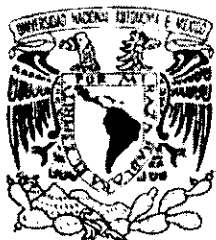


20  
2e1



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

# Universidad Nacional Autónoma de México

## Escuela Nacional de Artes Plásticas

Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez  
en la Pinacoteca Virreinal de San Diego

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES  
PRESENTA  
RICARDO MORALES LÓPEZ



DEPTO. DE INVESTIGACIÓN  
PARA LA ENSEÑANZA  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCOMILCO D.F.

DIRECTOR DE TESIS  
LICENCIADO JUAN DIEGO RAZO OLIVA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

México, D. F., 1998

264366



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Para mis dilectos padres:  
Eduardo Morales y Luna y Margarita López Gatica, a quienes les debo todo.

Para mis entrañables hermanos:  
Miguel Ángel, María Teresa, Luis Guillermo y Enrique Salvador, de quienes siempre he recibido apoyo.

# ÍNDICE

## PREFACIO

### CAPÍTULO I TRATADOS DE ARQUITECTURA Y PINTURA EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

LOS TRATADOS EN ESPAÑA  
LOS TRATADOS EN LA NUEVA ESPAÑA

### CAPÍTULO II CONDICIONES DE TRABAJO DE LOS PINTORES NOVOHISPANOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

PROEMIO  
SISTEMA GREMIAL DE ENSEÑANZA DE LA PINTURA  
    Ordenanzas de pintores  
    Talleres  
    Los medios  
LA IGLESIA Y SU INFLUENCIA ICONOGRÁFICA  
    El Concilio de Trento y la Contrarreforma  
    Los Concilios Provinciales en la Nueva España

### CAPÍTULO III ANÁLISIS DE LAS PINTURAS DE JOSÉ JUÁREZ

PROEMIO  
LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII  
JOSÉ JUÁREZ  
ANÁLISIS DE LAS PINTURAS  
*La adoración de los Reyes*  
    Ficha técnica  
    Descripción  
    Relaciones proporcionales  
*Los santos niños Justo y Pastor*  
    Ficha técnica  
    Descripción  
    Relaciones proporcionales  
*Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*  
    Ficha técnica  
    Descripción  
    Relaciones proporcionales  
*El martirio de San Lorenzo (atribución)*  
    Ficha técnica  
    Descripción  
    Relaciones proporcionales

## CONCLUSIONES

### APÉNDICE I

### APÉNDICE II

## BIBLIOGRAFÍA

# PREFACIO

*Existe la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos, diría Ítalo Calvino. Con esa preocupación, este trabajo de investigación aborda el tema de la proporción geométrica visual aplicada en cuatro pinturas del periodo virreinal mexicano del siglo XVII. Se centra exclusivamente en el ámbito elemental configurativo, parte primaria del proceso de la elaboración de obras bidimensionales. Sencillamente pretende determinar las relaciones de cuatro rectángulos para la proporción geométrica, armónica o aritmética perimetral, con las opciones de ordenamiento formal, usadas por el pintor criollo José Juárez (1617- ca. 1662).*

*Resulta bastante aleccionador, y muchas veces anecdótico, comprobar que la proporción es entendida y/o aplicada con un automatismo impresionante por la ceguera de algunos avezados en repetir esquemas geométrico-matemáticos a pinturas, esculturas y fachadas de arquitectura de cualquier época (¿y por qué no a los grabados o fotografías?). Sin embargo, aún no se ha dilucidado de manera fehaciente cómo los pintores anteriores al siglo XIX aplicaban estas teorías a su práctica, quiénes, dónde, cuándo y, aún más importante, porqué. Mas conviene señalar, por otro lado, que la negación o la "no proporción" en las obras artísticas ha sido de uso corriente, especialmente en este siglo.*

*La proporción se aplica a un objeto o un espacio en tanto que une los términos de metro y ritmo y por esa razón queda marcada implícitamente la distinción entre una progresión aritmética, una geométrica o una armónica.*

*Que una forma es bella per se, es una falacia en tanto que son las interacciones de varias condiciones socio-culturales las que consiguen el efecto pragmático deseado.*

*Como se mencionó, el tema de este trabajo es la proporción geométrica visual entendiéndola como uno de los atributos de lo táctil-visual y de la percepción que determina las relaciones de forma y tamaño entre los objetos. En el aspecto cultural este fin se fundamentó a partir del Renacimiento desde las ópticas teológica y geométrica para agrandar de manera visual, pero el uso de las teorías de la proporción eran obligatorias para arquitectura.*

*En este trabajo no se alude a aspectos de la fisiología de la visión para hablar de la proporción por considerar que los postulados geométricos transformados en creación, y en última instancia en símbolos, rebasan las referencias anatómicas y fisiológicas volviéndolas impropias como punto de partida para comprenderlas. Obvio también es decir que cada lugar, época y cultura ofrecen las más diversas posibilidades de proporción en consonancia con sus conceptos del tiempo y espacio y con los niveles de desarrollo senso-perceptual. Por ello cada persona que trabaja los espacios bidimensionales opta por particulares soluciones.*

