchos de ellos apenas son buenos dibujantes o doradores. Sin embargo, llegan a la Nueva España un par de pintores flamencos que han estado en las cortes de los reyes españoles: Simón Peryns y Martín de Voz. Ambos con una amplia reputación. Tras ellos llegan Andrés de Concha y Francisco Zumaya.

El primero encuentra una gran vena de trabajo en la Villa de Antequera (hoy Oaxaca) y logra sus mejores trabajos en Yanhuitlan, Teposcolul, la misma Oaxaca, etc. El segundo decide quedarse en la capital y establecer su propio taller. Cuando se construye la antigua catedral de México, él ya posee un cierto prestigio y cuando en 1586 se remodela dicha catedral se le contrata como uno de los maestros principales en la restauración.

En dicha obra le ayuda un cierto personaje que es su yerno y de quien se dice el aprendió el oficio de Zumaya. Este personaje es Baltasar Echave Orio. No tuvo formación en España y cursa todo lo que supo con el mismo Zumaya quien se vuelve su maestro. Para la primera decena del S. XVII Echave Orio ya es todo un personaje.

Años después de la muerte de Echave, calculada hacia 1621, llegó en 1632 Sebastián López de Arteaga y tiene que competir en el mercado con gentes como el mismo Echave o Luis Juárez. Tener que cambiar drásticamente su discurso plástico, pero afortunadamente poco tiempo después retoma lo suyo: el claroscuro.

Pero no nos adelantemos al tema y nos quedamos en la época reciente a la conquista.

## Capítulo I. ANÁLISIS DEL CONTEXTO HISTÓRICO DE NUEVA ESPAÑA

El presente capítulo no intenta en modo alguno estudiar profundamente las características políticas, económicas, culturales o sociales que reinaban en la Nueva España durante el periodo comprendido entre 1550 – 1650; sino una somera revisión de las condiciones en que se desarrolló el quehacer artístico de los maestros que estudiaremos: al mismo tiempo, considerarlos como individuos no aislados de una sociedad sino como parte de ella misma.

Se numeran una serie de características tales que, andando en tiempo, serán importantes en el desarrollo plástico estudiado, por tal motivo se tomarán en cuenta mas bien como una serie de datos que en su debido momento integraremos al desarrollo de la práctica de estos maestros.

La llegada de los españoles a nuestro país marcó no solamente la caída del señorío indígena, sino que también la cruel represión y vejación de que fue víctima el indígena; además de la mutilación que sufrió la cultura prehispánica, fruto de siglos de estudio y observación y mismo que se reflejaba tanto en sus manifestaciones plásticas como en las religiosas, civiles, jurídicas, etc.; creando así un sentimiento de sometimiento en el pueblo indígena, y , aunque dicho sometimiento no fue dado de la noche a la mañana, si fue lo suficientemente fuerte para que en muchos casos borrara siglos de adelanto cultural.

Una vez consumada la conquista de Tenochtitlan, los conquistadores se dan a la tarea de someter a todos los reinos indígenas de la región, asunto que les toma aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XVI. Cabe señalar que este sometimiento no se dio solo a nivel bélico, si no que también se da en todos los órdenes (cultural, religioso, social, etc.)<sup>1</sup>

Durante estos primeros años del virreinato, el desarrollo cultural es muy precario, dado que las propiedades de presupuesto se tomaban para desarrollar una estructura político económico y social que permitiera el desarrollo total de la Nueva España.

Con el establecimiento de las audiencias como órganos de carácter jurídico, quedo claro quien iba a tener bajo su responsabilidad el buen desarrollo, cumplimiento, elaboración y en un dado caso, penar todas las acciones legales en la colonia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> RIVA PALACIOS, Vicente. "Resumen integral de México a través de los siglos" Ed. Minerva. 9ª edición. México 1969.p.9.

<sup>2</sup> TOUSSAINT, Manuel.- "Pintura colonial en México" U. N .A. M. México 2º edición. 1982 .p.34.

Estas mismas Audiencias tuvieron bajo su responsabilidad el autorizar las **Ordenanzas** (o estatutos normativos) elaboradas por todos y cada uno de los gremios, entre ellos el de los pintores, imagineros y doradores. En este punto debemos aclarar que entenderemos como Ordenanzas al conjunto de normas jurídicas encargadas de asegurar la calidad del trabajo realizado en los talleres y que al mismo tiempo penaban las faltas a las mismas. El gremio era el conjunto de personas que se agrupan en torno al quehacer de los distintos oficios, generalmente se formaban de tres niveles: aprendiz, oficial y maestro.

En el caso de los pintores, dichas ordenanzas se emitieron en dos ocasiones (1556 - 1686) y marcaron en mucho el destino de la pintura colonial Mexicana.<sup>3</sup> Mas adelante retomaremos el asunto de las ordenanzas y nos enfocaremos ahora a revisar las condiciones políticas y religiosas que favorecieron el desarrollo de la plástica colonial.

Con los primeros conquistadores llegaron a México, una pequeñísima cantidad de clérigos. No es sino hasta 1524 en que llegaron los primeros misioneros en forma organizada y oficial: los **Franciscanos**.<sup>4</sup> Tras ellos llegaron una gran cantidad de ordenes y todo en conjunto tenían el propósito de evangelizar a los indígenas. Bien pronto se olvidaron de este principio y empezaron a librar una batalla no declarada, no abierta entre las distintas ordenes para obtener el poder político.<sup>5</sup>

El clero convirtió la evangelización en un concepto mesiánico imperialista originado por la idea de tomar al imperio español "como un Mesías enviado por dios para evangelizar las tierras americanas".<sup>6</sup>

Este concepto viene a raíz de la gran expansión que alcanza el imperio Español en esta época. Por eso cuando **Carlos V** reúne a las coronas de España y Alemania, solidifica los pequeños reinados españoles e impulsa la conquista de América. España se convierte en la primera y más grande potencia de Europa.

Por otro lado la unidad, la identificación del poder político con la iglesia estaban implícitas en la indiosincracia del pueblo español y a su vez, dicha indiosincracia implantaba la soberanía y la religión como parte de un todo, mas bien como un todo homogéneo.<sup>7</sup>

La relación política-religiosa en las altas esferas de la sociedad española tiene ya varios siglos de tradición. El rey ejerce una autoridad casi

<sup>3</sup> Ibidem. P. 37

<sup>4</sup> Ibidem p. 24

<sup>5</sup> Ibidem. P. 25

<sup>6</sup> VARGAS LUGO, Elisa.- "Las portadas religiosas de México" U. N. A. M México 1º ed. 1986 p. 24

<sup>7</sup> DES BARROSO, Francisco.- "El arte de Nueva España" México 1921 p. 18

absoluta pero en su corte coexisten también los hombres de letras y el clero. Hacia esta época el clero no gozaba aun de un gran poderío económico, este se encontraba repartido entre la nobleza, un poco con la burguesía y un poco con el mismo clero, pero durante el transcurso del s. XVI la fuerza económica del clero aumentó debido en parte a la casi aniquilación de la aristocracia y por otra a la fuerza política que adquiere a través de la **Contrarreforma**.

Sin embargo, mientras en España se seguía considerando al rey como cabeza absoluta y gobernador de todo, es curioso observar como en la Nueva España a pesar de guardarle absoluta lealtad al rey, el clero, políticamente hablando, tienen más peso que las autoridades civiles. Y es de notarse también el hecho de que varios Virreyes hayan sido Arzobispos u Obispos. Esto se puede explicar debido a que en la Nueva España no hubo casi nunca intentos de rebelión política y en mucho de que tanto indígenas, mestizos, criollos, peninsulares, etc., vivían en un clima de sometimiento más que político, religioso. Y a pesar de todo, existió siempre un afán de conquista política en todas las distintas órdenes para obtener el poder.

Los frailes apoyados por la corona española querían demostrarse unos a otros su supremacía no solo espiritual si no también política. Baste mencionar que durante la primera mitad del s. XVI gobernó casi totalmente el clero y aunque posteriormente fue perdiendo gradualmente el poder, no podemos pasar por alto este hecho de vital importancia para el desarrollo de la plástica colonial.

Y este móvil político religioso de dominio fue lo que motivó – y es quizás el motivo más fuerte – la construcción de obras monumentales y suntuosas mismas que constituyen la más robusta prueba de éxito en su dominio religioso y político.<sup>8</sup> Dado este dominio se quería resaltar en la suntuosidad y tamaño de los templos, en la complejidad de los retablos, en la calidad del dorado de los mismos, para de esta manera atraer a la mayor cantidad de feligreses que evidentemente son también una fuente importante de ingresos económicos a través de las limosnas.

Por último, no debemos olvidar la utilización de imágenes con fines pedagógicos en la evangelización como otro de los móviles importantes en el desarrollo plástico de la Nueva España.

A este respecto se conservan numerosos relatos de cómo se utilizaban las pinturas para caracterizar a los indígenas, ya Carducho en sus “**Diálogos de la Pintura**” cita estos hechos.<sup>9</sup>

<sup>8</sup>TOUSSAINT. Op. Cit. P.17

<sup>9</sup> Ibidem. P. 17



Los primeros cuadros traídos a la Nueva España eran telas sin bastidor que llamaban sargas; no eran ni podían ser bastantes. Y esto no solo por su número reducido, sino porque, dada la psicología de los neófitos que gustaban de edificios curiosamente decorados, desde tiempos anteriores a la conquista, era indispensable que los nuevos templos fueran atractivos, que llenasen la imaginación de los indios y por ningún motivo fuesen inferiores a los Teocallis que aún por muchos sitios se veían.<sup>10</sup>

Y evidentemente se ocuparon imágenes pintadas por los mismos indios en la evangelización.

Pero. ¿Cómo obtenía el clero su sustento económico? Veamos primero en términos generales cual era la situación económica en la Nueva España durante el s. XVI.

El motivo real por el que a fines del s. XV España buscara nuevos horizontes se debía principalmente a un carácter económico. Al consumarse la expulsión de los moros, España era libre pero estaba en la bancarrota.

En efecto, al término de la expulsión de los moros, debido a los gastos de guerra y a que por tal motivo no se habían preocupado por su economía, España se vio en la necesidad de romper el monopolio comercial realizado por Italia y Holanda (Flandes) principalmente. Lo que los llevó a buscar nuevas rutas para comerciar con la India y en esa búsqueda se toparon con América.

Desde los tiempos de las Cruzadas, en donde también se buscaban nuevas alternativas del comercio y dominio territorial, varias naciones obtuvieron un enorme beneficio con esto, entre ellos Italia, quien al paso del tiempo dado esta prospera economía propicio también el nacimiento ascensión y consolidación de una nueva clase social quien andando el tiempo impulsaría en gran medida el desarrollo artístico en Europa, estamos hablando de la burguesía.

España ante el bloque marítimo decide buscar otra ruta de navegación hacia el oeste, (ya antes se había dado un intento por buscar nuevas rutas; Magallanes bordeó toda la costa oeste de África a fines del s. XV) y grande fue la sorpresa de España al encontrarse con tierras nuevas, inexploradas, vírgenes, y sobre todo, llenas de una gran riqueza natural.

Esta nueva "Tierra" –llamada mas tarde América –se presenta muy propicia para que en muy poco tiempo prospere en ella misma la

<sup>10</sup> DIEZ BARROSO, F. Op. Cit. P. 35

agricultura, la minería y el comercio. La mano de obra en gran cantidad y gratis, el uso de otra tecnología para su época muy avanzada, la ayuda incondicional de caciques y además de casi todas estas riquezas se encuentran casi a flor de piel, facilitan el desarrollo de estos sectores de la economía. Por otro lado cabe apuntar que la gran variedad de climas geográficos que se encuentran en nuestro país, propician el desarrollo de una gran gama de recursos naturales tanto en la agricultura como la minería y el comercio.

Todo esto propicio el rápido aumento de la producción y en muy poco tiempo la Nueva España no solo fue autosuficiente sino que además pagaba su tributo a España. Más adelante retomaremos esta característica como una de las principales causas de la inmigración de pintores españoles a América.

Volviendo al punto de la producción, es de notar también que el rápido desarrollo de esta, propicio que tanto el gobierno Virreinal como el ayuntamiento, el clero y los particulares amasaran en corto tiempo una gran fortuna.

Toda esta acumulación de capital, así como el clima de una paz perdurable en Nueva España, impulsó el trabajo de las artes y evidentemente tenemos el ejemplo más tangible en el clero.

En efecto, en este punto debemos hacer notar la estrecha vinculación que tuvieron el burgués novo hispano y el clero. Y es también muy importante marcar en este instante la diferencia de una burguesía en España y otra en América. El burgués en España buscaba un mejor nivel social y romper con los viejos patrones sociales de la Edad Media y el Renacimiento. La lucha de esta naciente burguesía tuvo sus orígenes en el alto desarrollo que alcanzara esta misma en Italia durante el s. XV. En el caso de España se comienza a dar a partir de la expulsión de los moros y el consecuente dominio total del territorio español; de esta manera se comienza a crear y preparar una gran cantidad de puertos importantes y de gran tráfico de mercancías que a la larga propiciarán el desarrollo del comercio, principalmente, y a su vez este desarrollo impulsará el ascenso de la burguesía española. En un momento dado logró destruir a la aristocracia Española de su, hasta entonces, "intocable status" y en muchos casos la redujo a la miseria. Artísticamente buscaba hacerse un mundo diferente, prueba de ello es el surgimiento del manierismo.<sup>11</sup>

En la Nueva España existía una actividad radicalmente distinta. El burgués novo hispano no fue un reaccionario; principalmente por que existía un dominio militar muy fuerte y además por que la unión de los

<sup>11</sup> Vargas Lugo Elisa. Op cit. P. 48

peninsulares era vital para su propia supervivencia, pero principalmente por que vivía voluntariamente sometido a la iglesia católica, dentro de una sociedad que ya había conquistado todo. Pero aún dentro de esta quietud y paz quería tener un cierto status dentro de esta sociedad.<sup>12</sup>

Este afán de sobresalir no era debido a otra cosa sino a que era su manera de existir dentro de un orden establecido, estático frente a una clase alta ya consagrada (Clero, Virreyes, Audiencia etc.). De esta manera era imperativo hacerse notar como clase social y una manera de lograrlo era mediante obras pías. Caso curioso es que andando el tiempo, ese sentimiento de materialismo produjo una verdadera batalla social en la que participaran todas las clases sociales Novohispanas.<sup>13</sup>

Y por si fuera poco, los ricos mercaderes, los dueños de las minas, los encomenderos y demás, en fin todos ellos burgueses –nobles o no- no tenían otra manera de invertir su dinero sino patrocinando las fastuosas construcciones religiosas que necesitaba el clero para ejercer su supremacía sobre los mismos burgueses. Y a demás que dado su momento a la iglesia, dichas obras no podían ser hechas en otro lado sino en la misma iglesia.<sup>14</sup>

Con todo esto obtenían a cambio el acrecentar su fama o darse a conocer, pues cualquier acto de esta naturaleza era inmediatamente proclamado, se comentaba, y se lograba así una “aureola divina” para el donante.

Pero dentro de todo esto, ¿Cuál era la situación jurídica y social del pintor Novohispano?

Ya antes habíamos mencionado a las Audiencias como método de control jurídico en todos los gremios artesanales. Para cada gremio se extendieron una serie de “ordenanzas” o leyes que normarían el trabajo y la calidad del mismo. En el caso de los pintores, no hubo excepción y dichas ordenanzas, marcaron definitivamente el destino y desarrollo de la pintura Novohispana.

Dichas ordenanzas nos dan una idea clara de cómo se manejaban los pintores coloniales. En primer lugar trataremos de ubicar a estos en la jerarquía social de la colonia. Si damos un breve repaso a las ordenanzas nos daremos cuenta de que los pintores, así como los doradores, escultores, murallistas, etc., no gozaban de la categoría social que hoy les

<sup>12</sup> Ibidem p 49

<sup>13</sup> Ibidem. p. 50.

<sup>14</sup> GUADALUPE VICTORIA, José.- “Pintura y sociedad en Nueva España. S. XVI” U. N. A. M. México 1º ED. P. 78

asignamos sino que por el contrario no eran “artistas” sino solo un gremio mas de los muchos que existían en la Nueva España,

(Talabarteros, albañiles, herreros, etc.) de tal suerte que solamente eran considerados un punto mas arriba de los demás artistas en el escalafón social. Dicho de otra manera, estaban sujetos al criterio de un artesano, cliente o cofradía.

El proceso creativo era en mucho limitado, cada pintor imaginero que era contratado para realizar un trabajo, debía celebrar un contrato en donde el cliente especificaba como debía estar pintado el cuadro (dimensiones, forma, materiales, tema, iconos, tiempo de ejecución del trabajo, etc.) pudiéndose indicar también si tenía que ser copia de otros cuadros ó “a la manera de . . .”. Estos y otros muchos particulares estaban indicados en el contrato, y los **veedores** (personas que velaban que se cumplieran las ordenanzas) cuidaban que se cumpliera al pie de la letra el contrato.<sup>15</sup>

En caso contrario el pintor estaba obligado a reponer el cuadro acatando todas las indicaciones del contrato o se le descontaba una parte de su salario; o en el último de los casos llevarlo a juicio y encarcelamiento.

Con elementos como los anteriores nos puede quedar claro el porqué era difícil que se diera el proceso creativo. Sin embargo, algunos maestros se las ingeniaron para dar rienda suelta a su creatividad, sobre todo en los fondos de sus cuadros (paisajes, interiores, etc.) ó inclusive algunos de ellos, como en el caso de Echave Orio, hicieron cuadros como “La oración en el huerto”, que más tarde sirvieron de modelo a otros pintores coloniales. En cuanto a la importancia del pintor como tal, el nombre del artista raras veces se mencionaba, pero el del cliente recibía siempre los mejores elogios. El donante, el patrono, aquel que pagaba, era la persona importante y generalmente obtenía a costa del trabajo del pintor, fama y prestigio.<sup>16</sup>

Por otra parte, si bien el pintor tenía un cierto lugar en el escalafón de la sociedad Novohispana, el gremio de los pintores también tenía el suyo. El primer peldaño era el del aprendiz. Un aprendiz podía ingresar al taller de un maestro entre los 9 y los 18 años. En este tiempo tenía que aprender la técnica del oficio: del dibujo (de ropajes, desnudos, escorzos, interiores, animales, vegetales, etc.) composición, color, perspectiva, etc. , en fin, toda una serie de conocimientos que más tarde le serían de gran utilidad en el oficio.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibidem p. 79.

<sup>16</sup> Ibidem p. 80.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 80.

A cambio de todos estos conocimientos debía realizar diversas actividades en el taller. No recibía remuneración económica alguna y debía ser Español de nacimiento. Además el aprendizaje debía efectuarse también bajo contrato entre el padre del aprendiz y el maestro; dejando sentados todos los pormenores anteriores.

Inmediatamente después seguía el oficial; aprendiz que una vez concluido su entrenamiento, era promovido a tal puesto y debía ser examinado por los veedores tanto a nivel práctico como técnico y teórico.<sup>18</sup>

Los veedores, en efecto, eran los encargados de vigilar que se cumplieran las ordenanzas. Al principio fueron designados por el Virrey y más tarde en el primer día del año se reunían todos los maestros para designar a los nuevos veedores. Debían ser personas hábiles en su oficio y dominar las 4 áreas de la plástica (Imagineros, doradores, fresquitas y sargueros). Una vez designados prestaban juramento y vigilaban como ya lo habíamos dicho el cumplimiento de las ordenanzas.<sup>19</sup>

Volviendo al escalafón de los pintores, tenemos que el oficial, una vez aprobado, laboraba como tal de 3 a 5 años aproximadamente, enseñando al mismo tiempo a los mismos aprendices y redondeando sus propios conocimientos. Al concluirse este periodo podía aspirar a examinarse como maestro y trabajar en su propio taller.<sup>20</sup>

Para ser maestro también tenía que realizar un examen y una vez aprobado éste se tenía que hacer un juramento. Acto seguido se le otorgaba una constancia o título, para poder poner su propio taller independiente.

Los indígenas tenían una enorme facilidad para dibujar y pintar; prueba de ello es la gran cantidad de códices realizados aún dentro de la época colonial, aunque dado su acervo cultural lo hacía a su manera.

Esto motivó el disgusto de las autoridades eclesiásticas: y al mismo tiempo el hecho de que un indígena pudiera llegar a ser maestro. Evidentemente esta no era la razón real sino que los españoles no podían permitir que un indígena fuera igual o mejor que ellos, amén de que esto significaría perder fuentes de trabajo para los mismos españoles. En efecto, la iglesia a través de la Inquisición persiguió los actos de cualquier índole que pudieran estar relacionados con la superchería. Aunque como mencioné antes, el motivo real era el de sojuzgar a los indígenas y eliminarles cualquier perspectiva de progreso.

<sup>18</sup> Ibidem. p. 82.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 86.

<sup>20</sup> Ibidem. p. 86.

Una vez expuestos los antecedentes históricos y sociales de la época, pasaremos a mencionar solamente unos datos biográficos de los maestros estudiados, antes de entrar en materia.

Baltasar de Echave Orio nace aproximadamente entre 1547 y 1548 en el palacio de Echave, situado en Aizarnazábal cerca de Oriquina en la provincia de Guipúzcoa región Vasca. En 1573 se traslada a Andalucía de donde más tarde se traslada a Sevilla, lugar en el que hizo testamento ante el escribano Francisco de la Torre “. . . por lo que pudiera suceder”. Sin embargo el motivo de esta frase el ya lo sabía y era la inminente partida hacia el Nuevo Mundo impulsado un poco por su hermano mayor que había realizado ya varios viajes a la Nueva España.<sup>21</sup>

En ocasiones se llega a mencionar en este punto que dado que el maestro vivió en Sevilla y en esta época floreció la escuela Sevillana, el maestro se formó en ese lugar y de allí se trasladó a América. Este dato es falso puesto que la llamada escuela Sevillana floreció con Pacheco y en 1573 Pacheco tenía solamente 9 años. Sus cuadros más antiguos están fechados en 1589 y para ese entonces Echave llevaba en México aproximadamente 7 años.

En efecto, Echave Orio llega a la Nueva España en 1582, año en que contrae matrimonio con Isabel de Zumaya Ibía, hija del pintor Francisco de Zumaya. Con su suegro comienza realmente su instrucción y formación. No sabemos el momento exacto de cuando comenzó esta instrucción pero si sabemos que su obra mas antigua data de 1596 y consistía en “10 estatus, 20 sanbenitos, 21 corazas que hizo para e auto de fe que se celebró en la plaza mayor de la Ciudad de México el 8 de diciembre del mismo año”<sup>22</sup>

En 1607 publicó en la imprenta de Enrico Martínez un libro llamado “Discursos de la antigüedad de la Lengua Cántabra”. El último dato seguro de su existencia lo tenemos cuando en 1619 casa a su hijo. No se sabe el momento exacto de su muerte pero se calcula entre 1619 y 1623.<sup>23</sup>

Sebastián López de Arteaga nació en Sevilla donde fue bautizado en día 15 de Marzo de 1610, a muy temprana edad fue confiado a un pariente, Juan López Ortiz, quien se lo lleva a vivir a Ecija. En 1620 vuelve a Sevilla y de es fecha a 1633 encontramos su periodo de formación correspondiendo este a el apogeo de Zurbarán en Sevilla y fue con el quien mantuvo su instrucción. Se ignora el año en que paso a la Nueva España, pero se calcula que pudo haberlo hecho con un Virrey, y estos pudieron haber sido: el Márquez de Villona que llegó en 1640 ó con el de Caderyta que había llegado desde 1635.

<sup>21</sup> Toussaint op. Cit. P. 86.

<sup>22</sup> Toussaint op. Cit. P. 87.

<sup>23</sup> Ibidem. p. 90.

España, pero se calcula que pudo haberlo hecho con un Virrey, y estos pudieron haber sido: el Márquez de Villona que llegó en 1640 ó con el de Caderyta que había llegado desde 1635.

El primer dato real de su estancia en la Nueva España es cuando en 1642 se le contrata para la elaboración del arco triunfal a la llegada del Virrey Conde de Salvatierra. En 1643 presentó un escrito a la inquisición en el cual manifestaba sus deseos de servir a tribunal, además ofrecía sus servicios como pintor de imaginería "por lo que pudiera ofrecerse". El 29 de mayo de dicho año se le da el nombramiento de notario aunque solo en modo honorífico.

Arteaga murió en México entre los años de 1650 y 1656.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ibidem. p. 202

### EL MOMENTO PLÁSTICO

En este capítulo me avocaré más a los procesos sociales y plásticos que antecedieron y se desarrollaron al mismo tiempo con los tres grandes movimientos plásticos de esta etapa (1450 - 1650): Renacimiento, Manierismo y Barroco.

La primera etapa que estudiaremos será el Renacimiento. Históricamente en los libros de texto, se menciona como el periodo del **Quattrocento** italiano, pero evidentemente debemos situar el comienzo de esta época mucho antes, esto es, a fines del s. XII, cuando la economía se revitaliza, surgen nuevas ciudades, y la burguesía adquiere sus perfiles característicos. Es de notar también que el surgimiento de la banca privada es también un factor importante mismo que retomare más adelante – aunado al gran auge del comercio marítimo y terrestre.<sup>1</sup>

Todos estos motivos propiciaron una gran cantidad de acumulación de capital misma que puso a una nueva clase social (la burguesía) a un mismo nivel que la aristocracia y el clero y en muchos casos la rebasó.

A consecuencias de varios factores característicos de la región de Italia, es donde surge por primera vez este estilo.

En primer lugar Italia después de la caída del imperio Romano quedó fragmentada en pequeños reinados o ducados que entre si estaban en constante pugna.<sup>2</sup> Esto motivo que el sentimiento medievalésco de caballería y de grandes imperios, tan característicos de esta época, tan en boga en países como Inglaterra, Francia o España, no prosperara tanto como en dichos países. Por tal motivo, el desarrollo de la burguesía en Italia fue una consecuencia natural que encontró en este país el caldo de cultivo necesario para su gestación y posterior desarrollo.

En segundo lugar, Italia goza de una situación geografía inmejorable y estratégica en Europa, contando con grandes y muy concurridos puertos como: Génova, Nápoles, Venecia y prósperas ciudades como: Florencia, Roma, Turín, Milán, Padua, Bolonia, Urbino y Siena.<sup>3</sup> Todas ellas ciudades que por su situación geográfica crecieron enormemente con el comercio. Crecieron tanto en proporción como en acumulación de capital.

<sup>1</sup> HAUSER, ARNOLD.- "Historia Social de la Literatura y el arte". Barcelona, España- 1988. 20°. Ed. Labor. I. P.355

<sup>2</sup> Hauser. Op. Cit. P. 349

<sup>3</sup> Ibidem p. 355



Estas ciudades en donde la burguesía crece a tal grado que desplaza en ocasiones al clero y a la aristocracia. La conciencia de esta grandeza económica, hace que los intelectuales de la época, vuelvan los ojos a su pasado, es decir a la grandeza cultural que una vez tuvieron, y es en este momento en que los grandes pensadores y teóricos romanos y griegos vuelven ver la luz en el rescate nacionalista de su trabajo, surgiendo así el clasicismo.<sup>4</sup>

Surge el mecenazgo, factor importantísimo en el desarrollo del Renacimiento y no se puede concebir el uno sin el otro. Es obvio decir que dicho mecenazgo no nació de la noche a la mañana, sino como ya mencionamos antes, se vino gestando desde la segunda mitad del s. XII.

Dentro del mecenazgo se comienza a dar los fundamentos de este estilo. En primer lugar ya desde la Edad Media se había creado un cierto interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, y un sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura. Sin embargo, lo nuevo en este estilo no es el naturalismo en sí, sino los rasgos precientíficos, metódicos e integrales de la naturaleza. Con lo que respecta a la plástica, el motivo principal era el rompimiento con el gótico debido a un sentimiento de ruptura con las asfixiantes normas estéticas de clero y junto con ello la idea de que el individuo en sí tenía un valor tanto o mayor que el de Dios.<sup>5</sup> El hombre era ahora el centro del universo. Por tal motivo, un pintor, por ejemplo, no era ya un "observador de la naturaleza", sino un "analista" de la misma.<sup>6</sup>

Frente a esto, las ideas sobre la salvación, el mas allá, el paraíso, la redención y el pecado original, que llenaban la vida espiritual del hombre de la Edad Media, pasaban ahora a un terreno secundario, sin embargo aunque se atacaba al clero, se respetaba a la iglesia como institución, dado que durante este tiempo (s. XII – s. XV) acumuló una gran cantidad de bienes materiales y el papado como ente político obtuvo un respeto tal que todos los monarcas de Europa consultaban con Roma ( o con las otras esferas del clero de su país) para realizar importantes movimientos políticos ó económicos. Además, el poder financiero de clero muchas veces soportaban lo altos gastos de cualquier reinado, por ejemplo, una construcción civil, una fuerte inversión, o una guerra.

Como evidentemente es ahora la burguesía quien ejerce la hegemonía del poder, al menos en el arte, se empiezan a introducir una serie de temas pictóricos no religiosos.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 365

<sup>5</sup> Ibidem. p. 334

<sup>6</sup> Ibidem. p. 334

En primer lugar es de notarse el desarrollo y gran auge de los temas mitológicos producto de la influencia del clasicismo que ya habíamos mencionado, y el de las escenas costumbristas de la misma burguesía (banquetes, bebidas, bodegones, recetarios, etc.)

Es en **Florenia** donde familias adineradas comienzan a reunir bajo un solo techo a lo mejor del arte de esa época. Son célebres los **Médicis**, los **Borgia**, y otras familias mas, como los mecenas mas destacados de esta época.

Todo ello propició que para fines del s. XV el papel del pintor o escultor cambiara de artesano a artista. Y esta situación dio pie también a que apoyados en el **Humanismo**, los pintores no solo fueran eso, sino también arquitectos, escultores, ingenieros, matemáticos, geómetras, etc. De tal suerte que se comienza a “divinizar” a los artistas y a principio del s. XVI surgieron los primeros compradores de obras de arte. Recordemos que antes de esto, el mercado artístico no estaba determinado por la oferta sino por la demanda, es decir, se satisfacía a un cliente.<sup>7</sup> Y que con la introducción de las ideas de las ideas de Marisillo Ficino, protegido de los Médicis, en donde menciona que el hombre que transforma los entes materiales, como si estuvieran a su servicio, es semejante a Dios. Y es a partir de la aceptación de esta ideología cuando nace el artista o el culto a su divinidad.<sup>8</sup>

Profundizaremos ahora un poco más en este paso de artesanos a artistas. Hablaba líneas atrás de una demanda de producto artístico, pues bien, dicha demanda creció en la medida que creció la burguesía y con esto el gremio de los pintores se auto dota de un status intelectualoide aunque sin llegar a adquirir una jerarquía social que los iguale con la burguesía, el clero ó la aristocracia, aunque si diferenciados del resto de los gremios.

Los maestros pronto empezaron a recibir una gran cantidad de aprendices y entre más profundo se era, más aprendices se tenían, dado que estos buscaban a los maestros de mayor experiencia y prestigio; y al mismo tiempo constituyen sino la mejor, si la mano de obra mas barata que podía encontrar el maestro. Entre los quehaceres que realizaban los aprendices se les encargaba hacer los menesteres más triviales como la elaboración de pinceles, colores, lienzos, etc. Cuando ya se era un estudiante avanzado, se le encargaban primero dibujos, ropajes, fondos, y al final, cuadros enteros. De esta manera el maestro crea discípulos mismos que se encargarán de continuar la obra del maestro y en muchos casos la superarán.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ibidem. p. 375

<sup>8</sup> JUMPEL, JEAN.- “Contra el arte y los artistas”.

<sup>9</sup> HAUSER.- po.cit.p.389.

A parte de la pintura se realizaban también otra serie de trabajos tales como escudos, banderas, tallas doradas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración, para fiestas y muchas cosas más. Esto aumentaba los riesgos económicos de los artistas, aunados a que a partir de 1500, la curia clérical aparece más en el primer plano del mercado del arte y hace una competencia sensible a la burguesía italiana.<sup>10</sup>

Pasemos ahora a explicar la importancia del humanismo en los artistas de la época.

Junto con toda esta revolución plástica ocurrida en el s. XV, surge también una nueva corriente ideológica que lejos de atacar al arte apoya su nueva posición. El humanismo como tal impulsa un fuerte sentido patriótico, reforma los valores del clasicismo y justifica las acciones del hombre por el hombre.

Para los artistas, los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual, es decir les elevaban de categoría en el escalafón social; y por su parte los humanistas reconocieron en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual.<sup>11</sup> Quiero hacer mención aquí que es la primera vez en que arte y conciencia humana van de la mano.

Los realizan el mismo tiempo que la coyuntura del mercado del arte, su status de seres intelectuales y les dan armas teóricas con las que podrían hacerse valer frente a los gremios y frente a la misma burguesía.

La concepción científica del arte comienza con León Bautista Alberti. Y es él quien eleva el arte a la categoría de ciencia y sitúa al artista en el mismo plano que el humanista. Con esto comienza a escribirse una serie de tratados que justifican el quehacer plástico o instruyen a las nuevas generaciones. Nacen las academias de arte y el ser artista implica ya un rasgo social mayor.<sup>12</sup> Es de notar en este punto que si bien en el Renacimiento el arte se rige por criterios científicos en el Renacimiento tardío y en el Barroco, los fundamentos científicos se toman muchas veces de los principios artísticos.<sup>13</sup>

A principios del **Quinquecento** con la mayor participación del clero, Roma se convierte en el principal centro de la cultura occidental ejerciendo un gran influjo intelectual en toda Europa mismo que

<sup>10</sup> Ibidem. p. 393.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 399.

<sup>12</sup> Ibidem. p. 390.

<sup>13</sup> Ibidem. p. 415.

se acentuó durante la **Reforma** y la **Contrarreforma** y siguió actuando hasta bien entrada la época del Barroco, arrebatando así la hegemonía que hasta entonces venía ejerciendo Florencia.<sup>14</sup>

Ante toda esta serie de situaciones, el resto de Europa, todavía feudal, vuelve a sus ojos hacia los pequeños reinados italianos, en primer lugar por que la influencia italiana, dada su situación geográfica y su alto desarrollo mercantil, era muy fuerte en toda Europa. En segundo lugar por que resultó muy atractiva la nueva propuesta plástica (forma, temas, composición, etc.) mucho más dinámica que la del medievo. Y en tercer lugar, la razón más importante, la burguesía había alcanzado un gran desarrollo especialmente en Florencia.

Retomemos ahora a España. Cuna de la formación plástica de nuestros estudiados. ¿Qué sucedía mientras tanto en España? ¿Cómo se desarrolló el Renacimiento en ella? Estas y otras preguntas son las que abordaré en las líneas siguientes para que, repito, tengamos una idea clara del bagaje cultural que obtuvieron en España dichos maestros, mismos que trajeron a la Nueva España.

España. Segunda mitad del s. XV. Nos encontramos con una gran cantidad de lenguaje plástico. Por una parte tenemos el reciente clasicismo italiano (Bellini, Ghirlandagio); por otro lado la pintura al estilo de Flandes (Van Eyck) y por otro más la influencia del arte arraigado en España desde el s. VII.

Los maestros italianos impulsaron su estilo a fines del siglo pero los maestros del norte fueron los primeros en influenciar a los españoles.

Dicha influencia se cultiva gracias a un fenómeno muy común en esta época: el mecenazgo. Por ejemplo en la primera mitad del s. XV, Alfonso V de Aragón pensiona a Luis Dalmau, pintor de la corte, para que este estudie en Flandes. Dicho rey acogía en su corte con entusiasmo los modelos nórdicos e italianos viendo en ellos un profundo sentimiento antigótico.<sup>15</sup>

La corte de este mismo rey y los pintores más raídos por el cardenal Borgia de la misma Italia, propiciaron la recepción sistemática del Renacimiento Italiano en España.

Uno de los hechos mas significativos de la centuria, es la dicotomía existente entre los sentimientos de una clase social culta y refinada- como la aristocracia- que oscilan entre la sofisticación y la desesperanza, y una

<sup>14</sup> Ibidem. p. 247.

<sup>15</sup> CHECA Y CREMADES, FERNANDO.- "Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600" Madrid, España. 1983 1º ed. Ed. Cátedra. P. 30.

áspera crítica social, producto sin duda, de su incapacidad para controlar un mundo que se le escapa de las manos a través de la cada vez mas fuerte burguesía.<sup>16</sup>

Otro hecho que impulsa en gran medida el arte de esta época es el patrocinio que se hace a la construcción de objetos bellos y además el desarrollo de las grandes bibliotecas, publicas y privadas; que aunque estas están en manos de los mecenas, los artistas también tienen cierto acceso a ellas.

Sin embargo, el hecho de que estas colecciones se encuentren en muy pocas manos provoca que el acervo cultural se utilice como un aparato de control estatal; y es desde este punto donde deben de contemplarse determinados aspectos de la praxis artística española y uno en particular: el tema religioso.

En efecto, la mayoría de estas colecciones se, encontraban en manos del clero y por tal motivo es de comprenderse el porque en España, (si también es cierto que se dio la pintura costumbrista y mitológica), el arte religioso tuvo un apoyo total y un caldo de cultivo apto para su desarrollo y por que después España es uno de los grandes opositores a la Reforma y obtuvieron uno de los mas fieros Contrarreformistas.

Por otro lado, la corte se concebía así misma como un conjunto de personas privilegiadas para el cultivo de las artes, y es precisamente la corte y el clero, a través del mecenazgo, los que impulsaron el arte del Renacimiento, aunque de acuerdo a una realidad española.

La herramienta teórica de estos núcleos era el humanismo que fue impulsado no solo por la corona sino por también algunas familias adineradas (aristocracia) que todavía tenían cierto poder.

Así pues se produce también aquí una cierta ambigüedad; por que la cultura humanística y el mismo desarrollo de la vida intelectual y social, venían promoviendo un nuevo ideal humano de carácter renovado, el debate artístico aparece aún muy influido por elementos de la plástica medieval y por tal motivo el individuo y su imagen se insertan con mayor facilidad en contextos religiosos que en los específicamente laicos.

Para contrarrestar esto, el acercamiento a las fuentes de la antigüedad (característica del clasicismo) se hizo en España de manera más directa y radical que en otras partes de Europa.

<sup>16</sup> Checa. Op. Cit. P. 33

Pasemos ahora a retomar los caracteres plásticos de esta época y como fueron evolucionando.

Ya vimos que el mecenazgo del clero y la aristocracia propiciaron la introducción del Renacimiento Italiano, mientras tanto, la introducción del arte flamenco, se produce por los miembros de las familias de Castilla a través del retrato,<sup>17</sup> (recordemos que Castilla se encuentra al noroeste de España, y es vecina de Guipúzcoa, lugar en que naciera Echave); iniciando de esta manera el proceso de secularización plástica de la España medieval. No debemos pasar por alto este hecho ya que es uno de los caracteres del Renacimiento Humanista.

Y es en los principios de este siglo que suceden dos hechos que a pesar de ser tan ambiguos, son de gran importancia:

Uno es el hecho de que pintura y la escultura rompen con el gótico y que sin embargo, la arquitectura conserva una gran cantidad de elementos de este estilo. Para muestra basta revisar el arte del sepulcro de la aristocracia y el clero.<sup>18</sup>

Y el otro es que mientras España dominaba una gran porción de tierra –para este siglo era gran parte de América, Alemania, Portugal y parte de Italia –esta a su vez era dominada intelectualmente por la ya antes citada Flandes e Italia.

Ambos sucesos son de gran interés para nosotros porque ambos se reflejan también en nuestro país; el gótico en la arquitectura del s. XVI y el italianismo y flamenquismo en la pintura (Martín de Voz, por ejemplo).

Líneas atrás, hablamos del limitamiento circunscrito temático que se dio en España. En consecuencia el mercado artístico quedó limitado fundamentalmente a la clientela eclesiástica, que, al estar constituida por ministros y guardianes de la fe, se veía obligada a dar primacía al contenido sobre la forma.

Es evidente que el cliente, en este caso el clero, decidía que elementos iconográficos debía llevar una obra; generalmente se proporcionaban al pintor grabados.

Durante el renacimiento español, las revoluciones formales con respecto al gótico son más apreciables en las imágenes de los santos. El hecho de mayor importancia en lo que respecta al arte religioso de la segunda mitad del siglo XV es la progresiva importancia concedida al discurso iconográfico.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ibidem. p. 138.

<sup>18</sup> Ibidem. p. 147

<sup>19</sup> Ibidem. p. 53.

En este punto, es muy importante para nuestro estudio el enfatizar que la pintura Novo hispana heredó mucho de esto. Dicha iconografía –tanto española como Novo hispana –se basa en la sagrada escritura, Antiguo testamento principalmente, y en el santoral cristiano.

Una de las grandes aportaciones del Renacimiento español es la adaptación de una iconografía no italiana<sup>20</sup> –el retrato –a las sucesivas exigencias del sistema arquitectónico de las ordenes, motivo de esto es que al expulsar a los moros, la corona quiso dar una imagen triunfalista de la religión; y este mismo motivo se dio en la Nueva España, no solo en la Arquitectura sino también en pintura (véanse los grandes murales de Acolman y la dimensión de los cuadros de muchas iglesias por ejemplo), es decir, la grandeza del Dios cristiano y al mismo tiempo la “superioridad” de los españoles, creando así una atmósfera psicológica de dominio a través de la magnificencia de la imagen.

Durante el principio del s. XVI la influencia flamenca se ve momentáneamente desplazada por la italiana, pero en la década de los treinta de este mismo siglo, Flandes vuelve a influir mucho en España a través de los trabajos de **Durero**. Aunque era Alemán.

Ahora bien, mencioné algunas líneas como una de las características del Renacimiento lleva pareja, como uno de sus elementos básicos, la idea del renacer de la antigüedad. Al mismo tiempo que se comienza a estudiar los motivos clásicos es decir, en este caso, los restos arqueológicos de España (en su mayoría Romanos) y que asumen un valor de reafirmación de una cultura nacional. El hecho de que se integren elementos de la cultura y el arte antiguo en el arte de la época constituye un factor de unificación estilista y temática.<sup>21</sup> Con respecto al caso español nos interesa resaltar el papel que la presencia de la antigüedad juega en las artes plásticas en los primeros años del siglo.

En general podemos afirmar que este papel se limita a incrementar “citas” del periodo clásico, en un contexto fundamentalmente religioso, y que actúan como elementos de autoridad intelectual.

Plásticamente en España en la generación de los pintores de esta época (principios del s. XVI) tan importantes era plantear una nueva idea del espacio y de la proporción con respecto al gótico, como encontrar referencias y puntos de contacto con un pasado prestigioso.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ibidem. p. 57.

<sup>21</sup> Ibidem p. 153.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 155

En la Nueva España sucede algo muy particular al respecto, salvo algunos frescos existentes en Atotonilco el Grande, Hidalgo; en donde encontramos a Cicerón y Platón; y otros en la casa del Deán en Puebla, Puebla; en donde podemos observar el Carro de Cronos, las Sibilas, etc., pocos son los vestigios de mitología antigua.

Cabe mencionar que ambos son de principios del s. XVI. La razón es muy simple. En un pueblo sometido, como el indígena, no era pertinente para el dominio espiritual el manifestar la existencia de más dioses que el único. Por tal motivo en la pintura de nuestros estudiados, y tomados en cuenta que estaban severamente restringidos por las ordenanzas, no encontramos casi vestigios iconográficos de ese clasicismo tan característico del Renacimiento, salvo en algunos fondos arquitectónicos.

Volviendo a Europa, abordaré ahora el problema de **proporción**. La proporción en esta época es un pilar fundamental de la estética del clasicismo. Se escribieron una gran serie de tratados (Alberti, se traducen los libros de Vitrubio, etc.) de perspectiva referentes a la arquitectura, mismos que se aplicaron a la pintura.<sup>23</sup>

Las arquitecturas pintadas servían de igual manera para resolver otro de los grandes problemas de la pintura: el sentido espacial tridimensional. Y aunque son elementos profanos, (es decir provienen de culturas profanas como la griega y la egipcia) todas estas arquitecturas enmarcan episodios del antiguo testamento y de la historia cristiana.<sup>24</sup>

En este punto tenemos que tomar en cuenta dos cosas: a) se toma a la arquitectura pintada como un espacio teatralmente modulado por el uso riguroso de la perspectiva monofocal; es decir dicha arquitectura sirve como mero escenario al tema y la perspectiva es muy rígida, herencia del Trecento; y b).- en el caso de pintores Españoles como Borgoña y Yáñez (de formación italiana) a arquitectura actúa como elemento de desarticulación espacial, rompiendo totalmente con el fondo.<sup>25</sup>

Es de notar como el igual que en los demás elementos del clasicismo español, la pluralidad de opciones y la disparidad de modelos (clasicistas italianos y flamencos principalmente) caracterizan al panorama. Ya la contradicción, entre arquitectura pintada y las figuras constituyen un tema común. Inicio de la formación del conflicto entre emocionalismo y clasicismo, fundamentalmente en el debate artístico español del Quattrocento.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Ibidem. p. 137.

<sup>24</sup> Ibidem. p. 160

<sup>25</sup> Ibidem. p. 161.

<sup>26</sup> Ibidem. p. 163.



Bien, expulsando estamos ahora en los albores del Quincecento. Los reyes católicos han expuesto a los moros en 1492, en ese mismo año, la reina Isabel patrocina a Colón con la conquista bélica de las nuevas tierras años más tarde. España comienza ahora un gran despegue económico y político que culminará con la ascensión al trono del nieto de los reyes católicos: Carlos V.

Hablar de un desarrollo plástico en España en este periodo dominante de Carlos V (1517-,1558) es algo realmente riesgoso.

Si bien puede decirse que los problemas de la política artística estuvieron ausentes de las preocupaciones imperiales, ya que hubo un cierto interés personal por cultivar una imagen externa de carácter clasicista y absolutista, lo que no puede dejar de afirmarse es la preocupación del emperador por las cuestiones de política cultural. La actividad que se dedica a estas cuestiones, es realmente escasa, y nos sorprenderá más si la comparamos con el trabajo que en este renglón realizara su hijo **Felipe II**.

Sin embargo, aunque su participación es mas bien mínima, no significa que no perciba el valor simbólico de una determinada forma artística, ya que las pocas elecciones artísticas que realizan en este campo se encaminan siempre hacia una misma dirección: el abandono de todo resto de goticismo en las obras por el patrocinador y la opción por la alternativa clasicista ofrecida por los artistas italianos como la más apta para representar y simbolizar el contenido político del poder absoluto, sin llegar nunca a una auténtica política cultural.

Carlos V es consciente del valor que la imagen artística tiene como medio de propaganda, y este concepto se usará muchísimo en la Nueva España a través de la evangelización de los indígenas. Y es aquí donde debemos anotar que el pintor cortesano debía de ser versátil tanto formal como temáticamente hablando para satisfacer a las necesidades del clero y la nobleza.

En la Nueva España era necesaria también esta versatilidad para poder satisfacer las exigencias del clero y a la burguesía como ya anoté en el capítulo anterior.

Con esto queda claro que la polémica plástica a estas fechas deja de ser, como en los tiempos de los reyes católicos, una lucha entre el arte nórdico y el italiano, para centrarse entre las distintas opciones del mundo de formas del renacimiento mediterráneo.

Presupone esto también, en definitiva la división de dos tipos de

artistas: el cortesano, impregnado del ambiente aristocrático, culto y refinado de la corte, volcado fundamentalmente a Italia; y aquel otro grupo de artistas que, desde ahora más que nunca, se ve integrado en la vida cotidiana de las ciudades españolas que harán de un discurso iconográfico patético expresivo, dirigido a motivar la devoción de los fieles a través de una penetración emotiva por medio de la imagen y serializando, en el sentido de que el ser reiterativo en ciertos temas otorgaba un peso mayor al interés iconográfico y en el artista, un dominio plástico formal mayor, al realizar varias veces un mismo tema, y obviamente siendo estos dos aspectos fundamentales, para captar la atención y la piedad religiosa de fiel.<sup>27</sup> A estos últimos pertenece la formación plástica de nuestros estudiados.

En 1525 se ha producido ya en España la aceptación definitiva del repertorio iconográfico triunfal que será típico no solo por el siglo XVI sino también en gran parte de las siguientes centurias, mismo que está destinado a explicar una determinada visión del príncipe prudente y victorioso (Carlos V) y de una religión igualmente fuerte y poderosa.

Pasaré ahora a realizar una breve introducción de lo que es el **Manierismo**. Tendencia artística que predominó en las primeras tres cuartas partes del s. XVI y que en mucho influyó a la pintura de la Nueva España.

Es evidente que al igual que todos los estilos artísticos, el manierismo no surge de la noche a la mañana y por tal motivo es difícil de ubicarlo exactamente en un segmento específico del tiempo, por tal motivo enumeraré una serie de sucesos plásticos y sociales que nos servirán para enmarcar este estilo y comprender mejor aún su influencia en el trabajo de los maestros estudiados.

Comenzaré con las características plásticas. En términos generales, el manierismo, tiende sobre todo a romper la sencilla regularidad armónica del arte clasicista del renacimiento, y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa planteándose una nueva visión espiritual (cómo más adelante veremos) rompiendo así con la forma clásica; en otras ocasiones se manifiesta a través de un intelectualismo exagerado tanto en iconografía como en formas.<sup>28</sup>

Por tal motivo, el manierismo se convierte en la primera manifestación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que considera que la relación entre la tradición y la innovación es el problema que ha de resolverse por medio de la inteligencia.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ibidem. 175

<sup>28</sup> Ibidem p. 180.

<sup>29</sup> HAUSER, ARNOLD.- "Historia social de la literatura y el arte" Barcelona España. 20<sup>o</sup> ed. 1988. Ed. Labor. Tomo II p. 11

A nivel compositivo, el manierismo comienza a disolver la estructura Renacentista del espacio y descomponer la escena no solo a nivel geométrico estructural, sino también en la organización interior de la forma, otorgando distintas jerarquías a las formas espaciales las escalas, proporciones, movimiento en la figura, alargamiento exagerado de formas, dinamismo, etc.<sup>30</sup>

La disolución de la Unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de un modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda espacialmente desvalorizado y relegado. El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente.<sup>31</sup>

Es en este punto también, dónde debemos hablar de dos estilos posclásicos que surgen casi contemporáneamente a la crisis espiritual de los primeros decenios del s. XVI: uno es el ya citado manierismo, como expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de la época; y el Barroco como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción.<sup>32</sup>

La contraposición de ambos estilos es más bien sociológica que evolutiva e histórica. El manierismo es el estilo artístico de un estrato social y cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático.

El **Barroco** temprano lo es de una dirección espiritual, popular, más efectiva, más matizada en el nacionalismo. En s. XVI el manierismo es el estilo cortesano por excelencia.

Líneas atrás hablé de la influencia e importancia de Italia en el Renacimiento. Para 1527 aproximadamente esta influencia se tambalea. En este año, Carlos V, conquista Roma y sojuzga al intrigante Papa. Los banqueros italianos ya no se sienten seguros en la ciudad.

Los miembros de la escuela de Rafael que habían dominado la vida artística de Roma se dispersan, y la ciudad pierde en los años siguientes su importancia artística. Por este motivo, en los dos centros culturales de Italia, Florencia y Roma dominan formas de vida y costumbres españolas ya al mismo tiempo absorben la cultura artística italiana.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Hauser op. Cit. P. 13

<sup>31</sup> Ibidem. p. 13.

<sup>32</sup> Ibidem. p. 14

<sup>33</sup> Ibidem. p. 19

Las constantes guerras, la caída de los precios en general, el deplorable nivel económico del pueblo, y la dominación española, en casi toda Europa, motivan un descontento general.

El punto más alto de inquietud social se alcanza en un lugar en donde se da la mayor acumulación de material: Alemania. Y prende en la clase que había sido mas descuidada: los campesinos.

Estalla en contacto directo con el movimiento religioso de masa; en parte porque este movimiento esta condicionado por la dinámica social de la época, en parte porque las fuerzas de la oposición se encuentran todavía del modo mas fácil:..bajo la bandera de una idea religiosa. Y es así como surge un movimiento muy importante en el devenir del arte: la **Reforma**.<sup>34</sup>

Ante tal situación, el clero decide tomar una serie de medidas para contrarrestar esto, y estas medidas delinearán los cánones artísticos de las próximas décadas; Por, ejemplo: en 1542 se crea la inquisición, en 1543 se censura la imprenta; en 1545 se abre el concilio de **Trento**.<sup>35</sup>

Comienza la persecución de humanistas en las altas filas del clero. El nuevo espíritu fanático y antirenacentista se anuncia por todas partes, sobre todo en las nuevas fundaciones de órdenes. Como la Compañía de Jesús que se convertirá en modelo de rigorismo en la fe y en la disciplina eclesiástica y pasará a ser la primera realización del pensamiento totalitario.

Con la convocatoria del Concilio, cesó el liberalismo de la iglesia con respecto al arte. La producción artística de la iglesia, fue puesta bajo vigilancia de teólogos, los pintores habían de atenerse, especialmente en las empresas mayores, (retablos sobre todo) estrictamente a las indicaciones de sus consejeros espirituales.<sup>36</sup>

Giovanni Paolo Lomazo, la mayor autoridad de la época en cuestiones teórico artísticas pide expresamente que el pintor, al representar temas religiosos se haga aconsejar por teólogos. El contenido conceptual de los ciclos de frescos y de los retablos manieristas es generalmente tan complicado, que incluso en los casos en que no está atestiguada la colaboración de los pintores con los teólogos, debemos suponerla.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Ibidem. p. 23

<sup>35</sup> Ibidem p. 30.

<sup>36</sup> Ibidem.p. 34.

<sup>37</sup> Ibidem.p. 34

Como resultado del concilio, se prohíbe tener en las iglesias obras de arte que estén influidas o inspiradas por errores religiosos doctrinales. Los artistas han de atenerse exactamente a la forma canónica de las historias bíblicas y a la exposición oficial de las sugerencias dogmáticas. El concilio también prohíbe la representación de desnudos.<sup>38</sup>

Todos los escritos sobre arte religioso que aparecen después del Concilio de Trento, atacan toda desnudez en el arte eclesiástico, así tenemos el "Diálogo degli errore dei pittori" de Gilio (1564) y el "Riposo" de Rafael Borghini (1584).<sup>39</sup>

Así pues, la contrarreforma quería servirse de las artes ante todo, como arma contra las doctrinas de la herejía. Descubriendo así el clero que este mismo arte servía como medio de propaganda para sus fines político-económicos, proporcionando el arte en sí, un arma con la que no contaba el clero en la edad media.

Al mismo tiempo, las academias de la época manierista eran instituciones perfectamente organizadas, como la relación de maestro-alumno estaba perfectamente determinada aunque regulada por otros principios, como la relación de maestro-aprendiz en los talleres gremiales.

Pasemos ahora a analizar el problema del manierismo en España.- Con la introducción y desarrollo del clasicismo durante las décadas centrales del s. XVI se produjo de manera definitiva la aceptación de la vía italiana allí renovación artísticas. Con el manierismo nos encontramos ya ante un arte internacional que presupone la asimilación de la teoría de las artes y la integración de las artes por ella propuesto en las distintas problemáticas europeas. Se producirá así, un arte extremadamente versátil, pero que va a responder a intereses culturales, sociales, políticos y religiosos muy determinados.

Durante el s. XVI las discusiones y polémicas en torno al nuevo valor que se confiere a la teoría alcanzan una importancia decisiva e influyente en la propia configuración de la práctica artística. España no se podía quedar atrás ni al margen de estos debates y tras los iniciales y a veces tímidos intentos de una reflexión teórica acerca del sentido de las artes, es ahora cuando se producen los tratados que ligan el panorama artístico español con la discusión europea e italiana.

<sup>38</sup> Ibidem.p. 35

<sup>39</sup> Ibidem.p. 35

Villalpando traduce los libros II y IV de Serlio, ya desde el punto de vista de las artes plásticas; Felipe de Guevara escribe sus " Comentarios de las pintura " y Francisco de Holanda su "-De la pintura antigua " escrito en portugués en 1548 y traducido al castellano en 1563.<sup>40</sup>

La aparición de estos tratados coincide con la creciente conciencia de varios artistas, sobre todo los ligados a la aristocracia, del valor del arte como medio de. Conocimiento y de interpretación de la realidad. Consecuencia de ello es la reflexión acerca de la necesidad de un bagaje teórico y erudito previo a la realización de la obra de arte y que exige un tipo de artista distinto al mero artesano o maestro de obras.

De esta manera cuando en las décadas centrales del siglo, **Guevara** y **De Holanda** -tratadistas españoles que intentaron dotar a España de un elemento que no poseía: la justificación teórico- plástica de las obras españolas - escriben sus tratados, se producen en España las primeras reflexiones acerca de la idea de la pintura y su inserción dentro de un determinado esquema histórico y conceptual.

La teoría de la pintura en el manierismo basa sus argumentos en su relación con el concepto de idea, base de la consideración del arte como una actividad intelectual y que se define como imagen que ha de ver el entendimiento a través de los ojos interiores.<sup>41</sup>

Sin embargo, los tratadistas españoles solo abordan un tópico de la pintura: la teoría. Dichos teóricos que venimos considerando pretendieron por todos los medios proporcionar una idea del artista que, respondiera a criterios de liberalidad y a la consideración del mismo como un verdadero intelectual. Frente a esta realidad social, los artistas y los tratadistas pretendieron elaborar una teoría que elevara de categoría a los primeros y los integrara en el círculo de intelectuales y de las profesiones liberales.<sup>42</sup>

Pero desgraciadamente en estos momentos el artista - pintor, escultor arquitecto, etc. - apenas ha alcanzado status social distinto al del mejor artesano, y solo unos cuantos alcanzar el calificativo de hombre culto, generalmente eran artistas protegidos en el mecenazgo que por tal motivo tenían la oportunidad de viajar a Italia y formarse ahí. Ante esto los tratadistas españoles no pasaron de ser intelectuales que pretendían dotar a España de una tradición cultural que no poseían y que distaban mucho de asimilar.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Ibidem. p. 187

<sup>41</sup> Ibidem.p 181

<sup>42</sup> Ibidem.p. 190

<sup>43</sup> Ibidem.p. 191

En este punto conviene hablar de que la imagen religiosa del manierismo constituye una de las referencias esenciales en la discusión plástica del s. XVI. En el norte (Flandes) los escritos de Erasmo, Lutero y Calvino, se oponen a la imagen religiosa como medio de persuasión, propaganda y adoctrinamiento. A pesar de todo, no podemos hablar de una ruptura total y es de notarse también la gran cantidad de pintores en España en el periodo de 1530 – 1560. Y como algunos de ellos como Simón de Pereyng y Martín de Vos inclusive viajan a la Nueva España.

Mientras tanto en Italia la arquitectura religiosa tiende al estilo clasicista, mientras que la pintura y la escultura tienden a contenidos expresivos y emocionales; de parecida manera sucederá en España.

Y contradicciones como estas se dan también a nivel intelectual. Los tratadistas y gente culta condenaron la inflación del culto a las imágenes y el clero se encargaba de hacer pedidos extremadamente costosos.

Reforzando lo anterior podemos decir que el inculcamiento a la adoración de imágenes proviene de las resoluciones del Concilio de Trento. Al suprimirse el desnudo se reduce el discurso formal y por tal motivo se recurre a escarbar en la vida de los santos y como resultado obtendremos un gran lenguaje tanto iconográfico como temático.

Desde el punto de vista iconográfico es posible resaltar igualmente la pluralidad lingüística que caracteriza estos momentos. El tema de la relación se interpreta a la manera naturalista, mientras que el de los evangelistas propagadores de la buena nueva, los mártires, etc. adquieren un tono heroico y dramático.

La aceptación del clasicismo en España en el periodo 1560 - 1600, se debe a que estamos ahora en los periodos cumbre del movimiento Contrarreformista, y que desde distintos centros se aspira ahora a un control lo mas riguroso posible de la imagen y que cualquier medio lingüístico o teórico que sirva para ello será siempre bien acogido.

Por tal motivo nos es fácil suponer porqué en la Nueva España los pintores todavía son tratados como artesanos y agrupados en gremios que se tienen que atener firmemente a las ordenanzas y están sujetos íntimamente al clero con la inquisición como órgano de control tanto de la fe como en el reflejo de ésta en la imagen.

Hablar del Renacimiento y del Manierismo tanto en Europa como en España nos da un marco de referencia adecuado para analizar el trabajo plástico de Baltazar Echave Orio; al mismo tiempo también es la base del análisis de la obra de Sebastián López de Arteaga, quien cronológica y plásticamente se circunscribe mejor en el barroco. Pasemos pues a hablar un poco sobre este estilo.

Hacia fines del s. XVI aparece en la historia del arte Italiano un cambio sorprendente. El manierismo frío complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el barroco.

Es la reacción por un lado de una concepción artística esencialmente popular, que a su vez mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando mas en consideración a las grandes masas populares, a diferencia del exclusivismo aristocrático del periodo precedente.

Así como el manierismo correspondió como estilo artístico a un sentido de la vida, pero que igualmente se extendió por todo el occidente, en el barroco se exterioriza en sí una mentalidad más homogénea, pero que toma diversos caracteres según el país en el que se analice.<sup>45</sup>

Este estilo tuvo dos ramificaciones: el barroco cortesano y católico y el barroco clasicista. El primero toma a el barroco desde el punto de 'vista de lo sensual, monumental y decorativo. Mientras que el segundo tuvo su auge hasta 1660 y se caracteriza por la utilización del naturalismo (formas animales y vegetales como elementos de ornato) y tiene sus representantes - entre otros- en Caravaggio y Ribera.

Antes de este periodo se podía decir si la producción artística era naturalista o, antinaturalista, integradora o diferenciadora, clásica o anticlásica; pero a partir de este momento, el arte toma un carácter indistinto ante tales apreciaciones y es a la par naturalista y clásico, analítico y sintético.<sup>46</sup>

Plásticamente en el barroco podemos apuntar varias características principales, pero una de las más importantes es el empleo de primeros planos demasiado grandes, de figuras que se acercan al espectador, y de la brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo.

Por tal motivo las composiciones del barroco producen mas o menos un efecto mas o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas en todas partes y que se desbordan en si mismas. En otras palabras podemos decir que la intención artística del barroco es cinematográfica, los sucesos presentados parecen haber sido acechados y espiaados.

<sup>45</sup> Hauser, op.cit.p. 91

<sup>46</sup> Ibidem. p. 92



Las frecuentes y a veces violentas superposiciones , las diferencias de tamaño en desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación otorgadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación.<sup>47</sup>

En los pintores de esta época, la idea de claridad de mensaje y el sentido monumental de las figuras se utilizan al modo que exigían los preceptos artísticos para hacer verosímil una cierta idea de la religión y del mismo milagro, que sin embargo, combinaba una fácil comprensión del hecho representado con una presentación distanciada y monumental.<sup>48</sup>

Es también de notarse la preocupación por el naturalismo es decir las escenas se realizan en lugares que todo el público puede ver, (escenas cotidianas y no la utilización de, por ejemplo, arquitecturas pintadas) así como la utilización de efectos lumínicos (véase por ejemplos a Caravaggio, Zurbarán, etc.)

Pero así como hablamos del naturalismo, también podemos hablar de unidad, pues el barroco muestra casi por todas partes la voluntad de síntesis y subordinación, pues mientras que en una composición de Leonardo o Rafael, los elementos se pueden gozar todavía aislados; en una pintura de Rubens o Rembrandt o incluso en algunos casos de Arteaga, ningún detalle tiene sentido por si solo.

El sentimiento de esta unidad se desprende del descubrimiento de que la tierra no lo es todo, sino una parte del universo, y cada una de la tierra no lo es todo, sino una parte del universo, y cada una de las partes de la pintura, así como cada una de las partes del universo pertenecen a un todo infinito.

Las bruscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados, todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado.<sup>49</sup>

Y es aquí donde debemos de hablar del concepto de arte en esta época. El arte debe tener un carácter unitario como el estado; causar efecto con una forma perfecta, ser claro y conciso como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el estado. El artista como cualquier otro súbdito no debe estar abandonado a si mismo, antes bien debe tener en la ley una protección y una regla para no perderse en la selva de su propia fantasía.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Ibidem. p. 46

<sup>48</sup> Checay Cremades. Op. Cit. P. 297

<sup>49</sup> Hauser op. Cit. P. 102

<sup>50</sup> Ibidem. p. 115

Como nos podremos haber dado cuenta en esta breve sinopsis del arte del Renacimiento, Manierismo y Barroco, las concepciones artísticas fueron cambiando notablemente. Este hecho, que obedece más que nada a caracteres sociales, nos da un marco de referencia perfecto para el estudio de los pintores aquí analizados.

Sirvan pues estas apreciaciones con todo lo anterior como referencia para ahora estudiar la formación plástica de Baltasar Echave Orio y Sebastián López de Arteaga.

El primer objetivo que me planteo es el elaborar un árbol genealógico de maestros que instruyeran a nuestros estudios y la formación de estos maestros dentro de la plástica. Veamos pues este aspecto.

Echave Orio se formó en México. No se tiene ningún inicio de que lo hiciera en España y dado que llegó a la Nueva España y la fecha de su primera obra, pasan alrededor de 10 años, periodo razonable de formación plástica; y si a esto sumamos que era yerno de Francisco de Zumaya<sup>51</sup> nos es ilógico suponer que su formación la logró a través de las enseñanzas de su suegro. Zumaya si se formó en España y era además paisano de Echave, ambos eran vascos.

Desgraciadamente no sabemos ni en que fecha ni con quien se formó Zumaya, por tal motivo y tomando en cuenta que nació en 1532 y llegó a México en 1565, nos podemos dar una idea de que se formó en las décadas centrales del siglo y para comprender su aprendizaje haremos un análisis de la instrucción que tomaba un pintor provincial común y corriente en esta época.

Sebastián López de Arteaga estudia en Sevilla entre 1620 y el 19 de abril de 1630, fecha en la que sustenta su examen de maestro pintor.<sup>52</sup> Se ignora exactamente quien fue su maestro, pero si tomamos en cuenta que para examinarse se tenía que tener un fiador que generalmente era el maestro, entonces tenemos que de acuerdo a su acta de examen, Amaro Vásquez, pintor imaginero fue su maestro y de este pintor no sabemos nada más que el nombre.<sup>53</sup>

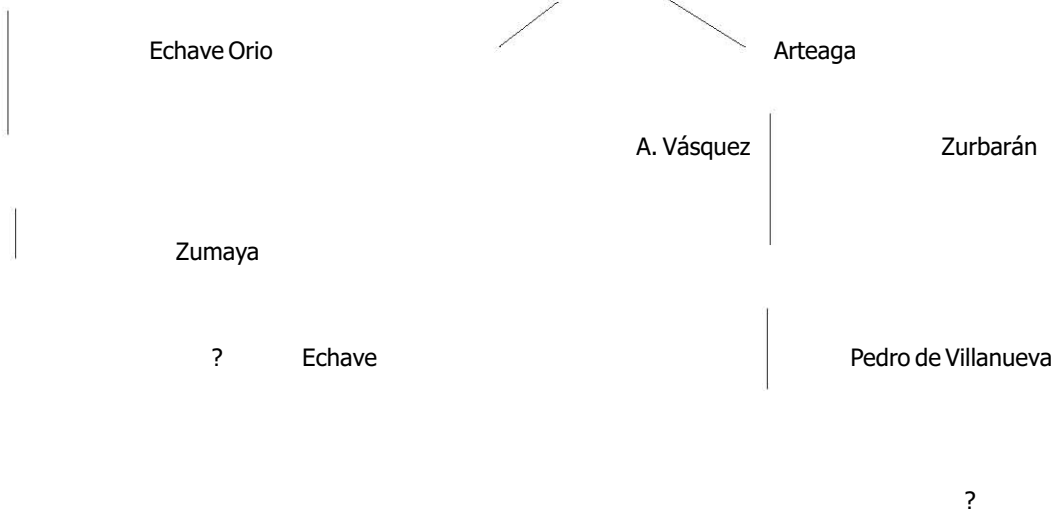
<sup>51</sup> Toussaint, Manuel. "Pintura colonial en México". México UNAM. 1982. 3ºed. P. 51

<sup>52</sup> Toussaint. Op. Cit. P. 249

<sup>53</sup> Ibidem. p. 250

Mucho se ha hablado de que Arteaga fuera discípulo de Zurbarán, sin embargo ningún documento avala dicha información, pero si observamos el trabajo plástico de ambos, encontraremos que si bien no podemos afirmar la influencia que ejerció Zurbarán sobre Arteaga y al mismo tiempo notar la influencia que en ambos ejerció Caravaggio. Retomaremos este asunto más adelante.

Nos encontramos pues ante un gran incógnita. Si planteamos un árbol genealógico tendríamos lo siguiente:



Datos muy poco alentadores por que en el caso Echave Orio, de Francisco Zumaya no se conoce ningún cuadro en la actualidad y solo se sabe a ciencia cierta que doró el púlpito de la antigua catedral de México entre 1584 y 1585, como su trabajo más relevante.<sup>54</sup>

Y de Arteaga, en el caso de haber sido discípulo de Zurbarán y este a su vez, de Pedro Días de Villanueva, de este no sabemos nada. Por tal motivo planteare ahora otro método de estudio en el cual me cuestionaré ¿Cuál era el estudio teórico de estudio de un pintor provinciano (recordemos que Echave se formo en la Nueva España, y Arteaga en Sevilla) común y corriente en la segunda mitad del s. XVI y principios del XVII?

Un buen punto de partida a esta hipótesis la encontré en la recopilación de Fernando Arenas "Fuentes y documentos para la historia del arte en España"<sup>55</sup>, en cuyas páginas se encuentra un fragmento del testamento de un pintor llamado Santos Pedirles, fechado en 1582 y de cuyo texto reproduciré una parte en lo concerniente a los libros de este pintor:

<sup>54</sup> Ibidem. p. 163

<sup>55</sup> FERNANDEZ ARENAS, JOSÉ.- "Renacimiento y Barroco en España" Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 1982 Colección "Fuentes y documentos para la historia del arte." Tomo VI. p. 99 - 101

Un libro de retratos de los pintores es de medio pliego de marca.

Mas un libro de la vida de San Benito en estampas pintado.

Otros libros intitulado la "Práctica de la perspectiva" de Monseñor Bárbaro.

Otro intitulado "Tratado de geometría práctica y especulativa".

Otro llamado "Sebastián Serlii Bononiensis" de arquitectura libro quinto.

Otro llamado "tercero y cuarto libro de arquitectura" del dicho autor Sebastião Serlii.

Otro libro de mano escrito intitulado "Escribe César Augusto hijo d Julio César", dentro de otro que se llama "Parte de la composición del cuerpo humano".

Otro del Arcipreste de Talavera de medio pliego.

Otro llamado "Del monte calvario" de la misma marca.

Otro Petrarca "De los Remedios contra próspera y adversa fortuna".

Otro de la "Geometría de Euclides"

Otro de un "Dialogo" entre Pedro Barbarán.

Otro llamado "Retablos o tablas del testamento viejo"

Otro llamado "Memoria de nuestra redención"

"Oficio Beatae mariae"

"Metamorphosis"

"Selva de aventuras" (sic.)

Otro llamado "Aritmética práctica y especulativa"

Como podemos observar esta lista nos arroja una gran cantidad de información. En primer lugar es un pintor desconocido, provinciano y que no llegó a tener fama ni aún en su región de origen, por lo tanto es bastante revelador que a pesar de su humilde condición poseyera tal cantidad de libros que en su época eran muy difíciles de conseguir.

Y además resulta mas sorprendente aún el hecho de poseer libros tan importantes para un pintor como la "Geometría" de Euclides: o la "Práctica de la perspectiva" de Monseñor Bárbaro que a pesar de ser un libro prácticamente desconocido para nosotros, no deja de revelar el interés del pintor en una herramienta teórico- práctico imprescindible para el pintor de esta época y además herencia indiscutible del Renacimiento: la perspectiva.

A esto debemos sumar los siempre consultados libros de imaginaria como el "Libro de la vida de San Benito" o los "Retratos o tablas del testamento viejo" que en aquel entonces, nutrían a los pintores de imágenes para sus cuadros. Y curioso es el hecho de poseer un libro que comienza a reflejar en mucho el papel el artista en la sociedad: "Libro de retratos de los Pintores".

Ahora bien en las siguientes líneas trataremos de intuir cual era la formación bibliografía que podían manejar los pintores de esta época ya sea en España o en la Nueva España. Ya hemos visto líneas atrás de una manera somera a los tratadistas europeos y españoles que hablaron en sus tratados de las normas teóricas de pintura. Al primero de ellos que debemos citar es a Cennino Cennini quien en su "**Tratado de la pintura**"<sup>56</sup> recoge todo el bagaje cultural de la pintura medieval, principalmente Giotto, y se convierte, por su contenido, en una obra de gran utilidad para los pintores del Renacimiento y el Manierismo. El libro se escribe en 1390 aproximadamente pero no se publicó hacia 1437.<sup>57</sup> El s. XV como anteriormente vimos fue un siglo muy prolífico en lo que a publicaciones se refiere.

Entre las mas importantes tenemos los "Commentari"<sup>58</sup> de Ghiberti, publicados en 1447; L.B. Alberti con sus libros del "De reaedificatoria"<sup>59</sup> 1485; Francisco Di Giorgio, con un "Tratatto"<sup>60</sup> de ingeniería civil y militar que basaba su sentido proporcional en Virubio y fechado hacia 1482.

Mas específicamente en el terreno artístico tenemos el "De perspectiva pingendi"<sup>61</sup> escrito por un pintor, Piero de la Francesca y que se basa por entero en la geometría euclidiana. Este libro fue publicado en su totalidad hasta 1899, motivo por el cual no fue ampliamente conocido en su época pero si fue mencionado y retomado por otros autores posteriores como Danielle Bárbaro quien tomo muchas cosas de ahí para su "Manual de perspectiva" publicado en 1568.<sup>62</sup>

Era tal el peso teórico de este texto, que Leonardo Da Vinci en cuanto tuvo conocimiento de el, abandonó por completo el libro que sobre el mismo tema estaba haciendo el mismo.

Un tratado que igualmente fue importante en esta época fue el texto de Lucca Paccioli llamado de "Divina Proportione"<sup>63</sup> que no es otra cosa más que el estudio de las proporciones a través de la sección áurea; siendo este libro ilustrado por Leonardo y publicado en 1509.

<sup>56</sup> SCHLOSSER, JULIUS.- "La literatura artística" Barcelona, España. Ed. Cátedra. 198 Manual de Fuentes de la Historia moderna del arte. 3ª edición. Pp.97 102.

<sup>57</sup> Ibidem. pp. 97-102

<sup>58</sup> Ibidem. pp. 105 - 109

<sup>59</sup> Ibidem. pp. 121 - 128

<sup>60</sup> Ibidem. p. 135

<sup>61</sup> Ibidem. p. 137

Uniéndose a estos autores aparece el ya mencionado Leonardo Da Vinci con un tratado "De pintura e movimiento umanni"<sup>64</sup> escrito ya en 1498 y que fue como casi todos sus trabajos, desperdigando y solo salió a flote gracias a trozos divididos del mismo. Cabe hacer hincapié que el actual tratado de pintura que se conoce de Leonardo no es más que una recopilación de varios de sus textos.

Un pintor del norte que ayudó en mucho al tratadísimo de esta época fue Durero. Mientras él vivía se publicaron dos textos: la "Unterweisung der Messung" en 1525 y la "Festungsbaukurist" en 1527 la "Proportioslehre" se imprimió hasta 1528 y su gran teórico la "Speis der Malerknaban" quedó inacabado y sólo ha resultado accesible mediante las ediciones modernas.

La obra de Durero a nivel proporción (geométrica) y a nivel grabado, es importantísima para el desarrollo de la pintura Novohispana ya que a través de ella los pintores encontraron una gran documentación visual sobre todo para fondos y paisajes.

Mientras tanto, como ya mencionábamos antes, en España no pasó desapercibida esta fiebre de tratadistas. Entre los más importantes tenemos a Diego Sagredo quién en 1526 publica sus "Medidas del Romano" y que a pesar de estar enfocadas a la arquitectura, contienen un apartado en donde se refieren a la proporción humana; Juan Valverde de Hamusco "Historia de la composición del cuerpo humano" 1556, en otras palabras también se le conoce como la "Anatomía de Valverde", contiene excelentes láminas atribuidas a Gaspar de Becerra, alumno de Berruguete y de formación italiana, sirvió para pintores y escultores y frecuentemente la hallamos citada en los tratados de arte. El mismo autor es consciente de la importancia que tiene el estudio anatómico del cuerpo para los artistas.

Francisco de Holanda con su "Libro de la pintura antigua" (1548) influencia en gran medida el devenir artístico español con el pensamiento de Miguel Ángel. Felipe Guevara con sus "Comentarios de la pintura" (1560) expone lo que son las ideas en torno al arte de esta época. Para 1550 se publica y difunde la traducción que Lázaro Velasco hace a Vitrubio y a sus diez libros de arquitectura. Este libro es de gran importancia en el quehacer artístico desde el siglo anterior en donde se menciona en libros como el de Alberti, Durero, etc. sus aspectos básicos son proporciones.

A todo este material bibliográfico hay que sumarle otra serie de libros y publicaciones como las "Ordenanzas" y los acuerdos del Concilio de Trento, que como ya apuntamos antes, delimitaron el contenido de una gran parte de la producción plástica de la época.

Desgraciadamente no podemos precisar cuál de esta bibliografía realmente fue consultada por nuestros estudiosos, pero si podemos encontrar en ella elementos que fueron aprovechados en su pintura y que iremos encontrando a medida que en el capítulo siguiente analicemos la obra de dichos autores.

<sup>64</sup> Ibidem. pp. 138 - 139  
Ibidem. pp. 139 - 140  
Ibidem. p. 250

Fernández Arenas. Op. Cit. P 38.  
Ibidem. pp. 249 - 251.

Fernández Arenas. Op. Cit. P 46.

### CAPITULO III EL ANÁLISIS PLÁSTICO.

Antes de comenzar a analizar la obra de estos maestros es necesario aclarar algunos puntos referentes a la acreditación de los cuadros de nuestros estudiados.

El maestro que representa mayor problema en dicho asunto es Echave Orio. En efecto una gran cantidad de cuadros le han sido atribuidos desde siglos pasados; Ya Bernardo Couto citaba a Echave "El viejo" como uno de los pintores de quien menos se sabía<sup>1</sup>, dado que él lo cita en el primer tercio del siglo XVII. Hoy sabemos que si bien su obra mas importante es la de esa época, él comienza a trabajar desde las dos ultimas décadas del siglo XVI.

Toussaint en su obra "Pintura Colonial en México" menciona una lista del trabajo de Echave pero con más las obras atribuidas al que realmente las ejecutó.

El cuadro más antiguo que se tiene noticia es un "San Cristóbal" realizado en 1601, dicho cuadro se ha extraviado y solo tenemos la referencia de don Bernardo Couto<sup>2</sup> en su libro ya citado y menciona que gracias a la torpe restauración que sufrió a fines del siglo XVIII el cuadro ha pasado ya a mejor vida.

De sus trabajos más notables tenemos el retablo realizado en la iglesia de Tlatelolco y el de la iglesia de la Profesa de 1609 y 1595 respectivamente. Desgraciadamente ambos retablos se han perdido y solo conservamos algunos cuadros de ellos.<sup>3</sup>

Del retablo de La Profesa se pueden apreciar aun en la Pinacoteca Virreinal de San Diego "LA oración del huerto" y "La adoración de los reyes".<sup>4</sup>

Del retablo de Tlatelolco "La visitación", "La porciúncula" y "La anunciación". El resto de sus cuadros acreditados son solamente "El martirio de San Pronciano" y "El martirio de San Aproniano" así como "La presentación en el templo"<sup>5</sup>. Tenemos así solamente 8 cuadros en los que podemos confiar plenamente en su autenticidad dado que están firmados por el autor. Existen, claro esta, una gran cantidad de obras atribuidas al maestro, pero desgraciadamente no pasan de ser solo eso, atribuciones.

Pasemos ahora al caso de López de Arteaga. De Arteaga se tienen desgraciadamente todavía menos datos fidedignos. La obra que se conoce de él, ya sea atribuida o firmada, es muy poca y para estudiarla por analogía resulta todavía más difícil dada la disparidad del tratamiento en su pintura. Y ya que tratamos este punto es importante ampliarlo.

1.- COUTO, Bernardo.- "Dialogo sobre la historia de la pintura en México" F.C.E. México- Buenos Aires 1947 (Biblioteca Americana No.3) p.4

2.- Ibidem p. 59.

3.- TOUSSAINT, Manuel.- "Pintura colonial en México" U.N.A.M. México 2ª Ed. 1982 p. 90

4.- Ibidem p. 92

5.- Ibidem p. 92

Como ya vimos, si bien es cierto que no podemos afirmar que Zurbarán fue su maestro, si podemos, si podemos decir que recibió influencia de él y este a su vez de Caravaggio. Con este bagaje tras de sí y con el antecedente pictórico que existía en la colonia. (Echave y Luis Juárez)<sup>6</sup> nos resulta fácil comprender que para estar en competencia tuvo que modificar su discurso plástico y pintar con un gran colorido; cuando en 1643 trabaja para el Santo Oficio es cuando produce lo que a mi juicio son sus mejores trabajos ya dentro del clarobscurismo y que curiosamente al mismo tiempo se estaba dando en la metrópoli y que en la Nueva España influenció a pintores posteriores.

Bajo estas circunstancias entonces sólo trataremos 3 obras firmadas por el mismo Arteaga: "La incredulidad de Santo Tomás", "La crucifixión" y "Los desposorios de la virgen".

Tengo conocimiento de otros dos cuadros de Arteaga que son unos "Apóstoles" y una "Madonna" que presenta un planteamiento espacial muy interesante: una elipse circunscrita en un rectángulo. Desgraciadamente no pude obtener permiso para fotografiar estos cuadros y así poder analizarlos al detalle; por tal motivo solo nos basaremos en los tres primeros. Pasemos pues ahora a analizar algunas influencias iconográficas y compositivas a través del grabado.

De la misma manera en que en Europa el grabado influyó en la composición e iconografía de la pintura, de esa misma manera en la Nueva España se gestó esa influencia.

Puede asegurarse, sin temor a equivocarse, que la gran mayoría de las pinturas murales de los conventos del Siglo XVI (Acolman, Huejotzingo, Actopan, etc.) toman casi línea a línea los motivos ornamentales de los grabados del siglo XV<sup>7</sup> y no en pocos casos composiciones enteras.

Es el grabado en madera el que goza de mayor relevancia en esta época. Los más antiguos que se conocen corresponden a un "San Cristóbal" y a una "Pasión" de 1423 y 1446 respectivamente y que aparecen en Italia.

El impulso de esta disciplina artística se da con la invención de la imprenta. Esta importancia se acentuó durante la primera mitad del siglo XVI.<sup>8</sup> Básicamente se puede hablar de dos formas de difusión del grabado: 1.- Estampas sueltas y 2.- estampas que ilustran libros.

6.- Ibidem.- p.103.

7.- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo.- "Técnica de la pintura de Nueva España" U.N.A.M., México 2ª Ed. 1983 p. 126.

8.- GUADALUPE VICTORIA, José.- "Pintura y sociedad en Nueva España" U.N.A.M., 1ª Ed. 1986 p. 62



En este último caso la producción era muy numerosa a la primera mitad del siglo XVI y Sevilla uno de los grandes centros de producción.<sup>9</sup>

No debemos dejar de pasar por alto este hecho ya que como recordaremos, casi un siglo después, Arteaga llevará a cabo su formación pictórica en dicha ciudad.

Ahora bien, así como España recibió influencia plástica de la región Flamenca, es de notarse que la mayor parte de los libros impresos en Castellano de la época, provienen de dicha región.

En efecto, esta producción se lleva a cabo principalmente en la ciudad de Amberes bajo la dirección de Cristóbal Platin a quien Felipe II le encarga la "Biblia Políglota" y gracias a este trabajo es nombrado tipógrafo real y obtiene el "monopolio exclusivo de suministro de libros litúrgicos en todos los países de la corona española"<sup>10</sup>, esto ocurre en un momento en que el concilio de Trento (1545 - 1563) había inutilizado la mayoría de los libros anteriores.

En lo que respecta a la Nueva España, los primeros trabajos llegaron en el equipaje de Cortés y de los primeros sacerdotes que llegaron con él ya que en cada Teocalli conquistado se colocaba una imagen cristiana.<sup>11</sup>

La primera imprenta de América llega a la Nueva España en 1535 y le impresión de cualquier cosa era guardada con gran recelo por el Santo Oficio.

Por ejemplo, en 1572 se procesa al destacado grabador Juan Ortiz por "Haber incurrido en errores de Lutero contra la veneración de los santos y festividades instituidas por la iglesia de roma".<sup>12</sup>

Los grabados se toman al principio como la pintura en su carácter pedagógico en la catequización de los indígenas. Y tanto el grabado criollo como el Europeo sirven de influencia a los pintores coloniales.

Podemos pensar que casi todos los pintores peninsulares al pasar a la colonia llevarán consigo una gran cantidad de grabados. Desgraciadamente en la Nueva España no podemos comprobar esta afirmación pero si revisamos las ilustraciones adjuntas nos daremos cuenta de la utilización de estas en el Perú.<sup>13</sup>

9.- Ibidem p. 62

10 - Ibidem p. 63

11 - CARRILLO Y GARIEL.- Op. Cit. P. 128

12 - Ibidem. p. 129

13.- KELEM, Pal.- "Barroque and Rococó in Latin America " The Mac Millan Company. New York U.S.A. 1951 Laminas 20, 138 y 139.

Es de notarse que también una gran influencia del grabado se da con los grabadores Alemanes con Durero a la cabeza. Pasemos pues ahora a comparar ciertos grabados de la época, sobre todo de Durero con los cuadros de los maestros estudiados.

Por ejemplo, de la analogía de la "Adoración de los Magos" Fig.2 de Echave con el grabado de Durero "El Nacimiento de Cristo" Fig.3 podemos observar claramente la similitud entre los dos establos, ambos con techo de dos aguas, con una trabe sosteniendo los extremos de los techos, la cruz de soporte del parte aguas y la misma estrella colocada casi en el mismo sitio, es de notarse pues, que una construcción de estas características corresponde a las encontradas en los bosques alemanes lugar de origen de Durero; al mismo tiempo, ambos techados se encuentran deteriorados atendiendo con todo esto las Sagradas escrituras del Antiguo Testamento.

En el cuadro en que más comparaciones podremos encontrar es en la "Oración en el huerto" Fig. 5 de Echave, comparándola con un grabado del mismo nombre de Durero. Fig. 6 Las similitudes son mas que evidentes; resaltando en primer término el ángel en la parte superior izquierda en ambos trabajos, sosteniendo el cáliz en la parte baja de la copa, la mirada de los Cristos, la caída del cabello, las rocas a la izquierda del cuadro, el árbol en la parte superior de dichas rocas; (aunque estos detalles solo son perceptibles en el cuadro de Echave hasta hacer una inspección física), encontramos también un foco de luz en el ángel y oscuridad en la parte derecha superior; en ambos trabajos el follaje ocupa un papel muy importante, aunque en esta comparación si debemos tomar en cuenta la separación geográfica ya que Durero utiliza un follaje muy europeo y Echave (es muy importante mencionar esto) utiliza un follaje netamente mexicano; Por ultimo en los dos trabajos se nota al fondo una puerta rectangular (del huerto) en la que se aprecia a la muchedumbre que después prendería a Cristo.

En el caso de Arteaga podemos observar también una gran influencia de Durero, sobre todo en su obra: "Desposorios de la Virgen" Fig. 5 y 6 en donde podemos observar varias analogías. Por ejemplo: en primer lugar notemos que en ambos trabajos observamos a los mismos personajes principales - San José, el sacerdote y la Virgen. En ese mismo orden -; el sacerdote sostiene la mano derecha de la desposada, la mitra y el colgante del sacerdote así como la túnica del mismo; el velo de la virgen: el manto de San José; el entorno arquitectónico; el sacerdote anciano; etc. Todas estas analogías nos dejan observar pues la influencia de la estampa en la pintura.

Con esta muestra es evidente la relación existente entre el grabado

europeo y los trabajos Novo hispanos.

Pasando a otro punto, me gustaría abordar en este momento el aspecto técnico de los materiales y color. La técnica usada por los maestros estudiados es del óleo así que antes de abordar dicha técnica en la obra en si, conozcamos un poco de su historia.

Como antecedente inmediato anterior al óleo tenemos la pintura al temple que se había venido practicando desde los egipcios. Se menciona en algunos textos que fue el pintor nórdico Jan Van Eyck el inventor de la técnica al óleo. Sin embargo, se ha comprobado que si bien él impulsó a esta técnica, no fue su inventor y que además ésta técnica proviene además de muchos siglos atrás y que con el tiempo se fue perfeccionando.

Ahora bien como ya sabemos, para que pueda existir cualquier tipo de pintura necesitamos tres elementos básicos: el pigmento, el solvente y el aglutinante. Con respecto a este ultimo las propiedades de secado de los aceites de linaza, adormideras, nuez y cáñamo; eran ya conocidas por algunos de los pintores más antiguos y se pueden encontrar muchos casos de aplicación a la pintura e inventarios y facturas de materiales. Sin embargo, esta técnica se limitaba a trabajos domésticos o puramente decorativos.<sup>14</sup>

Algunas de las razones del cambio paulatino de la técnica del temple al óleo son principalmente de orden económico. Me explicare. Durante la etapa de la época medieval, el modo de producción feudal mantuvo todo el desempeño económico en un letargo de siglos, y esto, al mismo tiempo, hacía que la competencia artística fuera solo localista y casi nula, con el resto de la región. Con el advenimiento del capitalismo, la competencia entre artistas de distinto género fue tal que los orilló a tratar de crear la mayor cantidad de obras artísticas en el menor tiempo posible y además cuando algunos de ellos lograron traspasar las fronteras de su comunidad necesitaron un material que facilitara su transportación: es en este momento en que se añade otro soporte al lenguaje pictórico: el lienzo, claro esta sin abandonar por completo el uso de la tabla.

En la Nueva España, en la gran cantidad de retablos que podemos observar, notaremos que una gran cantidad de pintura esta realizada sobre tablas revestidas de manta y lienzos. Al mismo tiempo la gran cantidad de encargos pictóricos – sobre todo religiosos – que se hacían a los pintores de la época hizo que por su rapidez al trabajar, el óleo fuera aceptado con gran éxito.

14 .-MAYER, Ralph.- "Materiales y técnicas del arte". Hermann Blume, Madrid, España. 1985 p. 18

Sin embargo, debemos hacer notar que desde el siglo pasado – XIX – ya se intentaba hacer un tratado acerca de la técnica de los materiales en la época colonial y ya Bernardo Couto en su obra antes mencionada hace notar la imposibilidad de esta tarea ante la casi nula información objetiva que se tiene del tema, por tal motivo los tópicos que a continuación abordaré están basados casi en su totalidad en el libro de Carrillo y Gariel. Y “Técnica de la pintura de la Nueva España” y que al mismo tiempo es hasta la fecha el único documento confiable al respecto.

Hablemos pues de los colores y su obtención en la Nueva España. El más importante de todos ellos por su uso y por su exportación es la grana o cochinilla, conocida entre los indígenas como Nocheztli. Fue altamente descrita en su tiempo por gentes como Francisco Cervantes de Salazar, Fray Bernardino de Sahagún, Fray Toribio de Motolinia, etc. El uso indígena ya la hacía muy valiosa desde antes de la conquista y se llega a mencionar como parte importante del tributo que los pueblos sometidos llevaban a los mexicas. A la llegada de los conquistadores, inmediatamente se dieron cuenta estos de la importancia de la exportación de este producto que después del oro y la plata fue el más importante de los productos de exportación generando sumas cuantiosas en cuestión de impuestos.

Su gran cultivo en toda Mesoamérica hizo que fuera de fácil obtención en la Nueva España y al mismo tiempo de gran uso los pintores de la época. Se obtenía al recolectarla del nopal y secarla al sol; ya seca se muele y posteriormente se filtra mediante hervor para obtener finalmente el polvo carmín tan característico de la Nocheztli. Además de sus fines pictóricos, se utilizaba para teñir pieles textiles y otros. Al mismo tiempo, las distintas variedades de esta cochinilla nos dan varias tonalidades rosadas, violetas, obviamente rojas, etc.

Pasemos ahora a hablar del color añil. Este color se obtenía en la Nueva España de una planta llamada Indigófera Añil. Mediante la acción del oxígeno sobre el añil blanco que existe en ella combinada con la glucosa y por fermentación de esta en presencia de amoníaco, se obtiene una solución amarilla la cual se transforma en añil azul.<sup>15</sup> Este color también fue de alta exportación e incluso llegó a inundar el mercado Francés que emitió una prohibición para ello en 1737.<sup>16</sup>

Para el color Tornasol – o violeta – los pintores coloniales colocaban líquenes en las especies Lecanora y Variolaria en depósitos de orina podrida dejándolos macerar por algunos días, agregándoles después

<sup>15</sup> CARRILLO Y GARIEL.- Op. Cit. p. 27

<sup>16</sup> Ibidem. p. 32

un poco de cal, arsénico y alumbre: a las cuatro o seis semanas aparece el color violeta que caracteriza esta tinta<sup>17</sup>.

Para el amarillo se utilizaba la planta llamada "Zápale" que para los botánicos es la planta parásita llamada Cuscuta, sus hojas se molían formando una lamina redonda de aproximadamente 5" de diámetro. Para el negro se usaba un palo llamado de Campeche.<sup>18</sup> En cuanto a verdes se utilizaba el "cardenillo", el cual se obtenía del cobre y se purificaba con una solución acuosa de vinagre y cogollos de ruda.<sup>19</sup>

A fines del siglo XVI y principios del Siglo XVII, figura como color blanco únicamente el Albayalde o Blanco de Plomo; en la Edad Media; la fabricación del Albayalde fue exclusiva de los holandeses y venecianos, de donde se extendió al resto de Europa y de ahí pasó su uso a la Nueva España.

Con objeto de avalar el uso de los colores antes mencionados reproduciré abajo una lista tomada del Libro de Carrillo y Gariel en donde se muestra un inventario del taller de Alonso de Herrera y que aunque esta fechado en el año de 1645, no deja de darnos una gran cantidad de datos en cuanto a los colores usados y el costo de los mismos:

Una arroba de bermellón para pintores a 12 reales libra.

Veintitrés libras de añil fino de pintores a 4 pesos libra.

Once libras de jenuli fino para pintores a 12 reales libra.

(Mineral arsénico y azufre, color del limón)

Siete libras de carmín fino a seis pesos libra.

Un caxón (sic) de sombra parda para pintores a 4 reales libra.

Un barril de sombra negra a seis reales libras.

Treinta y cuatro libras de Jal de Amarillo para pintor a 4 pesos libra.

Doscientas y cincuenta libras de Albayalde a 6 reales libra.

17 Ibidem. p. 35

18 Ibidem. p. 36

19 Ibidem. p. 37

Con esto pues creo que podemos tener una idea mas completa de los materiales de que podía disponer un pintor novo hispano.

Antiguamente la preparación de los colores se encomendaba por lo común a los discípulos y en su elaboración se ponía todo el cuidado que ameritaba el servicio que habían de prestar al artista.

En general a través de toda la época colonial encontramos básica y únicamente el uso de seis colores: Bermellón, grana, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro y blanco. Podemos agregar a esta lista, como empleados excepcionalmente el verde cardenillo y el carmín.

El azul verdoso, característico de algunos fondos de algunas obras primitivas – como las de Echave – esta logrado con una mezcla de ese azul de tono cobalto y algo de ocre, oscurecido con negro y aclarado con blanco; al aspecto carminoso de las sombras del bermellón y azul; los amarillos con ocre y la muy rica gama de grises con la fusión de varios de los antes citados.<sup>20</sup>

Para la protección de las pinturas se usaba el aceite de chia, logrando con eso conservar la viveza de los colores llegando a la conclusión de que dicho aceite se utilizaba como barniz.<sup>21</sup>

En cuanto a la técnica en si es importante tomar en cuenta lo siguiente; Como se sabe, y lo indica su nombre, en la pintura al óleo los colores se preparan moliéndose con aceites secantes, pero preferentemente con el de linaza o el de nuez. A varios pigmentos suele aclarárseles barniz y a otros se les agrega cera, por que siendo de distinta naturaleza cada uno de ellos, su elaboración requiere igualmente, una formula especial que preste a la pasta luminosa las características requeridas en corporeidad, poder cubriente o transparencia en su caso.

En el procedimiento pictórico al óleo, por lo tanto, pueden obtenerse diferentes cantidades, unas veces como consecuencia de los ingredientes que entran en los ingredientes de la masa colorida y otras originadas como esa se emplea; es incuestionable que un exceso de barniz produce una superficie de esmalte y que la abundancia de cera procura apariencia aterciopelada,

20 Ibidem p. 47

21 Ibidem p. 83

Pero también es cierto que de la mayor o menor cantidad de pasta que se use en cada pincelada, del vigor de esta y a un de la clase de solvente que intervenga, depende en mucho el aspecto general de a pintura.<sup>22</sup>

La razón de que esto suceda, no sólo con frecuencia sino constantemente, nos hace ver que se debe a un detalle explicable. Es particularmente en los rostros y en los cuerpos desnudos, en donde el pintor trabaja el mayor número de veces, dejando varias películas superpuestas que, por impermeabilidad sucesiva esmaltan la superficie o, por lo menos, la hacen tener más corporeidad.

En cambio en el pelo que rodea a una cara o en el fondo sobre el que destaca, apenas si una leve capa de color bastó para que el pintor consiguiera el objeto deseado, por lo tanto la diversidad en calidad viscosa procura una variable resistencia al desbarnizado, que tantos peligros expone a las obras en que se realiza y que es funesto para toda veladura.

En cuanto a las aplicaciones de oro en la pintura al óleo, podemos asegurar que son realmente escasas; en los tiempos antiguos cuando había de ser imitado ese metal en la obra pictórica. Casi siempre los artistas prefirieron hacerlo valiéndose del ocre y demás colores apropiados para su finalidad. El uso del oro metálico en los adornos de los paños, en las aureolas, resplandores y coronas de santos y vírgenes, corresponde más bien a la última época; casi siempre es el polvo del mismo metal mezclado a barniz resinoso y excepcionalmente oro batido.

Es verdad que algunas obras procedentes de los primeros años presentan hoy tonos dorados; pero estos, por lo común, son repintes posteriores.

Hablemos ahora un poco de la pintura tabular. Esta abarca un largo periodo dentro del ambiente colonial, siendo Echave uno de los precursores e impulsores en el uso de este soporte. El suelo de la Nueva España es rico en una gran variedad de especies de árboles y los pintores encontraron un fuerte apoyo en nuestro terreno al encontrar varias de estas especies funcionables para el quehacer pictórico, tales como; oyamel, sabino, nebro, cedro, nogal, etc.

Dejemos en palabras del propio Carrillo y Gariel la descripción del trabajo de la madera: "conocida ya la gran

cantidad de árboles que proporcionaron maderas, réstanos agregar que los carpinteros de los colonias, siguiendo la manera tradicional de juntas los tablones, los devastaban y cepillaban toscamente por la superficie sobre la que este ejercitara su pincel. En estos tableros las piezas se unen siempre en el mismo sentido. Con lo que se logra que, en caso de producirse abombamientos a consecuencia del secado de la madera, estos sean controlables por un mismo travesaño. El estado actual de las pinturas tabulares, permite suponer que se empleó madera completamente seca.<sup>23</sup>

Reforzando lo anterior podremos citar una parte de las ordenanzas:

“Ordenamos y mandamos que ningún pintor de estofado y dorado, no puede aparejar ningún bulto no trabajara hasta que primero pasen tres meses...”<sup>24</sup>

Las medidas de longitud y amplitud son extremadamente variables, sin embargo en el grosor hay un cierto estándar que no pasa de cinco y medio centímetros.

El proceso que se sigue en la preparación de las tablas para pintar, consiste en extender sobre ellas una película de cola que sirve para pegar un grueso lienzo que además de cubrir las diversas piezas, previene, en lo posible, los deplorables resultados de la separación de las mismas, lo que pudiera originarse como consecuencia de los cambios de temperatura; al mismo tiempo, dicho lienzo proporciona una superficie lo bastante áspera para retener una capa de estuco formado por yeso preparado a la cola, el que, una vez bien seco, recibe el pulimento de su superficie. El yeso m el que se vendía en estanco era consumido casi exclusivamente por los pintores, escultores, doradores, etc. Pues es hasta muy avanzado el siglo XVIII cuando principia a usarse en mayor escala, al ser utilizado en las arquitecturas. Después de colocar el yeso antes de las capas de color se colocaba por último una capa de cola.

En cuanto a la pintura al lienzo, no abordaremos mucho dado que se comienza a usar a fines del siglo XVII y recordemos que el año de muerte de Arteaga es de 1653.

Pasemos pues ahora a analizar las obras en su desde e punto de vista color. En general podemos decir que la paleta

23 Ibidem p. 89

24 TOUSSAINT.- Op. Cit. p. 223



Echave esta altamente influenciada por el renacimiento italiano en donde podremos observar un gran dinamismo en el color y al mismo tiempo una gran vivacidad.

Iniciaremos con la "Adoración de los magos" que al igual que todos los cuadros que aquí estudiaremos – tanto de Arteaga como de Echave – se encuentra en la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

En esta obra podremos apreciar en el fondo un azul que se va degradando al blanco para después fundirse con el verde y obtener la impresión de lejanía en las montañas y en los personajes que se encuentran en el último plano. Las vestimentas en general de los personajes principales abarcan colores primarios y secundarios. El mago negro del fondo porta una túnica amarilla con una capa azul. El siguiente mago una capa violeta con túnica azul y delantal blanco con una sombra verdosa. El mago que se encuentra en primer plano posee un jubón color grana degradado con blanco y una capa roja matizada con varios grises sobre todo en la parte inferior. En lo que respecta al resto del fondo tanto la madera superior del granero como la parte rocosa que se encuentra atrás tenemos que presenta una gama de grises matizados con verde. El fondo oscuro del granero se obtuvo mezclando siena tostado mas negro. La capa del San José es amarilla y su túnica verde en cuanto a la Virgen, viste una túnica grana degradada con blanco y una túnica azul. Para el suelo encontramos una gran cantidad de tierras y los efectos de oro de la empuñadura de la espada y la corona del mago se hicieron con ocre. Para el cabello de todos los personajes se hicieron distintas mezclas de siena y negro. Las carnaciones se obtuvieron por medio de blancos, sienas, ocres y veladuras de carmín, predominando el color blanco.

La obra "La oración en el huerto" presenta menos dinámica en el color pero al mismo tiempo es un poco más atrevida en cuanto al mismo. Veamos para comenzar la aureola que rodea al ángel es de un marcado color anaranjado que contrasta con su complementario que se encuentra en el cinto y que es azul. Para compensar visualmente la túnica del ángel es de color grana degradado con blanco y en la parte baja del mismo ángel podemos observar un color azul claro que sostiene toda esta pequeña composición de color a nivel visual. Contra toda esta mancha de colorido en el otro extremo tenemos un oscuro casi total obtenido con la mezcla del azul y el negro representando una noche agitada. En la parte inferior de nueva cuenta tenemos brote de color al observar la gran luminosidad del Cristo quien porta una capa azul y una túnica grana. La vegetación que se encuentra en la parte inferior izquierda, también presenta una cierta gama de color al incorporar verdes en la vegetación, grises en el tronco y violetas y blancos en las flores. A mi juicio es el mejor trabajo de Echave por que sabe combinar los efectos de la luz y la compensación visual del color al ocupar colores primarios, secundarios y complementarios.

El siguiente cuadro – “La porciúncula” – tiene una mayor fuerza en el color. Lo primero que salta a la vista es el amplio cortinaje verde que se encuentra en la parte superior y que además resalta por el siena tostado matizado con negro que se encuentra entre el cortinaje y los santos. Este verde presenta una complementación con el color grana de la túnica de San José. El peso de la Virgen y el santo se da con el color azul de sus túnicas.

Inmediatamente después del pesado color azul encontramos un fuerte núcleo de luz en la nube que sostiene a la pareja y esta modelada con varios grises. En el ángel que se encuentra a la izquierda encontramos dos colores secundarios; verde y anaranjado. La túnica inferior de este ángel así como la del fraile pertenecen al género de las tierras. El ángel de la derecha presenta un color siena y un verde semejante al del cortinaje superior en la parte baja de la túnica. El pesado color rojo del tapete evita que este se vuelva volátil.

“La visitación” es una obra que tiene menos cambios de color y presenta la particularidad de manejar muchos colores neutros. Para empezar presenta un fondo muy oscuro de siena más negro que se degrada un poco en la parte derecha; sin embargo, esto hace que el Espíritu Santo que se encuentra en el centro resalte en sobre manera ya que está pintado con un blanco total. El fondo montañoso está realizado sobre un gris matizado con azules. Los personajes secundarios (verde y anaranjado) así como el ocre. El uso de colores primarios en la figuras principales hace que estas resalten aún más: azul y rojo para el personaje de la derecha, siena y blanco para el de la izquierda y tierras en el suelo. En sí la paleta es limitada pero no deja de perder el equilibrio en el color y la luz.

Uno de los cuadros más importantes por su tamaño es el “Martirio de San Aproniano”. En efecto además de su tamaño, la variedad pictórica lo hace sobresalir entre varios más de su época. Lo primero que nos llama la atención es el rompimiento de gloria que es de color anaranjado y que está soportado por dos grandes nubes de color azul oscuro intenso – justamente su complemento –; el azul y el rojo de Dios Padre, así como el verde y Rosado de los Ángeles y el verde más intenso de la palma que sostiene uno de los Ángeles hace que solamente en esta parte del cuadro se pueda apreciar a un gran discurso de color, mismo que está soportado por la gran cantidad de grises de la arquitectura del fondo. En la parte izquierda tenemos una columna con un gris muy intenso y fustes siena tostado. Los grises del fondo hacen que resalte la piel del mártir quien fue representado con una piel muy blanca; su verdugo a pesar de su tamaño descomunal con respecto a su víctima posee colores que compensan su tamaño tales como el blanco de su bluson, el siena de su pantaloncillo y el gris violáceo de sus sandalias.

Por el lado derecho tenemos un estrado coronado por una cierta arquitectura de color ocre, seguido por un cortinaje corto de color grana y otro más largo de color verde, ambos complementarios uno del otro. De nueva cuenta aparecen los colores primarios en la vestimenta del personaje que ordena la ejecución (Azul y rojo). El pesado color rojo del tapete hace que el estrado tenga un gran peso visual. Por último, los dos personajes guerreros que se encuentran en la esquina con sus armaduras grises azulosas, compensan visualmente y en peso a los otros dos que se encuentran en el extremo opuesto. Todos ellos están como equilibrio visual.

Un cuadro hasta cierto punto comparable con "La visitación" es "La anunciación". Digo esto por la ocupación de grandes espacios oscuros y poco color. Comencemos también por mencionar que tiene un gran fondo oscuro a base de siena y negro y en la parte superior un foco de luz muy importante con un Espíritu santo en blanco alrededor de él, una degradación de un azul. En el lado derecho (y no muy perceptible en la imagen) observamos un cortinaje verde rematado por un filo amarillo. La Virgen en este caso y contrariamente a varios de los cuadros anteriores presenta una vestimenta en donde predomina el color violeta, aunque claro, sin olvidar el manto azul característico de ella. Se encuentra apoyada sobre un taburete de color siena que tiene una carpeta violeta con vivos rojos y amarillos. El tapete de nueva cuenta es de color rojo oscuro.

En lo que respecta al otro personaje principal, el Ángel, también presenta una gran masa de color. Comenzando por una extraña degradación en las alas del ocre al azul, presenta la invariable combinación de del rojo y azul, solo que en este caso presenta también una túnica de color amarillo con sombras ocre. Es indudable que ambos pertenecieron al mismo retablo.

Un cuadro de nueva cuenta lleno de colorido lo es "La presentación en el templo". Es tal vez, uno de los más trabajados a nivel color en la obra de Echave.

Comenzaremos por observar en la parte superior un cielo clarísimo con azul, mucho blanco el cual contiene al Espíritu santo modelado con blanco y gris. Esta bordeado por un ocre que se degrada a un gris más siena de las nubes. La arquitectura presenta un gris matizado con verde. Un gran cortinaje de un verde oscuro se encuentra en la parte derecha. La Virgen presenta su clásico manto azul y su esposo muestra una extraña combinación de dos dolores secundarios –violeta y verde – así como una túnica amarilla sombreada con ocre. El sacerdote presenta una mitra blanca, jubón amarillo matizado con ocre y algunos rojos, un faldón azul con sombras de azul más oscuro y una túnica color violeta. El manto del niño es blanco en cual está modelado con grises. La mujer que se encuentra debajo de él presenta un velo verde, una túnica roja y

un faldón siena tostado. En el suelo podemos apreciar varios grises matizados con ocre.

Como podremos observar Echave aunque ocupara una aleta reducida, lograba combinar los colores de tal forma que es evidente un amplio dominio del color al no hacerlo tedioso al observador.

Pasemos ahora a analizar la obra de Arteaga que aunque solo serán tres cuadros presentan notables diferencias con Echave (Aunque en uno de ellos se nota mucho la influencia de este último).

El primer trabajo que analizaremos es precisamente el que muestra similitud con los de Echave: "Los desposorios de la Virgen".

Este cuadro muestra un rompimiento de gloria que tiende al anaranjado con unos ángeles vestidos en rojo y azul, con alas blancas modeladas con gris. El ambiente en el que se encuentran los personajes principales esta dado por un siena natural oscurecido con negro.

Los personajes secundarios del lado derecho presentan ropajes de colores neutros y el niño debajo de ellos vivos rojos y anaranjados. Los personajes secundarios de lado izquierdo son músicos y están ataviados con vivos azules y rojos; el violín es de color siena.

El cuanto al colorido de los personajes principales tenemos en primer lugar al sacerdote que esta ataviado con una mitra y un jubón de color grana así como una túnica de color violeta. La virgen presenta una túnica grana ricamente matizada con rosas y blancos y al mismo tiempo presenta una capa con dos tonalidades de azul, su esposo trae una túnica verde, una capa anaranjada y en ella un brillo muy fuerte en blanco. Pintura muy rara para lo que se conoce de Arteaga pero debemos recordar que el tenía que estar en competencia con el resto de los pintores de la época y esas eran las condicionantes de color que imperaban en la misma.

En la siguiente obra a analizar ya podemos observar la influencia Sevillana – con Zurbarán a la cabeza – que él ya traía consigo. En efecto, como ya se mencionó en el capítulo anterior si bien es cierto que Arteaga no se formó con él, si dejó una influencia muy fuerte en su trabajo podemos observar en esta "Crucifixión". El claroscuro tan en boga décadas después en Europa, se muestra ya aquí, aunque con una clara influencia también de Caravaggio. De cualquier forma esta obra presenta un gran fondo oscuro logrado con la mezcla siena tostada y negra y que solamente se muestra cierta degradación en la parte inferior del fondo. La arquitectura del fondo superior. La cruz esta hecha a base de siena tostado y algunos pequeños toques de blanco para ciertos brillos. Y para las carnaciones es evidente el uso de abundantes blancos con leves toques de rojo, todo trabajado con veladura.

Por último tenemos lo que a juicio de muchos es la obra maestra de Arteaga: "La incredulidad de Santo Tomás". Pintura también esta de una clarísima tendencia claroscurota (de hecho el color me recuerda mucho a "El descendimiento" de Caravaggio). Todo el entorno superior esta en negro y el inferior en esa mezcla de siena mas negro. Los apóstoles del fondo son apenas perceptibles y solo podemos observar la del apóstol que esta justo detrás del santo Tomás que tiene un manto azul y una túnica roja. Santo Tomás posee una túnica ocre con sombras en siena, una capa verde y una túnica inferior de color siena tostado, el manto del cristo es de un grana muy encendido. De igual manera que el anterior sobresalen las carnaciones con mucho blanco.

Como habremos podido observar, la diferencia de color entre ambos maestros es muy notoria y más aun nos sorprenderemos si nos damos cuenta que la diferencia en tiempo de ambos maestros es de apenas un par de décadas. Pues bien, pasemos ahora al análisis compositivo de las obras. Sin embargo, antes de abordar el tema en el mismo, anotemos algunas generalidades al respecto.

Desde que el hombre comenzó a manifestarse artísticamente en las antiguas cavernas, siempre se ha interesado en dar un cierto orden y armonía a las figuras representadas. Fueron los egipcios quienes de alguna manera teorizaron al respecto y crearon distintos patrones geométricos en la aplicación de las manifestaciones artísticas y generalmente estaban estrechamente relacionados con los fenómenos astrológicos. (Véase por ejemplo las relaciones armónicas geométricas de la gran pirámide) y al mismo tiempo fueron ellos quienes puntualizaron lo que en el renacimiento se le llamó el Número de Oro.

Los conocimientos geométricos y matemáticos de los egipcios fueron heredados a los griegos, quienes con Euclides a la cabeza, entre otros, dieron forma a la geometría que hoy en día conocemos; tanto para el arte como para otros menesteres.

Durante muchos siglos estos conocimientos quedaron casi olvidados y es con el renacimiento que muchos de estos documentos ven la luz y se integran a la práctica del quehacer artístico. Entre ellos podemos mencionar las traducciones que hace León Batista Alberti; Ghiberti; el libro también de Alberti "De pictura", el de Luca Paccioli "La divina proporción"; el tratado de perspectiva de Piero de la Francesca, el tratado de pintura de Leonardo Da Vinci, etc.

En todos ellos se abordan distintos temas de orden estrictamente pictórico y cada uno de ellos esta encaminado a formar nuevos pintores.

Ya desde la edad media los pintores del gótico comenzaron a utilizar ciertos patrones geométricos. Por ejemplo; Giotto comienza a

utilizar las llamadas diagonales de control así como un principio muy burdo de la perspectiva. Para el siglo XV, Alberti comienza a proponer las proporciones musicales que consisten en dividir un segmento de la recta de acuerdo a como se dividiría una cuerda, de un instrumento musical para obtener octavas, quintas, terceras, etc. De esta manera, se obtiene una separación armónica de cada uno de los lados de un plano dado.

El siguiente paso importante en el desarrollo de la geometría en el arte es la asimilación del número de oro. Este número en la geometría es la sección Áurea y surge a través de la serie Fibonacci – Esta serie consiste en sonar los dos últimos números de una serie para obtener el siguiente Ej.: 1, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. – y funciona como símbolo de la constante relación armónica entre magnitudes diferentes.

El número de oro representa también la relación de proporciones de tamaños, entre dos líneas de medidas diferentes; entre dos figuras geométricas de medidas diferentes; entre dos cuerpos poliédricos de medidas diferentes. Ésta proporcionalidad de medidas diferentes es perpetua, entre objetos juntos geoméricamente y se llama proporción Áurea, cuyo símbolo es el número de oro a 1.618.<sup>25</sup>

El primer texto como tal acerca del número de oro es el de Lucca Paccioli "La divina proporción"<sup>26</sup> que fue publicado en Venecia por Paganino Paganini en 1509; aunque el texto data de 1498 y contiene ilustraciones de Leonardo.

En los primeros treinta y tres capítulos el autor expone, el autor expone los distintos efectos que puede ofrecer la Divina Proporción en figuras simples, sobre todo con el pentágono. Del. Cap. XXIV en adelante, muestra como construir los 5 cuerpos geométricos regulares. Este libro está dedicado a Ludovico, príncipe y amigo de las ciencias, después de la dedicatoria, el autor se introduce asimismo en su trabajo y sienta las bases matemáticas de la obra, mismas que se pueden aplicar al arte (caps. I al III). En el capítulo IV justifica sus frecuentes referencias a Euclides "Nuestro filósofo". Después (Caps. V y VI) defiende el título de su trabajo "La divina proporción", ¿Por qué divina?, para la respuesta a esta cuestión, nos da 4 razones: a) Como Dios es único. b) Como la Santísima Trinidad es una sola en tres personas; una simple proporción en tres dimensiones. c) Como Dios, no puede ser definido en palabras, no puede ser expresada por ningún número inteligible o cantidad racional, está siempre oculta y secreta y solo se le entiende por medio de las matemáticas irracionales. La expresión "Oculta es secreta" enfatiza el carácter mágico y misterioso del ramo del conocimiento del cual Paccioli nos está revelando. Y por último d) Como Dios, es siempre similar a si mismo.

25 TOSTO, Pablo.- "La composición áurea en las artes plásticas" Librería Hachette S.A. Buenos Aires, Argentina, 1983 p. 17

26 PACCIOLO, Luca.- "La Divina Proporción", Ed. Lozada. Buenos Aires, Argentina. 1946, 344pp.

De los caps. VII a XXII Paccioli analiza en sucesión cada uno de los distintos efectos de la Divina Proporción.<sup>27</sup>

De cualquier manera la importancia de este libro radica principalmente en que primero influyó a los artistas venecianos pero muy pronto se extendió a toda Italia y de ahí al resto de Europa. Además, por otro lado, toda esta información era conocida por los pintores en formas orales y con la publicación

de este texto, la sección áurea cobró gran respeto y desplazó a otros sistemas compositivos, tales como las proporciones musicales. Dürero fue muy consciente de este número y una gran parte de su trabajo en estampa está realizado bajo este sistema de composición. Debemos tomar muy en cuenta esto por que nos será de gran ayuda las obras en si mismas.

Posterior a él, hubo otros varios escritores que estudiaron al número de oro pero es Matila C. Ghyka quien dedica con pasión todo su esfuerzo a estudiar casi exhaustivamente la sección áurea en todas sus manifestaciones.

A lo largo de tres extensos libros: "Estética de las proporciones de la naturaleza y en las artes"; "El número de oro en los ritmos" y "El número de oro en los ritos", analiza las aplicaciones de esta proporción en

Las artes del pasado y sus coincidencias con los ritmos y medidas de la naturaleza y de la vida, estos libros se editan en la primera mitad de este siglo.<sup>28</sup>

Ahora bien ¿por qué énfasis en la Divina Proporción cuando en su momento también se conocía el uso de las proporciones musicales y figuras geométricas circunscritas en el cuadrado o en el círculo?. Pues bien, la razón es muy sencilla, los maestros estudiados realizaron el 95% de su obra bajo este esquema compositivo. Las bases que presento para sustentar esto son las siguientes: en primer lugar, Echave Orió se forma en la Nueva España, un lugar en el que se está lejos de cualquier novedad de cualquier índole, sobre todo artística. Debemos recordar aquí que la sección áurea se extiende por toda Europa en el primer tercio del siglo XVI. En segundo lugar, en el caso de Arteaga, él se formó en Sevilla bajo una estricta escuela Renacentista y si bien fue influido por los claroscuroistas, cuando el partió dicho movimiento estaba en proceso. Y por último al revisar las imágenes podemos revisar en su claro oscuro la transición de renacimiento a barroco

27 BOULLEAU, Charles.- "The Painter's Secret Geometry" Thames and Hudson. London Great Britain 1963. p.74 y 76.

28 BALMORI, Santos.- "Áurea Mesura" U.N.A.M. México 2º Ed. 1986 p.23

Pasemos pues a analizar las obras en si mismas y tomemos primero el caso de Echave.

El primer cuadro a analizar será "La adoración de los Reyes". Este cuadro así como los sucesivos, muestra una composición geométrica en  $\Phi$  sucesivo. (Entendemos por  $\Phi$  a la sección áurea). Así mismo se apoya en mitades y cuartos. Las primeras

dos líneas de  $\Phi$  en vertical, así como las mitades en horizontal y vertical, forman entre si un rectángulo áureo que enmarca a las figuras principales; la Virgen y el niño. En el rectángulo áureo inferior se muestra el tema en si, cuando uno de los reyes esta besando el pie del niño, es decir le esta adorando.

Las diagonales proyectadas de los puntos áureos de derecha a izquierda, nos dan la ubicación exacta de cada uno de los personajes así como del granero. La fuerte luz que emana de la estrella cae en el resto del cuadro a través del pasaje formado por la línea de mitad y la de un cuarto de derecha. Por último las diagonales proyectadas de izquierda a derecha, terminan por definir la dirección y movimiento de los personajes.

Ahora bien si enfatizamos en la línea 2-2 observaremos claramente como este segmento divide el cuadro a lo vertical en dos grandes grupos a los personajes. Del lado izquierdo y con mayor peso visual tenemos a la sagrada familia y en el lado derecho se encuentra otro bloque de personajes que son los reyes mas algunos personajes no son muy bien definidos que quizás son pastores compensando el equilibrio visual de la siguiente manera: bloque izq. con menos personajes pero con mayor dimensión; bloque derecho mas angosto pero con mayor cantidad de personajes.

Es de notarse también que las características raciales de los dos reyes de tez blanca son de mercados tendencia española, sus coronas aparecen en el suelo símbolo de humillación y respeto al ser divino, sus ricos ropajes contrastan con las humildes telas de la sagrada familia.

Por otro lado, atendamos a la diagonal que va de la esquina superior izquierda a  $\Phi$  hacia debajo de esta línea encontramos la zona más luminosa del cuadro enfatizándose mas en la Virgen y en el niño las zonas de media luz se encuentran en el bloque de los reyes y pastores y por último encontramos a las zonas más oscuras en la parte superior del granero.



Los segmentos  $2-2'$  y  $1/2 - c$  determinan en gran medida la única forma armónica de la composición ubicando respectivamente pared y techo. Básicamente la composición es elemental pero los trazos anotados son básicos para esta composición.

La obra "La anunciación" esta representada compositivamente por un par de ritmos geométricos que están dados por una sucesión  $F_i$  a lo vertical y las proyecciones a partir de los puntos áureos de izquierda a derecha en forma ascendente. El tema principal se encuentra enmarcado por el rectángulo áureo horizontal formando por los números  $F_i$  y la mitad. El resto de la composición es muy austera y esto se debe a que sólo podemos apreciar un par de personajes: el ángel anunciador y la Virgen. La fuerte diagonal de  $1$  a  $1'$  nos da la inclinación de la virgen; al mismo tiempo  $1'$  determina la altura del taburete en el que esta recargada la Virgen.

La diagonal de control que va de la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha, marca perfectamente la inclinación del manto así como de la mano del arcángel y las diagonales dadas por los puntos  $2$  y  $3$  ambos hacia  $b$  marcan la dirección de los pliegues del vestuario del ángel. Los puntos lumínicos más importantes están dados en la gloria que se encuentra en la parte superior entre  $b$  y  $1/2$ ; cara, espalda y manto inferior del ángel, por cierto que la línea que viene de la  $b$  delimita el punto contraste de luz y sombra en el ropaje del ángel. La Virgen tiene un medio tono de luz visible en su ostro y ropaje rojo, de igual forma en luz es tratado el suelo. El resto del cuadro esta en una penumbra total a fin de que resalten las figuras principales.

"La visitación" presenta cierta similitud de composición con el cuadro anterior; es decir simpleza en trazos y poco contraste de color; aunque en este caso encontraremos mas puntos áureos estratégicos.

Comencemos por anotar que las dos figuras principales se encuentran claramente aprobadas en los ejes que forman los puntos áureos  $2$  y  $2'$  a lo vertical. Así mismo los  $1, 3, 1'$  y  $3'$  nos permiten delimitar casi en su totalidad el cuerpo de los dos personajes principales. El rectángulo áureo formado por  $b$  y  $b'$  nos permite ubicar el tema principal de la obra.

La línea de la mitad así como las proyecciones diagonales de  $d$  a sus vértices nos permite ubicar con toda facilidad al Espíritu Santo. Con la proyección de  $f'$  y  $1''$  obtenemos exactamente la ubicación del báculo del personaje de atrás. El punto nos marca la ubicación de los pies de los personajes principales.  $3$  y  $3'$  nos delimitan la ubicación de la arquitectura de fondo.

La diagonal que va de  $3$  a  $c'$  además de delimitar el eje de la

inclinación de la cabeza de la Virgen, el brazo y el cuello, se separa de las figuras principales a las otras 2 que se encuentran de fondo. Estos personajes tienen un trabajo en el detalle mucho menor. Los personajes principales mantienen un delicado dibujo a notarse sobre todo en manos y rostros.

La diagonal que va de c a f así como la que va de f a 3 hacen una proyección de luz que obviamente recibe con mayor fuerza el personaje de Isabel obteniendo los mayores rasgos lumínicos en su manto blanco y las manos entrelazadas de ella y María. Los tonos medios de iluminación se pueden observar con mayor claridad si de nueva cuenta apreciamos la diagonal c - f pero ahora contemplándola hacia la parte superior en donde encontraremos busto y cabeza de María, personajes secundarios y el Espíritu santo justo en el centro superior. Por último las tonalidades más oscuras las hallaremos en la apenas perceptible arquitectura, la parte baja de los personajes secundarios y el fondo.

Es, en resumen, una composición simple como la anterior y si recordamos el análisis de color hecho páginas atrás nos daremos cuenta de que se trataron de obras de un mismo periodo con un mismo fin: el retablo de Tlatelolco.

La siguiente pieza es "La oración en el huerto", misma que refleja ya una composición más dinámica dentro del mismo patrón áureo. La figura principal - el Cristo orando - se encuentra delimitada por el rectángulo áureo formado por la intersección de los segmentos c - c' en la parte superior y el borde inferior además de 3- 3' y 5- 5' para delimitar los lados izquierdo y derecho respectivamente.

La línea vertical que parte el cuadro en dos mitades nos sirve para apoyar la copa y el rostro del Cristo así como la intersección de esta línea con la mitad horizontal, nos muestran el rostro y al mismo tiempo el mayor punto lumínico del cuadro. El rectángulo áureo formado por la línea de mitad vertical, la línea de mitad horizontal y los bordes del cuadro, es decir cuadrante superior izquierdo, enmarcan al ángel que ofrece el cáliz a Cristo. Las horizontales a- a, b- b' y c - c' nos permiten establecer la proporción del ángel.

El cuadrante formado por la intersección de d - d' y 3- 3' con los bordes inferior e izquierdo nos muestran claramente el trabajo de naturaleza más importante del cuadro en donde por cierto a notar la vegetación desértica.

Los focos de luz más importantes los encontramos en el ángel mismo y el Cristo. La diagonal trazada de 01 a 05' y de la esquina superior izquierda a 0f nos ayudan a entender la proyección lumínica del ángel al Cristo. En cuanto al entorno de la escena al aparecer más bien en penumbra es difícil precisarlo. Sólo se alcanza a notar una luminosidad del lado superior

derecho a la altura del segmento  $oa - oá$ , Y a la altura del segmento  $od - d'$  se alcanza a apreciar de manera muy lejana, la muchedumbre que se aproxima a apresar a Jesucristo,

En esta obra es importante hacer notar la madurez plástica que a adquirido ya el maestro en todos los órdenes: compositivo, color, luz y manejo de masas no es de extrañarse pues, que con el paso del tiempo este cuadro sirvió de ejemplo a otros maestros novo hispanos entre ellos Luis Juárez quien realiza otra "Oración en el huerto" a manera de copia fiel.

Los últimos cuadros que analizaremos de Echave, muestran ya un casi sorprendente avance en cuanto a composición se refiere. Podemos apreciar en ellos las líneas curvas que caracterizan al manierismo; lo cual nos da una idea del avance obtenido por este maestro a lo largo de su trayectoria, además de que dicha corriente fue la que estuvo en boga en la Metrópoli en la primera mitad del siglo XVI.

El primer cuadro que analizaremos con estas características es "La porciúncula" que en esta ocasión no está trabajando a través de la sección áurea sino por simetría simple o dicho de otra manera: división de los lados en 4.

En efecto, las líneas tiradas en mitades y cuartos, y la retícula que en un momento dado forman entre sí estas líneas, soportan a los personajes de una manera casi exacta. Unas cuantas diagonales tiradas de los puntos 1 y 2 a sus opuestos y así mismo del punto "a" a la parte inferior, nos son suficientes para la composición.

Sin embargo, lo más importante para la composición como ya lo mencionamos antes es la introducción de las líneas curvas. La más importante de ellas tiene centro en 3 con abertura a esta curva delimita la nube sobre la cual se apoyan los santos. Con la misma apertura pero ahora apoyándonos en O, obtendremos la base del volumen de San José y por último con centro en y abertura a la 1, trazaremos el último arco que nos indicará la dirección de la Virgen.

La diagonal tirada de a' a el ángulo inferior izquierdo, junto con la diagonal de control que va del ángulo inferior izquierdo al ángulo superior derecho delimitan, la primera; la dirección de la luz del fraile frontal; y la segunda la sombra del mismo fraile y entre ambas marcan la inclinación del mismo fraile.

Además la diagonal de control ubicada del ángulo inferior izquierdo, al ángulo superior derecho forma dos triángulos en el total del cuadro que en general hace que el triángulo inferior sea el lumínico y el superior sea el más oscuro.

Como podremos observar, la incorporación de líneas curvas a una

composición, hace que esta tenga mayor dinamismo y por consecuencia movimiento. El cambio de las imágenes anteriores a esta es por consecuencia – y a simple vista también - extremadamente notable.

Uno de los cuadros mas interesantes - por su composición - e impresionante por su tamaño - lo es del "Martirio de San Aproniano"

De nueva cuenta está trabajando en una serie de F' sucesivo reforzado con el trazo de mitades a lo horizontal y vertical. Las líneas áureas sientan fuertemente las bases de la arquitectura al mismo tiempo la ubicación del mártir. Una siguiente línea áurea que nace de 1 ubica al verdugo en el plano.

La línea áurea número 2 y la mitad vertical enmarcan perfectamente el cuerpo de san Aproniano. Notemos también que la sucesión de verticales ( 1, 2, mitad vertical y 3 ) marcan la directriz general del cuadro y por supuesto si a ello aumentamos que la figura de Dios en la parte superior y enmarcada por estas mismas líneas y la arquitectura de fondo, nos queda mas que evidente el uso de estas líneas en la composición, además de que no olvidemos que el tamaño del cuadro es enorme y por lo tanto el trabajo geométrico era indispensable

Las líneas áureas horizontales (a, b y c) terminan por delimitar grandes rasgos la arquitectura al mismo tiempo, las proyecciones emanadas en diagonal de estos puntos así como de los puntos primos, terminan por ubicamos la generalidad de las figuras.

Ahora bien, lo mas importante, como ya mencionamos, a nivel compositivo de la obra, es la forma ojival que se forma de la intersección de dos líneas curvas y que a su vez enmarcan el tema del cuadro; El martirio.

La primera de dichas curvas tiene su centro en el punto d con abertura al punto alfa. El trazo de este arco al mismo tiempo nos da la inclinación tan caprichosa que posee El Mártir. El siguiente arco tiene su centro en el punto beta y tiene la misma abertura anterior. Al juntar ambos arcos, obtenemos una forma ojival (en Europa aparece Frecuentemente con el Greco). Que como ya dijimos antes enmarca el tema de la obra. Observamos en particular las horizontales a y b, Estas soportan en si las nubes que muestran la gloria. a y b respectivamente soportan a los Ángeles que llevan las palmas del martirio, atributos propios del santo. El segmento c-c' marca la división de los pisos en la arquitectura de fondo.

La línea de la mitad horizontal nos marca de izquierda a derecha, el vuelo

de la camisa del verdugo el balcón de la arquitectura de fondo, la base del campanario en la arquitectura más lejana y la dirección de los hombros del personaje importante ubicado a la derecha del cuadro que nos presenta la escena.

El segmento d-d' nos ubica las rodillas del verdugo, el pecho del mártir y el muslo del personaje importante. El segmento e-e' nos ubica el pie del verdugo la rodilla del mártir y el taburete del lado derecho, así como el yelmo del soldado que se encuentra de espaldas, por último, el segmento f-f' ubica a la figura femenina sollozante, el pie del mártir y los hombros del soldado.

La diagonal trazada del punto "a" la mitad vertical nos marca la inclinación de Dios y la trazada de esta misma mitad vertical a d' ubica el giro del personaje sentado del lado derecho. La que se encuentra de  $\emptyset b$  a  $\emptyset b'$  señala la dirección de los hombros del verdugo. El segmento c- d' marca la dirección de la vista del verdugo así como el brazo del personaje del estrado.

Los segmentos que emanan de la mitad horizontal izquierda y que van de  $\emptyset a$  'y  $\emptyset 3'$  marcan respectivamente a dirección del brazo del verdugo y la dirección del muslo derecho, por cierto que es esta pierna la que soporta el peso total del verdugo. La diagonal  $\emptyset d'$  ángulo superior derecho enfatiza la inclinación del tronco del verdugo y la palma del ángel inferior.

La línea trazada de e'- a' nos sirve para asentar la pantorrilla del verdugo y la que va de  $\emptyset f$  - c' marca la perspectiva de la arquitectura de fondo que se encuentra detrás del estrado. Los segmentos que van de la mitad vertical inferior a la mitad horizontal derecha y a e', señalan respectivamente el muslo izquierdo del personaje del estrado y parte del apoyo del soldado que se encuentra de espaldas. La diagonal que va de  $\emptyset e$  a  $\emptyset 2'$  muestra la inclinación de la mujer sollozante. El segmento 1'- esquina superior derecha marca el techo del estrado y la que va de  $\emptyset 5'$ -  $\emptyset b'$  marca la pantorrilla del santo.

Es evidente que conforme pasa el tiempo la habilidad del maestro va en franco ascenso sobre todo a nivel compositivo y si además tomamos en cuenta el enorme formato observaremos como el nivel que obtuvo lo coloca como uno de los grandes maestros de la época y camino a seguir de otros maestros novo hispanos posteriores,

El último trabajo a analizar de parte de Echave es la "Presentación en el templo" una composición también de gran tamaño y que con pocos trazos, de nueva cuenta en fi sucesivo, asienta el total de la imagen.

Iniciemos por notar la importancia de la línea de la mitad a lo vertical. Esta línea marca de arriba a abajo y la ubicación del Espíritu Santo, la

arquitectura de fondo el niño Jesús, el brazo de la virgen así como su manto.

Las verticales que van de 2 - 2' y de 3- 3' acentúan la arquitectura de fondo y el manto blanco del niño y la mano del personaje femenino de frente que se encuentra en la esquina inferior izquierda. Por otro lado la línea de 3- 3' nos ubica la arquitectura de fondo y el eje central que posiciona a la Virgen.

Ahora bien la intersección de estas mismas líneas con las horizontales  $a-a'$  y  $b-b'$ , nos permiten ubicar un rectángulo áureo que enmarca perfectamente el tema principal del cuadro, la presentación.

Las diagonales que van del punto medio superior a los ángulos inferiores marcan lo siguiente: la línea izquierda, la dirección de la cabeza del sacerdote, la inclinación de su manto inferior y en general el foco de luz emanado por el Espíritu Santo.

La línea de la derecha; la ubicación y dirección de un personaje de gorro rojo que se encuentra detrás de la Virgen, la dirección del manto de la Virgen y la túnica violeta de San José

La línea que va de  $\emptyset 2-\emptyset b'$  indica el corte del cortinaje superior el plano de los personajes, así como la dirección del manto superior de San José. La diagonal que va de  $\emptyset 3$  a  $\emptyset b$ , ubica parte de la inclinación de la cabeza del sacerdote, de sus hombros y del brazo del personaje de blanco que se encuentra a espaldas del sacerdote.

El segmento que va de la esquina superior derecha a  $\emptyset 1'$ , nos da la dirección del rostro de la virgen, brazo derecho y palma del personaje femenino de la esquina inferior izquierda. La diagonal que va de esta misma esquina superior derecha a la mitad inferior, nos da la dirección de hombros y muslo derecho de la Virgen, Y la línea que va de  $\emptyset a'$  a  $\emptyset 3'$  nos da el giro de la cabeza de San José, su antebrazo y el corte de luz y sombra que hay en el muslo izquierdo de la Virgen,

La línea que va de la esquina superior izquierda a la mitad inferior, marca el personaje de fondo y el antebrazo y la diagonal que va de  $\emptyset 2'$  a  $\emptyset 2$  enmarca al personaje femenino izquierdo y el personaje de blanco obtiene su dirección.

El bloque principal de personajes se encuentra enmarcado por el par de horizontales áureas y por el rectángulo áureo que va del borde izquierdo a la línea áurea  $\emptyset 2-\emptyset 2'$ . Ahora bien la gloria que se encuentra en la parte superior, enmarcando al espíritu santo, tiene una forma circular, misma que se puede ubicar de la siguiente manera: centro en  $1/2$  superior y abertura a  $\emptyset 1$  se traza el semicírculo hasta  $\emptyset 4$ . Sea pues esta una prueba

más del amplio dominio de Echave en la composición pictórica

Pasemos pues ahora a estudiar al maestro Sebastián López de Arteaga. Sus pormenores ya han sido señalados en capítulos anteriores así que estudiaremos su obra de inmediato.

Como ya apuntamos anteriormente, la certeza de la acreditación de sus trabajos es muy dudosa, por lo tanto nos enfocaremos solamente a tres de sus obras firmadas.

La primera obra a analizar es “La incredulidad de Santo Tomás” misma que tiende mucho a la corriente que estaba muy en boga en esa época en la metrópoli: el tenebrismo. En efecto, el contraste de luz y sombra es muy marcado en este trabajo y podemos observar muy fácilmente este contraste en el mismo Cristo y el fondo, de hecho este recurso de alto contraste es el que determina y resalta el tema principal

Geométricamente, empecemos por anotar la importancia de las líneas medias. La primera de ellas que es la mitad vertical, nos sirve perfectamente para marcar la ubicación de los dos personajes del cuadro: a la izquierda, Santo Tomás y a la derecha, Jesucristo, además esta misma línea marca el borde del torso de Jesucristo, contraste de luz y sombra en el manto rojo, la herida del costado de Cristo y el apoyo de su pierna derecha. La mitad horizontal nos señala la mitad del cuerpo del Cristo, los hombros de Sto. Tomás y también que la mitad superior del Cristo es la más iluminada

Al igual que en Echave, encontramos en López de Arteaga el uso de fis sucesivos para su composición. Por ejemplo choquemos las primeras dos líneas áureas  $\varnothing 1-\varnothing 1'$  y  $\varnothing 2-\varnothing 2'$  estas líneas nos sirven para ubicar la iluminación de Sto. Tomás en hombro y oreja, la luminosidad del cuello y pelo del apóstol colocado sobre Sto. Tomás y el rectángulo áureo que se forma entre los segmentos  $\varnothing 1-\varnothing 1'$  y  $\varnothing 3-\varnothing 3'$  con los bordes superiores e inferiores, ubica a los apóstoles más visibles además este último segmento marca un punto muy importante en el cuadro el momento en el que Cristo toma la mano de Sto. Tomás y la lleva a su costado para que el apóstol pueda comprobar la resurrección de Cristo.

La línea que va de  $\varnothing 4$  a  $\varnothing 4'$  es muy importante en la obra ya que es el eje principal de apoyo para el cuerpo del Cristo, dicha línea nos delimita el apoyo del cuello, la rectitud del torso y el apoyo total de la pierna derecha  $\varnothing 5-\varnothing 5'$  y  $\varnothing 6-\varnothing 6'$  nos permiten ubicar hombro, brazo y pierna izquierdos

En cuanto a las líneas áureas horizontales, tenemos en primer término al segmento  $\varnothing a-\varnothing a'$  que nos marca de este segmento hacia arriba la penumbra,  $\varnothing b-\varnothing b'$  indican las cabezas de apóstoles y Cristo,  $\varnothing c-\varnothing c'$  nos

permite ubicar la cabeza del apóstol anciano del lado izquierdo así como el cuello del Cristo  $\emptyset d - \emptyset d'$  el pecho del Cristo en ubicación y dirección. La importancia de  $\emptyset e - \emptyset e'$  se ve remarcada cuando notamos que esta línea indica de izquierda a derecha puntos sumamente relevantes. Primero la vista de Santo Tomás, enseguida los dedos de la mano derecha del santo introduciéndose en el costado del Cristo y tema principal del cuadro, la parte superior de su abdomen y por último el codo izquierdo del Cristo. El segmento  $\emptyset f - \emptyset f'$  nos termina de dar la proporción del Cristo al ubicar su región pélvica y el codo de Santo Tomás.

En cuanto a las diagonales tenemos en primer lugar la que va de  $\emptyset c$  a  $\emptyset 3$  y que nos marca la vista de un apóstol en la parte posterior. La línea que va de la mitad izquierda a la mitad superior, indica la inclinación del apóstol anciano. La dirección de la cabeza de Santo Tomás esta determinada por la línea que va de la mitad izquierda a  $\emptyset b'$ . El brazo del mismo santo esta indicado por el segmento  $\emptyset e - \emptyset 6$  Una de las zonas con mayor penumbra esta determinada por la delimitación del segmento que va de la mitad izquierda a la mitad inferior, formando un triángulo con la esquina inferior izquierda

El antebrazo de Santo Tomás así como el brazo derecho del Cristo pueden ser fácilmente ubicados por el segmento que va de  $\emptyset 1'$  a  $\emptyset 4$  La línea que parte de  $\emptyset 2'$  y llega a  $\emptyset f$  marca la túnica del Cristo La ligera inclinación que tiene el torso del Cristo, está dada por el segmento que va de  $\emptyset 3'$  a  $\emptyset 6$ , La diagonal que va de la mitad inferior a la mitad derecha marca otra dirección importante en el manto del Cristo. La posición de la pierna izquierda del Cristo está dada por el segmento  $\emptyset 3 - \emptyset 6'$ . El brazo izquierdo del Cristo está ubicado en función de la línea  $\emptyset 5 - \emptyset f'$ . Por último la inclinación de la cabeza del Cristo así como la dirección de su brazo izquierdo están delimitados por el segmento que va de la mitad superior a la mitad derecha. Es también muy importante notar que si tomamos en cuenta las líneas que van de mitad a mitad, se formará un enorme rombo, mismo que enmarca a la perfección el tema principal del cuadro. Como podremos observar en esta composición el alto contraste de luz y sombra propio del tenebrismo, esta también enmarcado por dicho rombo siendo dentro de este mismo donde se encuentran las partes más lumínicas del cuadro.

Pasemos ahora a analizar una de las obras mas interesantes no solo de la obra de Arteaga sino del mismo mundo Novo hispano dicho trabajo es la "Crucifixión", ejemplo vivísimo también del tenebrismo en La Nueva España. La línea de la mitad vertical, es sumamente importante para la composición del cuadro, en ella podemos observar como se asienta el madero central de la cruz y el eje principal del Cristo crucificado. Las verticales áureas que van de  $\emptyset 3$  a  $\emptyset 3'$  y  $\emptyset 4$  a  $\emptyset 4'$  son sumamente importantes en la composición ya que ellas terminan por delimitar el cuerpo de Cristo, además de que  $\emptyset 4 - \emptyset 4'$  marca parte de la poca arquitectura que se encuentra en la parte inferior.



Las verticales áureas que van de los puntos  $\varnothing 1$  y  $\varnothing 2$  a sus respectivos en la parte inferior y sus homólogos  $\varnothing 5$  y  $\varnothing 6$  proporcionan los antebrazos del cristo y marcan algunos rasgos de la arquitectura de fondo. El segmento  $\varnothing a - \varnothing a'$  es muy importante por que marca el otro madero de la cruz. El que va de  $\varnothing b$  a  $\varnothing b'$  posiciona la cara. El pecho a la altura de las tetillas esta dado por el segmento  $\varnothing c - \varnothing c'$ . El ombligo y el abdomen pueden ser ubicados con el segmento  $\varnothing d - \varnothing d'$  las rodillas pueden ser perfectamente ubicadas por los segmentos áureos e y f. Por Último, por las horizontales las que esta dada por el punto áureo g delimita en general a la arquitectura de fondo. Además las proyecciones de los puntos  $\varnothing a - \varnothing d'$  y  $\varnothing d' - \varnothing a'$  nos marcan una x que nos posición perfectamente los brazos del Cristo

Pero lo mas importante de la obra a resaltar a nivel geométrico es la ubicación del serpentinato en el cuerpo del Cristo y que esta dado por varias curvas perfectamente identificables en la composición. La primera curva a tomar en cuenta tiene su origen en la intersección de las líneas áureas 5 y c en donde con abertura al borde superior en el punto  $\varnothing 5$ , se traza un semicírculo que de igual manera esta apoyado sobre el segmento áureo 5. Este semicírculo nos da dirección de cabeza y torso. La siguiente línea curva a resaltar es la que tiene su centro en la intersección de las líneas áureas 2 y d, si abrimos el compás hasta la línea áurea b y trazamos el semicírculo hasta la línea áurea f podemos apreciar claramente contrastes de luz y sombra en el torso del Cristo y sobre todo, la direccionalidad de la cadera y además de la intersección de estas 2 curvas obtenemos una área semi elíptica de lo mas iluminado en el cuadro. La tercera curva que marca el serpentinato tiene su origen en la intersección de las líneas áureas 5 y f, con centro en este punto y abertura hasta la intersección de las líneas áureas 5 y d trazaremos el último semicírculo que nos va a delimitar la dirección del taparrabo, la luz y sombra de la pierna derecha, así como la proporción de las mismas.

Esta obra es una muestra magnífica del adelanto de los maestros novo hispanos, tanto por lo propositivo de su trabajo para los pintores de la colonia como su paralelismo con la metrópoli. Es de notarse como a pesar de las diferencias geográficas, abismales para la época, existe una concordancia en el lenguaje plástico de la Nueva España y Europa misma. La similitud con maestros españoles como Murillo sólo puede ser comprendida desde el ángulo de que ambos maestros tuvieron las mismas influencias. Por otro lado son pocos los ejemplos de claroscuro en la Nueva España y también pocos los de un serpentinato tan claro como este.

El último trabajo a estudiar es uno que rompe totalmente con el esquema marcado por el mismo autor en los dos trabajos anteriores y es que a nivel compositivo el patrón a seguir no es de sección áurea sino de división de los lados en 4 y además también a diferencia de los 2 trabajos anteriores el color es algo que es mas que evidente.

Comencemos analizando las líneas de la mitad. La mitad vertical nos da la base exacta para la ubicación del sacerdote. Y la línea de mitad horizontal ubica las cinturas de los 3 personajes principales. Las líneas ubicadas en los cuartos, nos determinan la posición de José y María estas líneas claro esta a lo vertical. La línea a-a' que también es de un cuarto, ubica los moldes de las cabezas de los personajes primarios y también de los secundarios en la parte superior. La línea c-c' ubica las rodillas de los contrayentes. Los segmentos verticales de un octavo delimitan momentos claves en el tema del cuadro, ambas líneas pasan por las manos del sacerdote y de los contrayentes.

En cuanto a las proyecciones ortogonales observemos como las del primer cuarto a la izquierda, sirven para posicionar a los personajes de fondo y la túnica de San José. Las diagonales que parten de  $1/4$  y  $1/4$  hacia sus extremos opuestos, marcan una x que señalan los brazos del sacerdote que esta sujetando las manos de los esposos y al mismo tiempo marca cortes de luz y sombra muy fuertes en el ropaje de los desposados. Las otras dos diagonales que emanan de  $1/4$  terminan de diseccionarnos a la Virgen, así como también una de ellas ubica al Espíritu Santo. El rombo formado por las uniones de las 4 mitades enmarcan perfectamente la escena además de indicar la inclinación de San José y la Virgen. Como podemos observar la composición de este cuadro es sumamente distinta a la de los dos anteriores y de no ser por la firma, diríamos que fueron realizadas por manos distintas. Sirvan pues estas apreciaciones para que en un futuro se profundice en el tema de la composición plástica en la Nueva España.

## CONCLUSIONES.

Pues bien, después de analizar el trabajo y vida de estos maestros podemos llegar a varias conclusiones.

En primer término dentro del orden histórico se reafirma la posición de dichos maestros como artesanos y no como artistas, la valoración de su trabajo llegó mucho después, en su momento a pesar de ser considerados de los mejores en su ramo y época no dejaron de ser, socialmente, lo que hoy en día llamaríamos técnicos calificados.

La información llegada de Europa vía la metrópoli, aparece en la Nueva España con un desfase de tiempo bastante considerable, aunque esto se aplica más en Echave que en López de Arteaga y es sorprendente notar como un pintor como López de Arteaga llega a resultados igual de halagadores que por ejemplo un Murillo o Caravaggio ambos pintores connotadísimos en el viejo continente y López de Arteaga tan solo de haber co-existido un poco en el ambiente de Murillo, al tener las mismas influencias llegan a resultados muy similares en distintas partes del planeta pero sin conocerse entre sí, arribando ambos a un estilo común: el tenebrismo.

Por otro lado, a nivel color encontramos como los pintores además de utilizar los recursos llegados de la metrópoli, también ocuparon los propios. Tal es el caso de la grana obtenida de la cochinilla y de tanta abundancia en nuestro país. Y no debemos pasar por alto que ambos pintores se formaron en la Nueva España y no en la metrópoli y la calidad de ambos está a la altura de las mejores en España y el mundo.

La influencia del grabado fue demostrada con la analogía de imágenes y es más que evidente observar como algunos cuadros son casi copias de grabados europeos y caso curioso uno de los grabadores de mayor influencia en los pintores católicos lo fue Durero, un acérrimo Luterano, de revisar la analogía de la Oración en el huerto de Durero y de Echave.

A nivel geometría estructural se demostró que la técnica más usual para la composición fue la Sección Áurea, ya que esta se encuentra en el 90 por ciento de las obras. Es importante notar como la metodología de trabajo ocupada nos permitió centrar mejor nuestra tesis.

En esta metodología de análisis se propone el estudio de la geometría para agotar 3 puntos básicos.

El primero: la geometría como herramienta para ubicar masas de personajes. Si observamos algunos cuadros en particular nos daremos cuenta de cómo las masas de personajes de fondo están claramente delimitadas por las líneas de composición. Tomemos como ejemplo la pintura "La porciúncula" de Echave en donde además de las líneas

rectas que nos ubican a la Virgen y San José, las líneas curvas delimitan el plano terrenal del espiritual; o como en la "Crucifixión" de López de Arteaga donde la geometría nos brinda la estructura correcta para ubicar ahora no masas sino la totalidad de la figura del Cristo así como de la cruz.

El siguiente punto a analizar fue la Luz. Definitivamente las estructuras geométricas determinan la dirección de la iluminación del cuadro así como de donde emana dicha luz.

En el cuadro de "La oración en el Huerto" de Echave, podemos observar como el halo de luz viene del plano celestial al plano terrenal; en "La incredulidad de Santo Tomás" obra del pincel de López de Arteaga, podemos ubicar también como las líneas áureas verticales determinan la ubicación de la iluminación en el centro de la obra.

El trabajo de la "Crucifixión" de nueva cuenta toma importancia en este punto ya que son las líneas curvas del serpentinato las que determinan la iluminación del Cristo y pues dado que López de Arteaga practicó el tenebrismo, es más evidente en dichos cuadros.

El tercer punto a considerar fue la geometría como herramienta de acomodo de las figuras de fondo. A consideración propia el "Martirio de San Aproniano" es un clarísimo ejemplo. Las líneas áureas verticales delimitan perfectamente la arquitectura de fondo en el cuadro. La "Adoración de los magos", también de Echave, apoya la construcción del establo sobre las líneas áureas. En la "Anunciación" obra también del mismo Echave, no aparecen formas arquitectónicas pero si grandes masas de oscuridad y luz así como el cortinaje y demás elementos de ornato que todos ellos están en función de la geometría estructural.

Como podremos observar a lo largo de todo el texto la interrelación de la Nueva España con la metrópoli y las respectivas restricciones de orden teológico propias de la contrarreforma marcan en mucho la directriz temática de la obra de estos maestros, sin embargo, la herramienta plástica de la sección áurea y de la división de los lados en 4, propia del Renacimiento 100 años antes, son las mismas que se utilizaban en la Europa Contemporánea.

El tema del color fue someramente tocado dado la complejidad y seriedad que el tema requiere y ha sido tomado en esta tesis como un tema de simple apoyo. La técnica de los materiales va en el mismo camino ya que un servidor carece de los conocimientos necesarios del tema, mismos que serían mas bien competencia de un restaurados de arte, pero que de igual forma se consideraron como un apoyo a nuestra tesis.

El abordar este espacio de tiempo representa una nueva búsqueda, una nueva puerta para el estudio de la pintura mexicana y como ya mencioné con anterioridad sé que existen una gran cantidad de libros de orden histórico no encontré uno solo que estudie la pintura Novo hispana desde el punto de vista plástica .Sirva pues esta tesis como una llave , una nueva puerta para el estudio de la pintura mexicana y bajo esta perspectiva queda pues a consideración del lector.

## BIBLIOGRAFIA

### A

Andrews, Charles M. "The Colonial Period Of American History"  
Newhaven, Yale university press, 1934  
506 pp.

Arheim, Rudolf "El Poder Del Centro"  
Madrid 1º edición Ed. Alianza  
1988, 250 pp.  
Col. Alianza forma "45

Arias de Villalobos, N. "México en 1623"  
Librería de la Viuda. De Ch. Bouret.  
1907, 281 pp.

### B

Balmory, Santos "Áurea Medida"  
México, UNAM. 2ºed. 1986, 189pp.

Barbosa Ramírez Rene "La Estructura Económica De La Nueva, España"  
México ed, S. XXI editores, 1971.  
194pp.

Benévolo, L. "Historia De La Arquitectura Del Renacimiento"  
Barcelona, España ed. Gustavo Gilli SA 1981  
Vol. 1

Bialostocki, Jan "Expansión Y Asimilación Del Manierismo"  
México, UNAM 1980.  
236 pp.

Borah, Woodrow "EL Siglo De La Depresión En La Nueva España"  
México. SEP 1975. 146 pp.  
Col. Sep setentas #218

Boyer, Richard E. "La Gran Inundación"  
México, SEP 1975 146 pp.  
Col. Sep setentas #218

Brown, Jonathan "Imágenes E Ideas En La Pintura Española Del S. XVII."  
España ed. Alianza 1980 232 pp.  
Col alianza forma # 14

Brown, Jonathan "La Edad De Oro De La Pintura En España".  
Madrid, ed Nerea 1990  
326pp.

## C

Calvo Serraller, F "Teoría De La Pintura Del Siglo De Oro"  
Madrid España, ed. 1981 436 pp.

Cardenera y Solano, Valentín "Iconografía Española"  
Madrid Ramón Campirano 1855  
187pp.

Carrillo y Gariel Abelardo "Autógrafos De Pintura Coloniales"  
México ÚNAM 1953 186 pp.

Carrillo y Gariel, Abelardo "Técnica De La Pintura De Nueva España"  
México ÚNAM 2º ed. 1983 205 pp.

Cervantes Salazar, Fernando "México En 1557"  
México ÚNAM 1964 452 pp.

Chastel, Andre "El Gran Taller Italia 1460 1500"  
Madrid España ed. Aguilar 1966  
417 pp.

Checa y Cremades, Fernando "Pintura Y Escultura Del Renacimiento En España. 1450-1600"  
Madrid, España ed. Cátedra 1983  
486 pp.

Couto, Bernardo "Dialogo Sobre La Historia De La Pintura En México"  
México F.C.E. 1947 186pp.  
Col. Biblioteca americana N° 3.

# D

Da Vinci, Leonardo "Tratado De Pintura" Barcelona España 1985 311 pp.

Davis, Alexander V. "El Siglo De Oro De La Nueva España"  
México ed. Polis 1945 180 pp.

De la maza, Francisco "La Ciudad De México En El Siglo XVII"  
México F.C.E. 1985 63 pp. Col. Lecturas mexicanas # 95

Díaz, Marco "El Patronazgo En Las Iglesias De La Nueva España"  
México I.N.A.H. 1976 496 PP.

Díaz Barroso, Francisco "El Arte En La Nueva España"  
México ed. Porrúa 1921  
414 pp.

Dürero, Alberto "Instituciones De Geometría"  
México 1º ed. 1979 UNAM 250 pp.

# E

Encina, Juan de la "La Pintura Española"  
México, 1951 1º ed. 253 pp.  
Col. Breviarios F.C.E. # 48

# F

Fernández Arenas, José "Renacimiento Y Barroco En España"  
Barcelona España ed. Gustavo Gilli  
1982 271 pp.  
Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. VI



# G

Galindo y Villa Jesús, "Reseña Histórica Descriptiva De La Ciudad De México"  
México F. Díaz de León 1901 386 pp.

Gallego, Julián "Zurbaran 1598-1664"  
Barcelona España 1976 ed. Polígrafa S.A.  
415pp.

Ghyka, Matila C. "El Numero De Oro"  
Buenos Aires, ed. Poseidón 1968  
222 pp.

Gimpel, Jean "Contra EL Arte Y Los Artistas"  
Argentina, grama editor 1972 172pp.

Gold Walter. Robert "El Arte Visto Por Los Artistas"  
Barcelona España, ed. Seix Barral S.A.  
1955 502 pp.

Gombrich. Ernst Hans Joseph "EL Legado De Apeles Estudios Sobre El Arte Del Renacimiento"  
Madrid, alianza 1982 250 pp.

González Galván, Manuel "El Hombre Como Alegoría Arquitectónica Entre El Manierismo Y El Barroco"  
México UNAM 1980 245 pp.

Guadalupe Victoria José "Pintura Y Sociedad En Nueva España S. XVI"  
México UNAM 1986 185 pp.

Gutiérrez de los Ríos Gaspar "Noticia General Para La Estimación De Las Artes"  
Madrid pedro madrigal, 1600 186 pp.

# H

Hauser, Arnold "Historia Social De La Literatura Y El Arte"  
Barcelona España ed.  
20° ed 198 440 pp. 3 Vol.

Hsdjanicolau, Nicos. "Historia Del Arte Y Lucha De Clases"  
México ed. Siglo XXI 9° ed. 1981  
231 pp.

# J

Jiménez Moreno Wigberto.- "Estudio De Historia Colonial"  
México INAH 1958 215 pp.

# K

Kelemen Paul. "Baroque And Rococo In Latin American"  
New York USA ed. The Macmillan company.  
1951 302 pp. 192 places.

Kelen Emery.- "Leonardo Da Vinci's Advice To Artists"  
N.Y. T Nelson 1974  
140 pp.

Knappe, Karl Adolph "Dürer The Complete Engravings Etchings And Woodcuts"  
London Great Britain Thames and Hudson  
1965 385 pp.

Küppers. Harald.- "Fundamento De La Teoría De Los Colores"  
Barcelona España, ed. G. G. 2º ed. 1982  
204 pp

# L

Lucio, Rafael.- "Reseña Histórica De La Pintura Mexicana En El Siglo XVI Y XVII"  
México, ed. Hernández 2º ed. 1889  
105 pp.

Lassaigne. Jacques.- "La Pintura Española"  
Suiza, Carrogio S.A. 1952  
143 pp.

# M

Malins, Frederick.- "Mirar Un Cuadro: Para Entender La Pintura"  
Barcelona España, ed. Blume 1984

Marías, Fernando.- "El Largo Siglo XVI"  
España, ed. Taurus 1989  
745 pp.

Col. Conceptos fundamentales en la historia del arte español vol. 5

Mayer, Ralph.- "Materiales Y Técnicas Del Arte"  
Madrid España ed. Blume 1985 687 pp.

Morales Rodríguez, Sergio "Costrusbres Y Creencias En La Nueva España"  
México, colegio de México 1953 254 pp.

Ministro de cultura dirección general de bellas artes y archivos. "Sevilla En EL siglo XVII"  
Sevilla España ed. Dirección general de bellas artes y archivos  
1984 304 pp.

# O

Orlando, Enzo.- "Caravaggio"  
Barcelona, España ed. Monn S.A  
1977 127 pp.  
Col. Grandes maestros del arte

# P

Pacheco, Francisco.- "Arte De La Pintura"  
Barcelona, España 2º cd., ed. Leda 1982  
1423 pp.

Paccioli, Luca.- "La Divina Proporción"  
Buenos Aires Argentina ed. Lizada 1946 344  
pp.

# R

Revilla, Manuel G.- "El Arte En México En La Época Antigua Y Durante 1:1 GobiernoVirreinal"  
México, librería universal de porrua 2º ed. 1923 215 pp.

Rey. Agapito.- "Cultura Y Costumbres Del Siglo XVI En La Península Ibérica Y La Nueva España"  
México ed. Mensaje 1944 536 pp.

Roig, Juan Fernando.- "Iconografía De Los Santos"  
Barcelona España ed. Omega 1950 415 pp.

Rojas. Pedro.- "Historia General Del Arte Mexicano"  
México ed. Herman 1975 527 pp.  
Época colonial tomo II

Romero de Terreros, Manuel.- "Fuentes Virreinales"  
México U.N.A. 1966 185 pp.

Romero de Terreros, Manuel.- "Las Artes Industriales En La Nueva España"  
México Robredo 1923 215 pp.

# T

Tablada, José Juan.- "Historia Del Arte En México"  
México. Compañía nacional editorial. 1927 254 pp.

Tostó. Pablo.- "La Composición Áurea En Las Artes Plásticas"  
Buenos aires argentina ed. Hachette S.A.  
2ª edición 1983 315 pp.

Toussaint, Manuel.- "Arte Colonial En México"  
México UNAM 2º edición 1982 303 pp.

Toussaint, Manuel.- "Pintura Colonial En México"  
México UNAM 2 edición 1982 309 pp.

# V W

Vargas Lugo, Elisa.- "Las Portadas Religiosas De México"  
México UNAM 2ª edición 367 pp.

Vargas Lugo, Elisa.- "Portadas Churriguerescas De La Ciudad De México"  
México UNAM 1986 124 pp.

Velásquez Chávez Agustín.- "Tres Siglos De Pintura Colonial Mexicana"  
México editorial polis 1939 143 pp.

Viera. Fr. Juan de.- "Compendiosa Narración De La Ciudad De México"  
México, editorial guarania, 1952 123 pp.

Weismann, Elizabeth wilder. "Art And Time In México"  
New York, Harper and row 1985 284 pp.

Wright. Lawrence.- "Tratado De Perspectiva"  
Barcelona España, editorial Stylus S.A. 1985 400 pp



a



b



c



d



e



PLATE 139. © Santiago, Slayer of the Moors. a) Patent of Knighthood. Spanish. b) Mural. Checacupe, Peru. c) Mexico. d) Ecuador. e) Page from Missal. Plantin Press, Antwerp, Belgium. f) Peru.





I. Martín de Vos y Sadeler: *La Adoración de los Reyes*. Grabado.













*Virgular calcavit solus, et de ... non est vir mecum. ...*

a



b



c



PLATE 20. © The Mystic Vintage;  
 a) Engraving, by H. Wierix; b) Oil  
 Painting, by Diego de Borgraf, Puebla,  
 Mexico; c) Oil Painting, signed A.S.,  
 Quito, Ecuador. —d) Christ Crucified.  
 Peru. e) Christ of the Pulque.  
 Woodcut, by José G. Posada. Mexico.





a



b

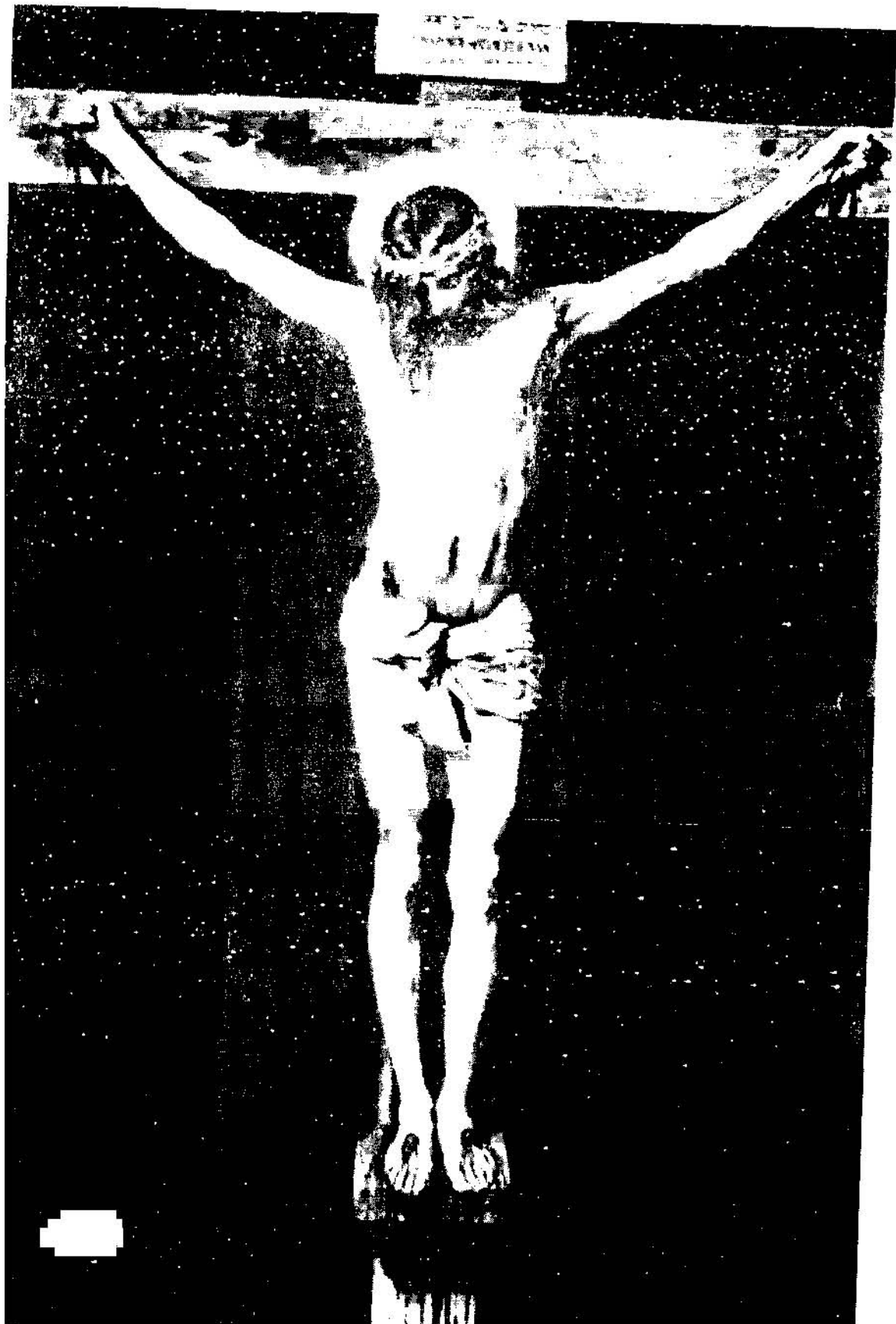


c

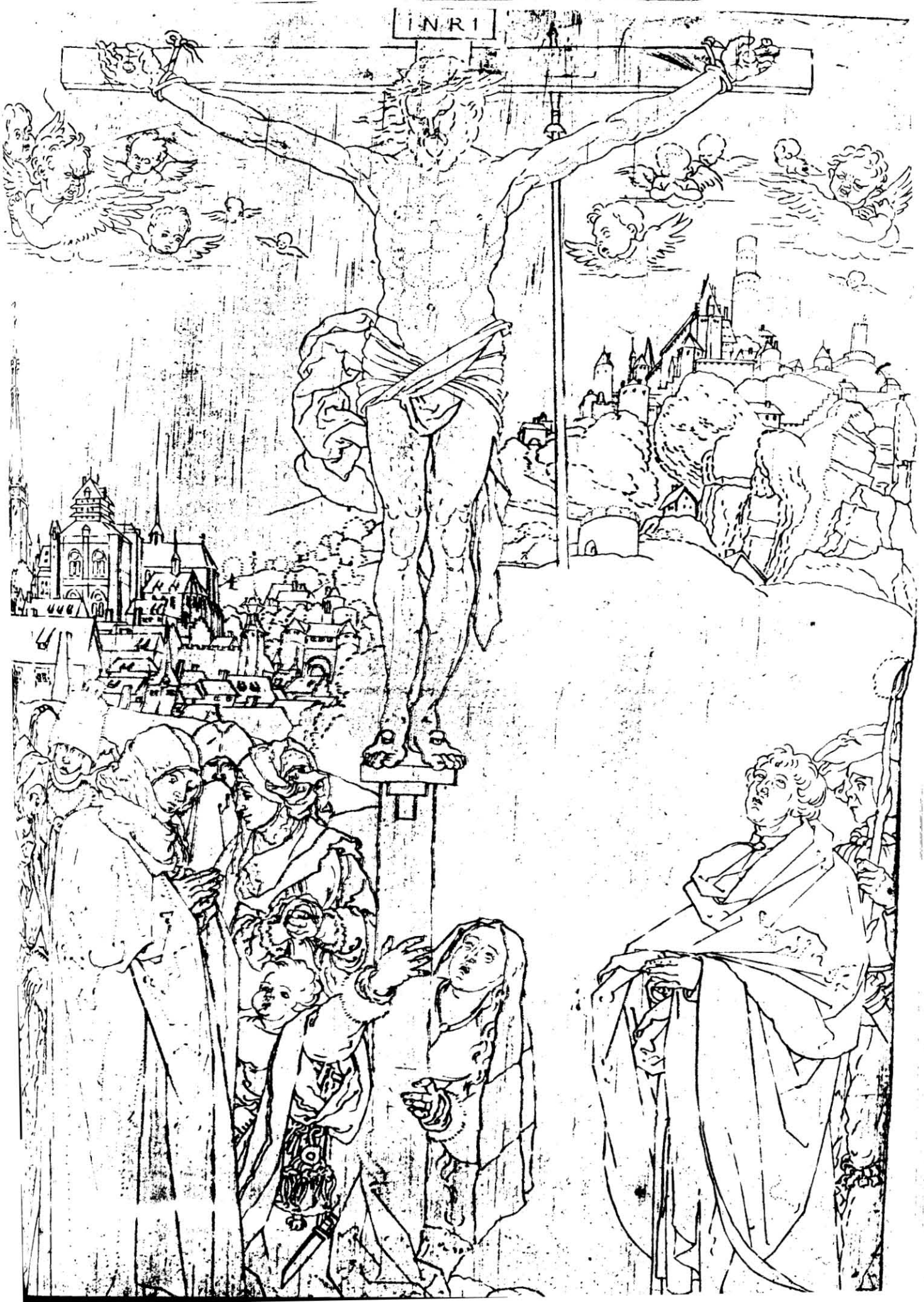


d

PLATE 138. © a) Vision of the Cross. Engraving, by Raphael Sadeler after Martin de Vos. b) The Holy Family, by Diego Quispe Tito. Cuzco, Peru. c) St. Sebastian. Engraving, by E. and M. Sadeler after Jacopo Palma the Younger. d) St. Sebastian. Cuzco.



I N R I









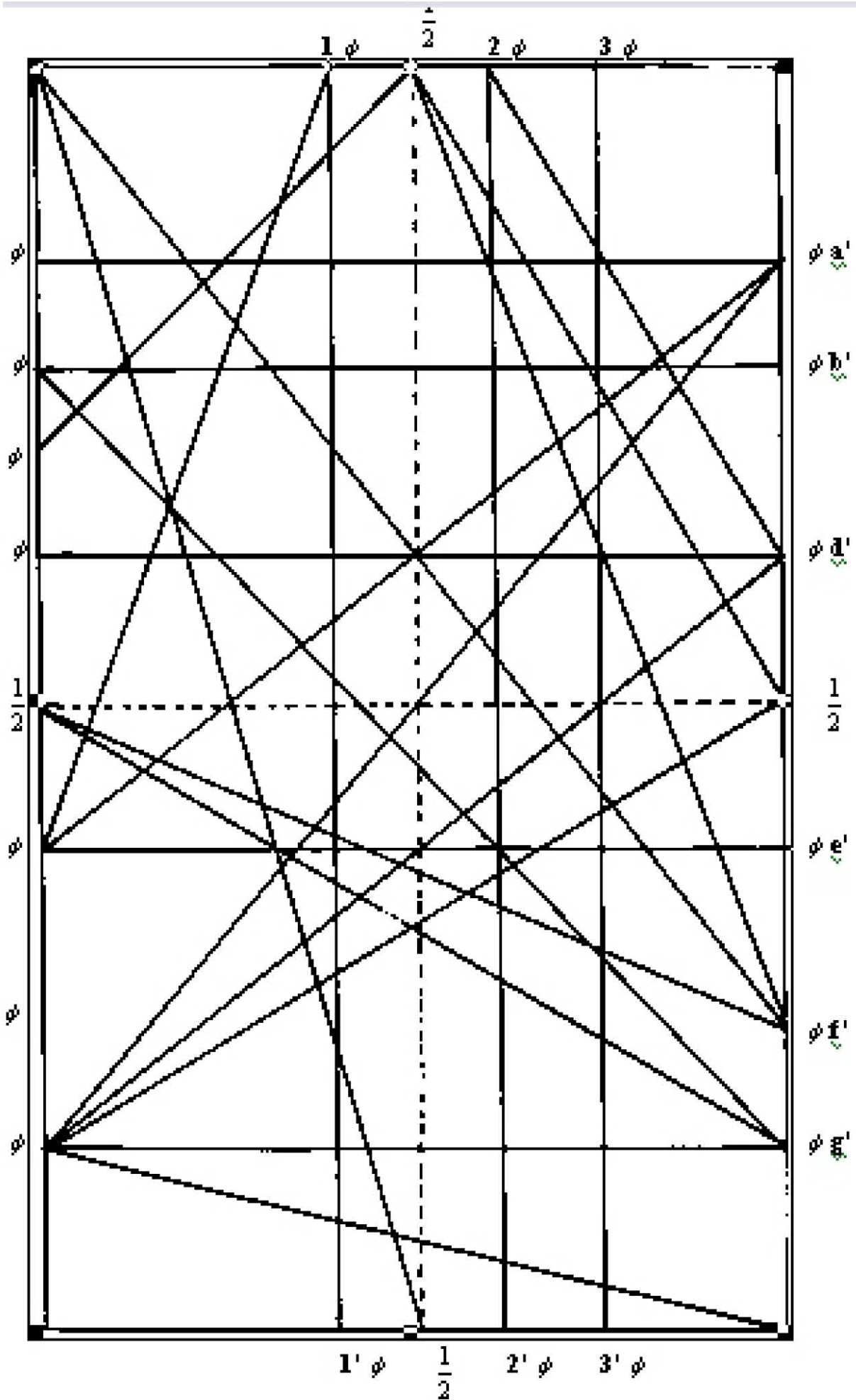








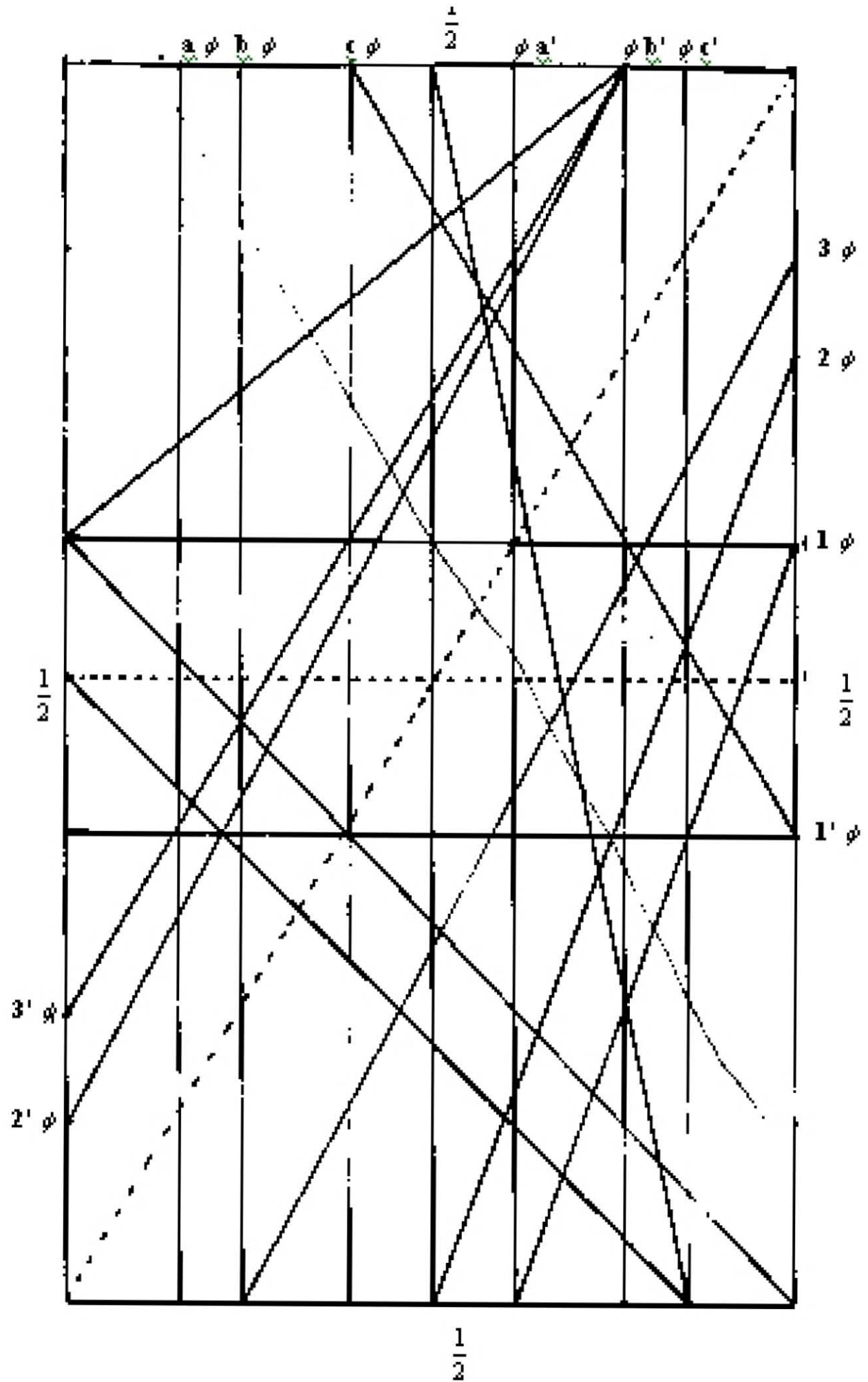


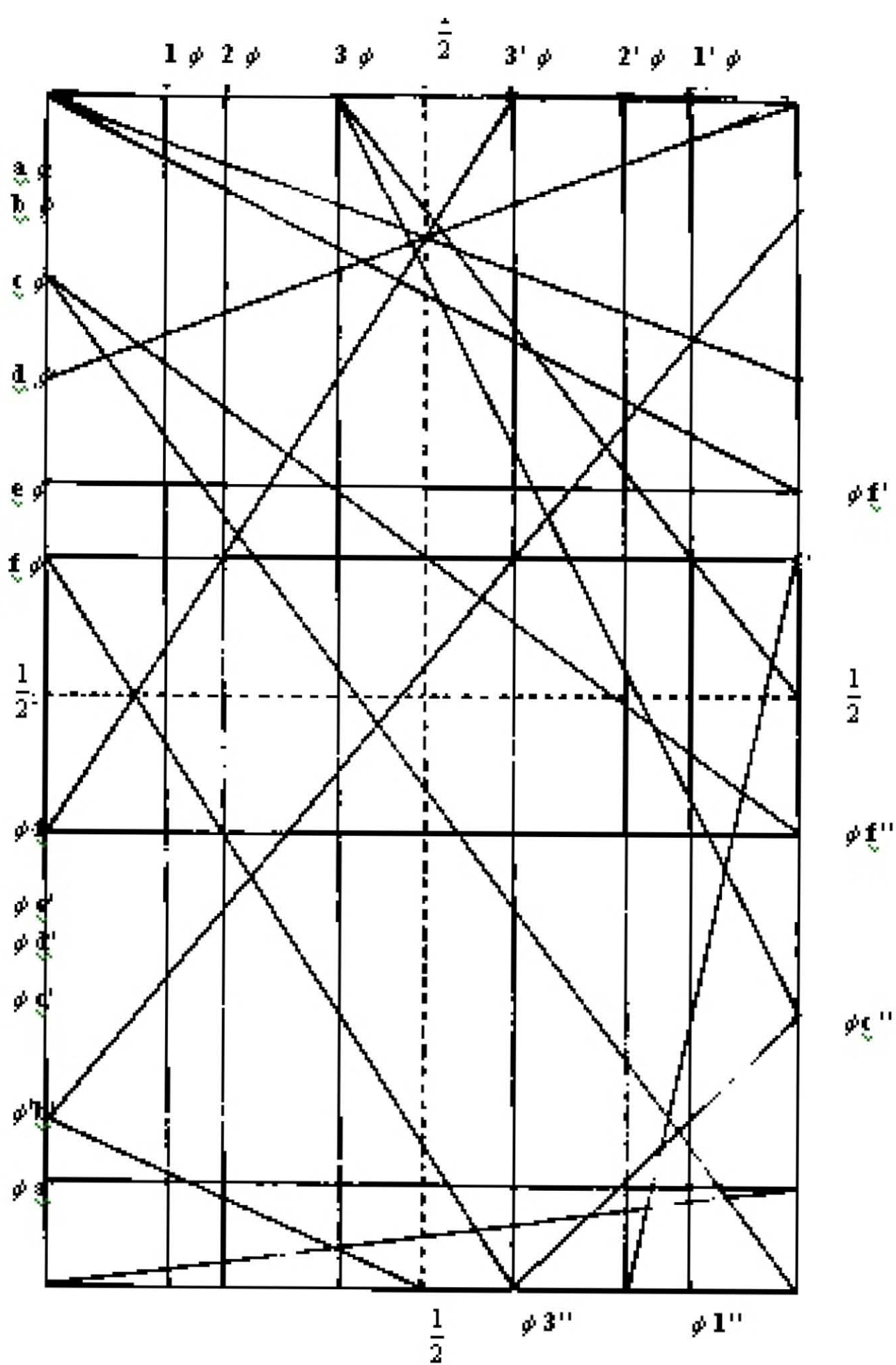


LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS

Fig. 8

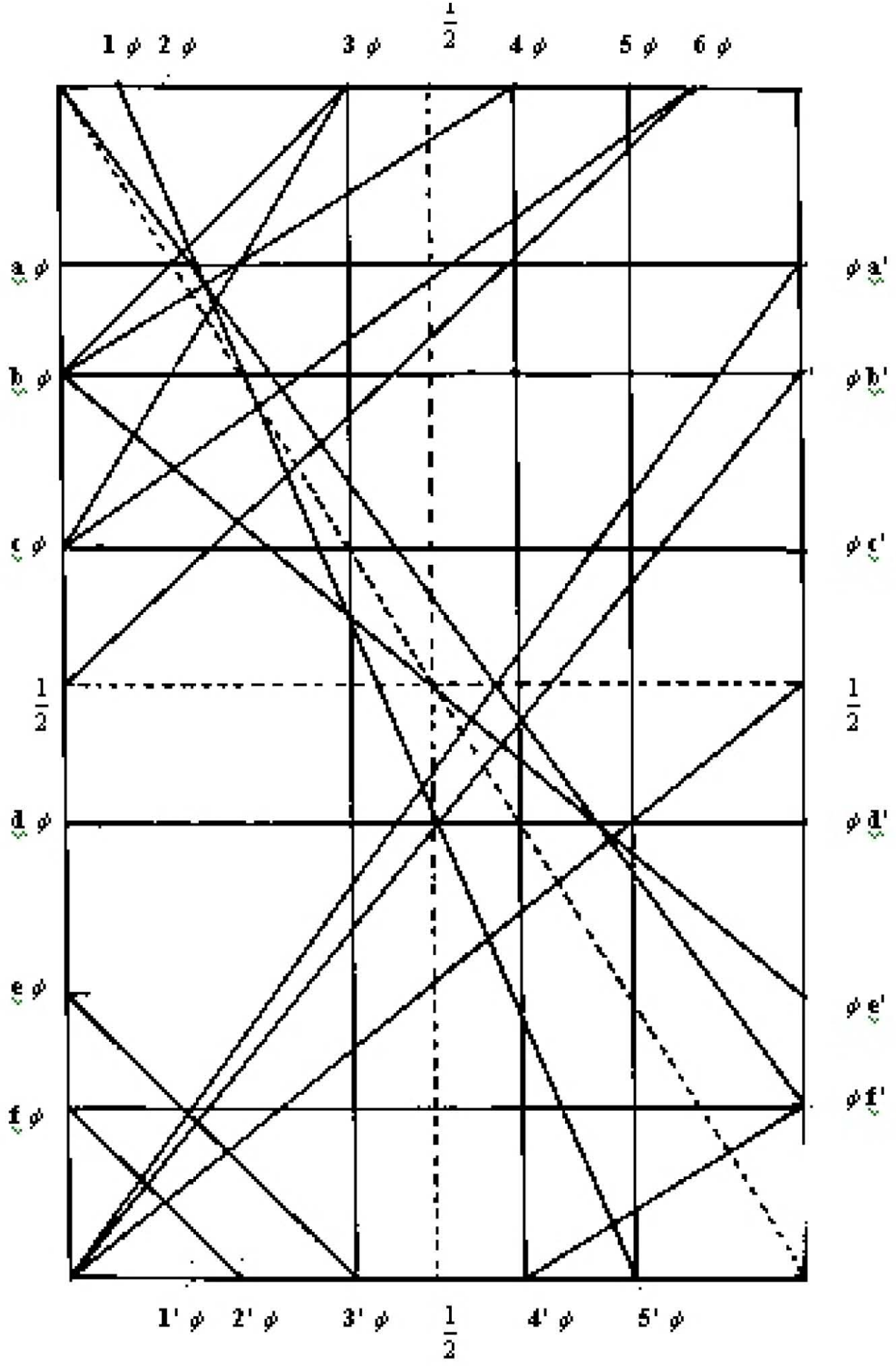


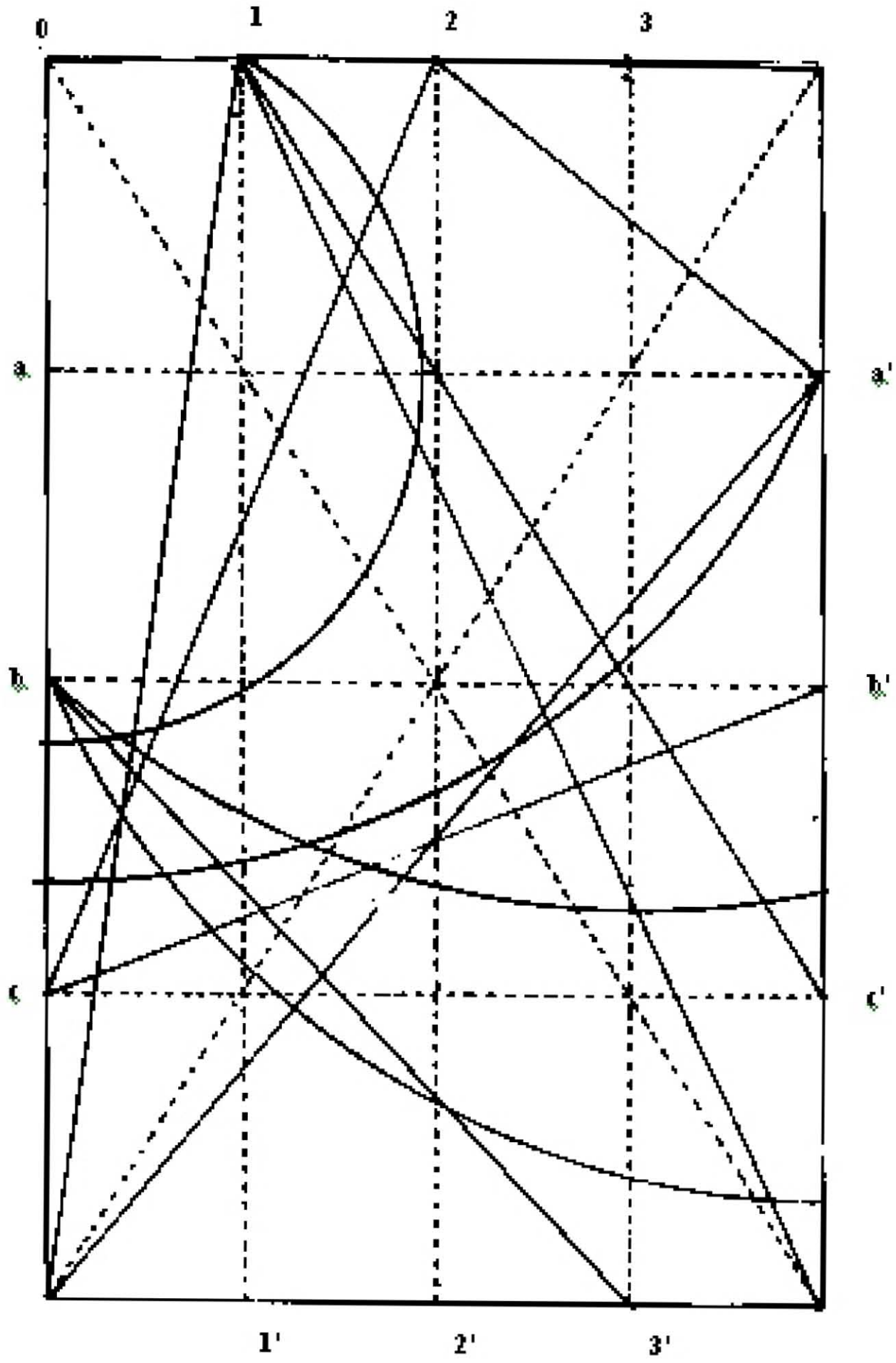




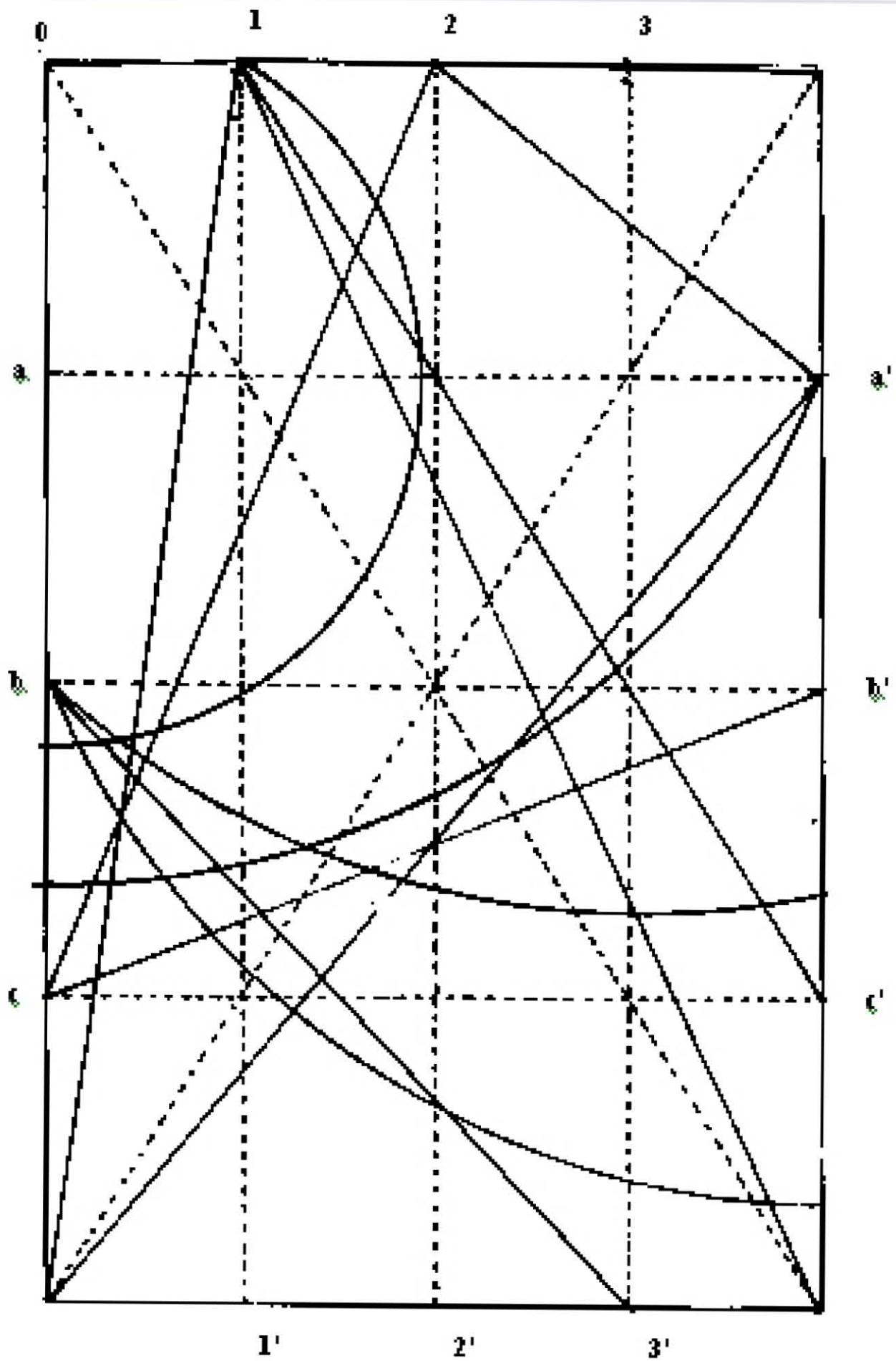
LA VISITACION

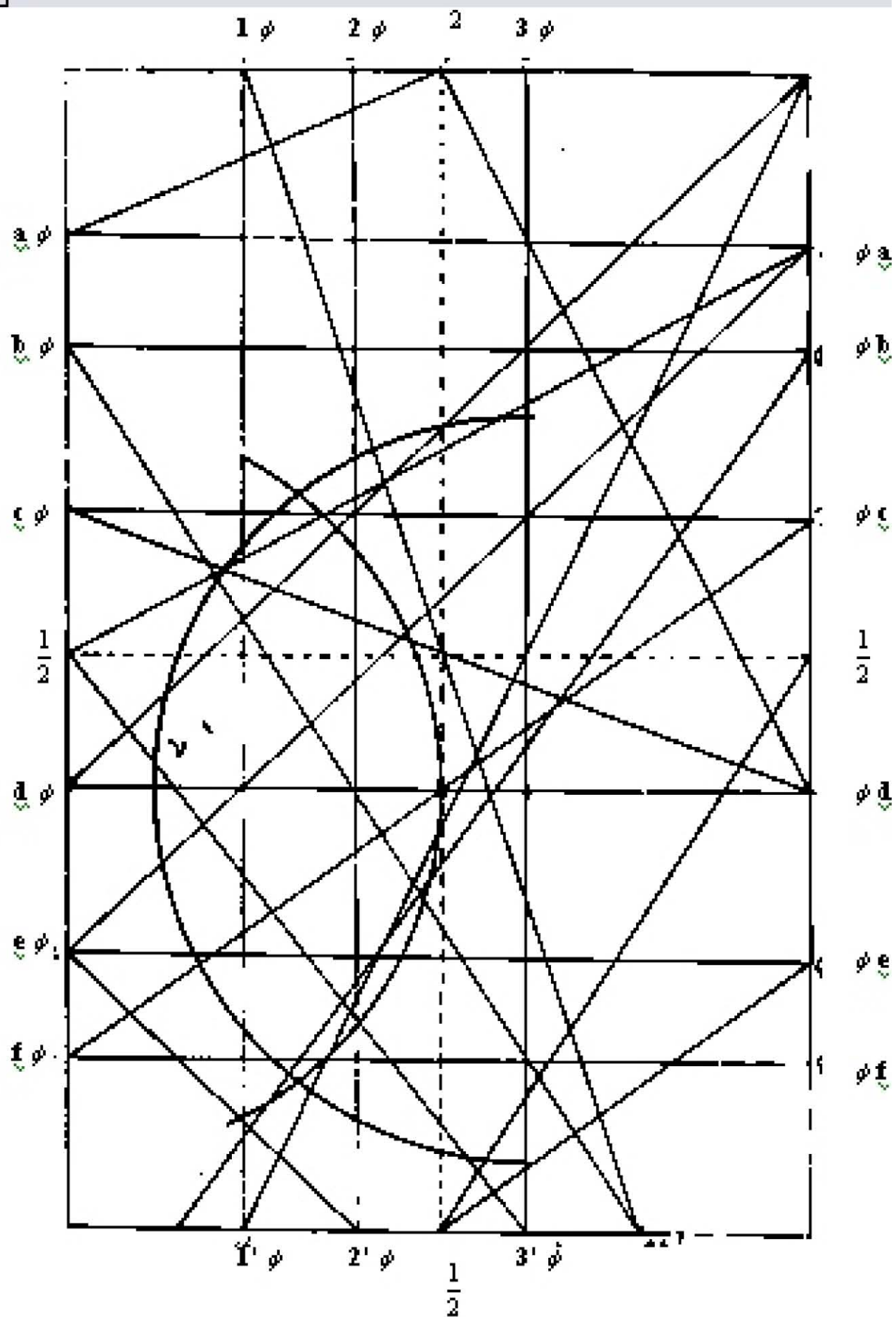
Fig. 10

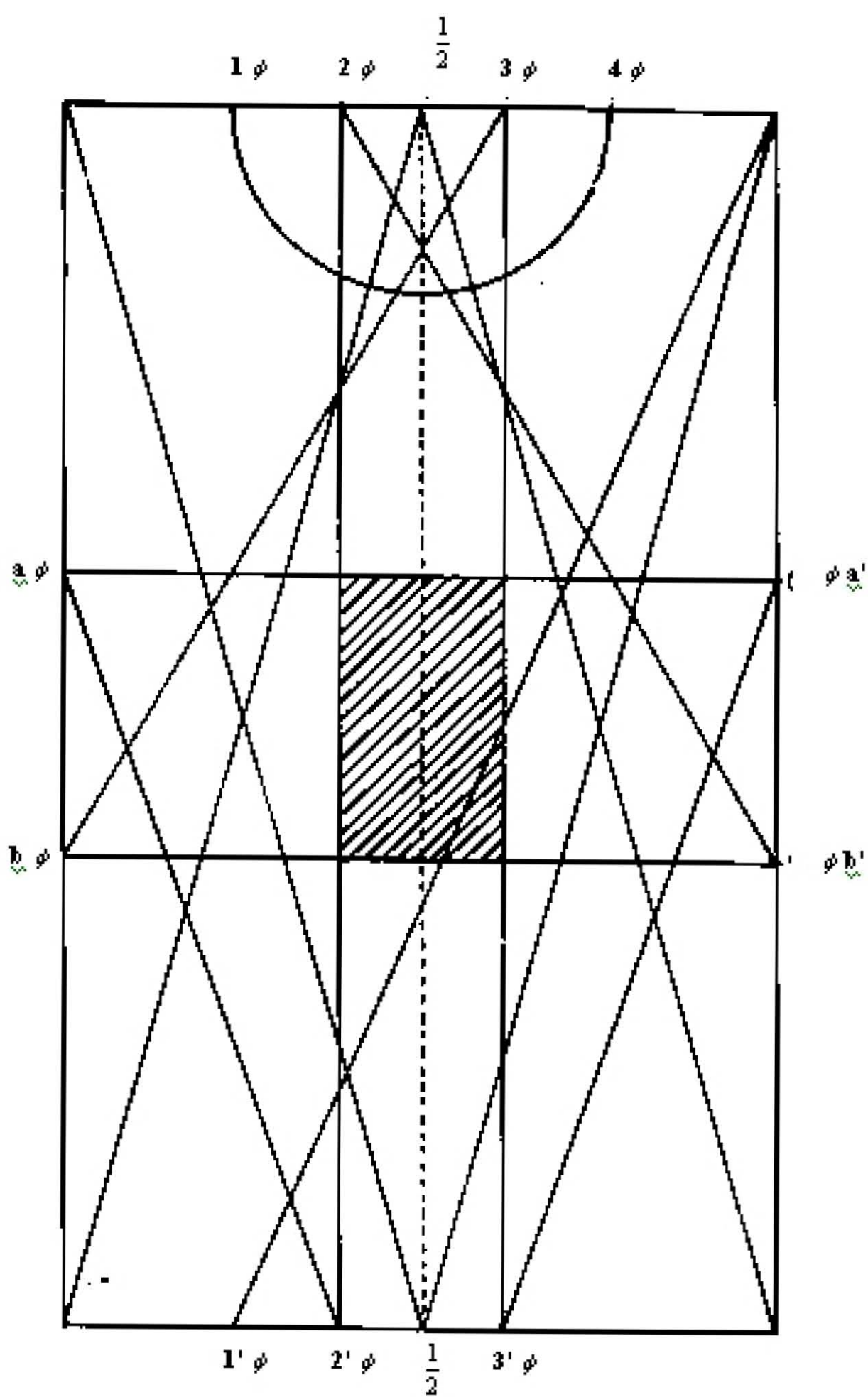








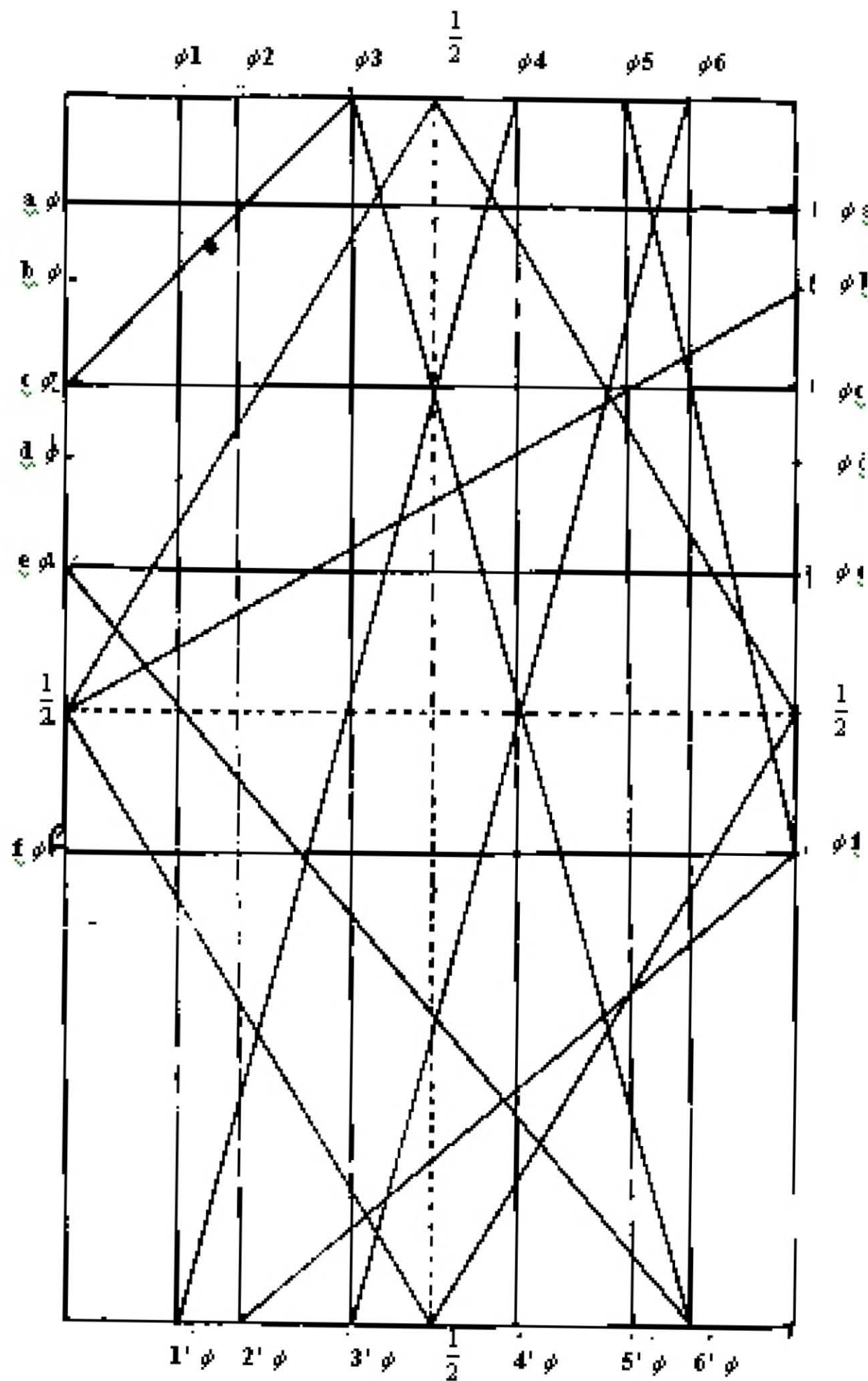




LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

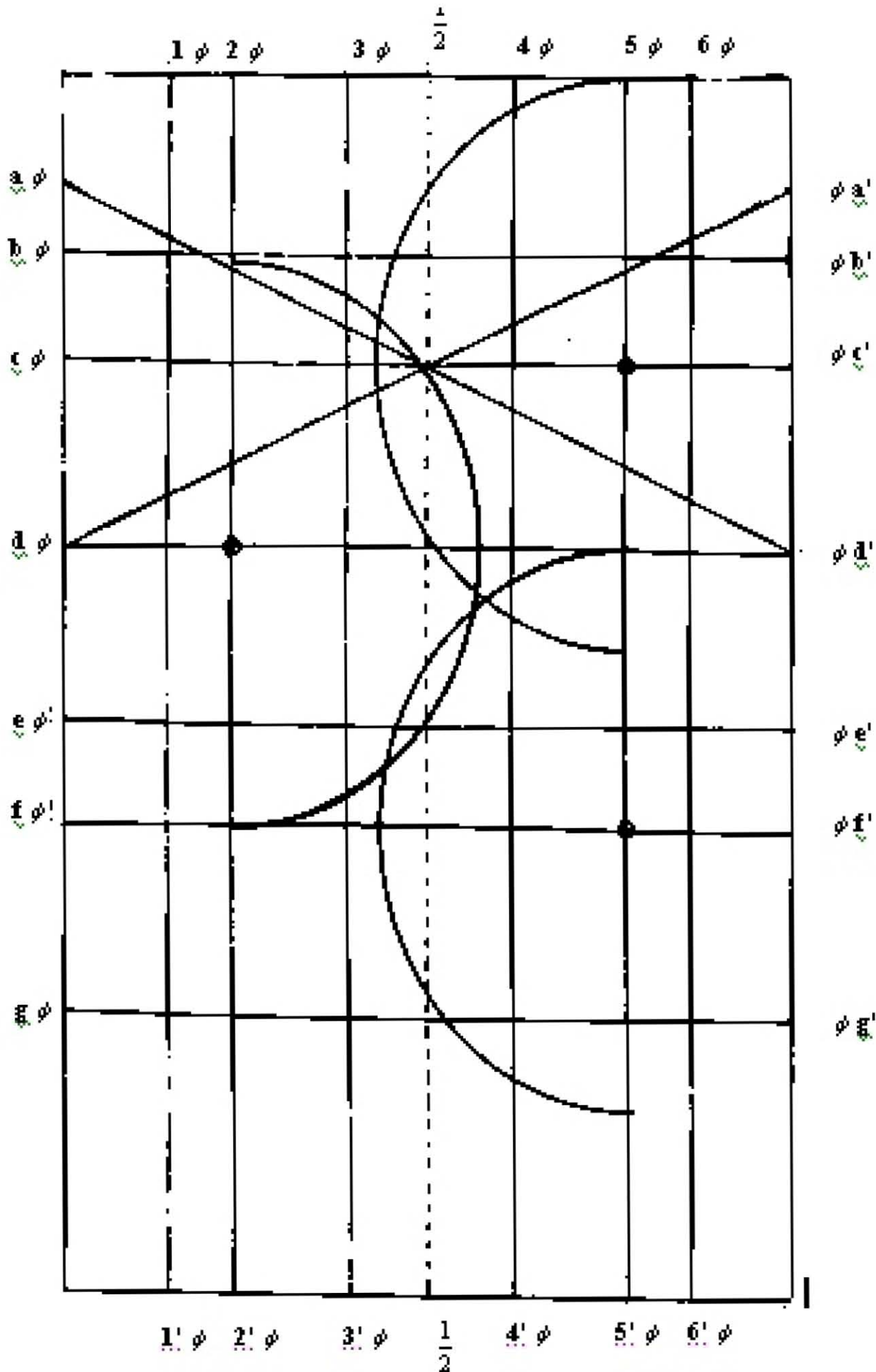
Fig. 14





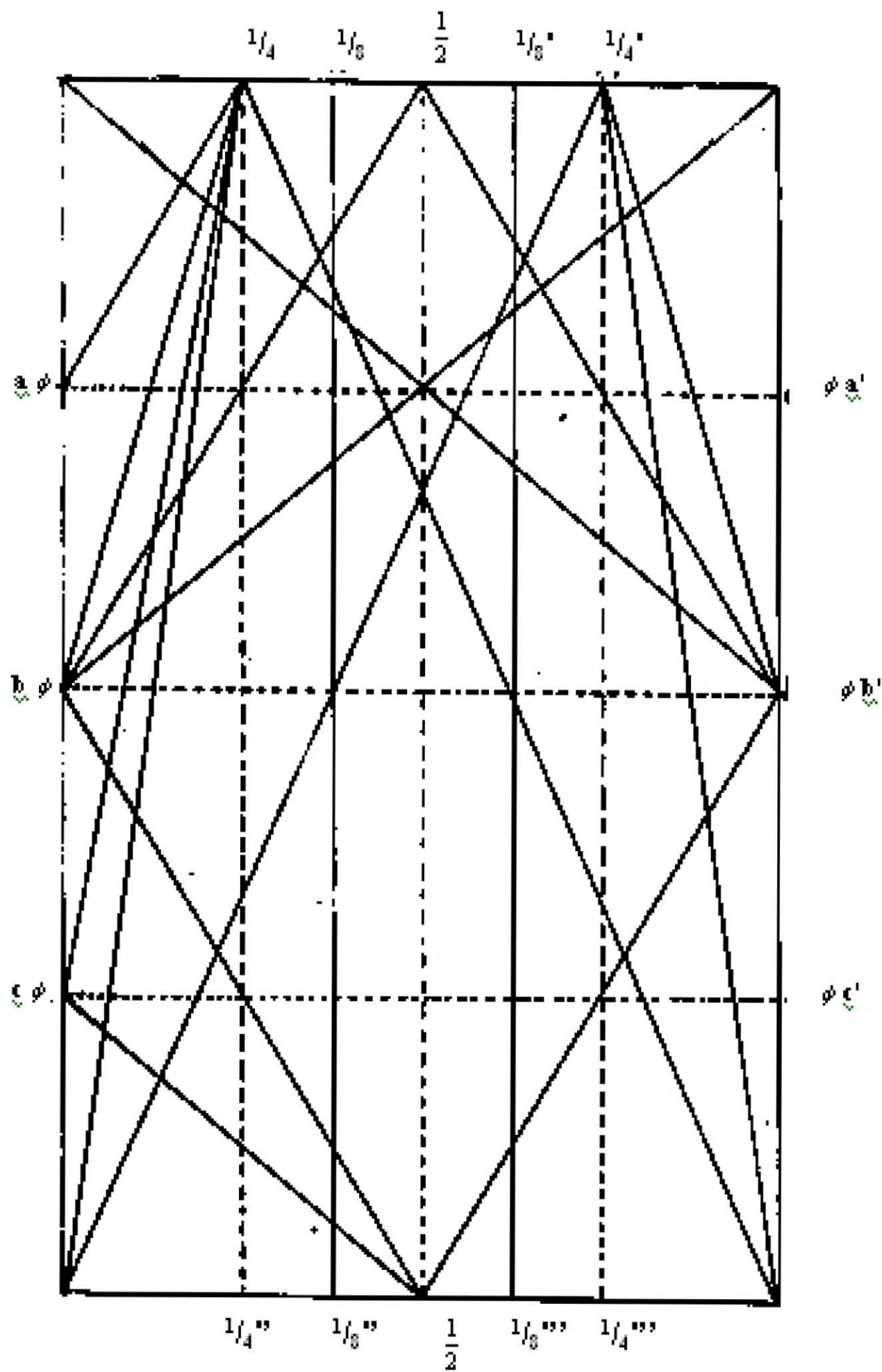
LA INCRECULIDAD DE SANTO  
TOMAS. LOPEZ DE ARTEAGA

Fig. 15



LA CRUCIFIXIÓN,  
ARTEAGA

Fig. 16



**LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN ARTEAGA**

**Fig. 17**