*Durante el siglo XVII en la Nueva España las teorías relativas a la proporción y los sistemas de magnitudes se transmitieron a través de la tratadística europea arquitectónica, la cual vertebró lo mismo los conceptos de dimensión, escala o ritmo que los sistemas de proyección analíticos o geométricos. En el Renacimiento los números racionales anotados en los tratados de arquitectura fueron los que edificaron su estética; tratados de geometría, como el de Euclides, desarrollaron los preceptos de la perspectiva central. Con Pitágoras, se enuncian las relaciones del tono y su subdivisión para la música, proporciones que posteriormente Alberti se encargaría de aplicar en los rectángulos como escribió en De Re Aedificatoria (1485).*

*Aunque los pintores del virreinato continuaron la costumbre gremial de transmisión de los conocimientos de su práctica artesanal, aquí adquirió un sello propio y por ello, no hay que considerar los mismos puntos de vista utilizados en Europa. Partiendo de esto, el esquema empleado en este trabajo contempla los antecedentes históricos y teóricos europeos en el primer capítulo. Se hace una revisión temática basada en fuentes que transcriben, comentan o estudian los hechos sobre este asunto en particular. Ahí se encontrarán enlistados los libros italianos de arquitectura que fueron traducidos al español y con toda certeza enviados a los dominios ultramarinos; también se anotan los libros escritos en suelo hispano. Al final del capítulo se fundamenta la presencia bibliográfica que desde tempranas fechas hubo en la Ciudad de México. Además incluye una revisión sucinta del único texto sobre arquitectura escrito en el virreinato.*

*El segundo capítulo aborda la formación técnica y las condiciones de trabajo de los pintores agremiados virreinales. Se recurre a fuentes de primera mano o transcripciones de contratos que describen las singulares circunstancias en que los contratados se sometían a laborar, acatando directrices civiles y religiosas.*

*Para el último capítulo, conocidas las ideas que se tenían de la proporción en la Nueva España del siglo XVII y el ambiente laboral, se cotejan las dimensiones perimetrales de las cuatro pinturas de Joseph Xuárez. Si nos atenemos a las evidencias documentales, y esto no quiere decir que sepamos qué tratados de arquitectura o pintura leyó José Juárez, se puede verificar el uso de la proporción que flotaba en el ambiente.*

*La selección de las cuatro pinturas se hizo en base a las encontradas en un mismo recinto; esto me permitió establecer similitudes, constantes o diferencias entre ellas. Además tres de ellas están firmadas.*

*A manera de apéndices, después de las conclusiones, está la información que encontré de otros tratados de arquitectura escritos en España. También la transcripción de las reglas publicadas en el siglo XVIII que debían observar todos los pintores cristianos novohispanos con motivo del Cuarto Concilio Provincial Mexicano.*

*Es pertinente enfatizar dos puntos: el primero, que las teorías artísticas del barroco europeo por obvias razones llegaban con diacronía a la Nueva España. Por esta causa sorprende que un José Juárez, muerto sin cumplir medio siglo de vida, trasladara aquí las formas artísticas pictóricas relativamente rápido. El segundo, este trabajo utiliza valores de medición (vara, palmo, pie y sesma) cotidianos en esa época en lugar de las medidas de longitud actuales.*

# CAPÍTULO I

# TRATADOS DE ARQUITECTURA EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

... si hubiese sido así, entonces lo sería; y siéndolo, quizá lo fuera;  
pero como no fue así, tampoco lo es.  
Esto es pura lógica.

*Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí,*  
Lewis Carroll.  
Londres, 1871.



# LOS TRATADOS EN ESPAÑA

En la Florencia quattrocentista importantes cambios intelectuales habrían de cristalizarse en el círculo intelectual de los Médici, particularizando la concepción de las artes occidentales hasta nuestros días. Esos conceptos fueron definidos en el llamado círculo neoplatónico cuyos principales impulsores fueron los humanistas Marsilio Ficino (1443-99) y Giovanni Pico della Mirándola (1463-94).

Ficino fundó en 1474 la *Achademia Charegiana* junto con Pico della Mirándola; ambos resucitaron las ideas de Platón (428-347 aC) y Plotino (205-270) apartando, que no desterrando, a la escolástica y su método de conocimiento<sup>1</sup>. También retomaron las enseñanzas de los intérpretes alejandrinos platónicos como Francesco Petrarca (1304-74) y Leonardo Bruni (1370-1444) -de quienes Alberti se nutrió filosóficamente-. Ficino y Pico insisten más que nada en un misticismo de origen plotiniano con ribetes filosófico-orientales.

El hombre-artista, afirmaba Ficino, se asemeja a Dios cuando transforma todo lo material de la naturaleza para ponerlo a su servicio; logra en el momento de la ejecución que su espíritu se revele totalmente. Si el hombre crea como Dios, necesariamente se le ha de reconocer su individualidad. La naturaleza, su entorno, es también motivo de estudio y análisis. Se le concibe como la manifestación más esplendorosa de la creación divina; hay que acercársele y tenerla como máximo objetivo de representación para toda configuración, porque a fin de cuentas, imitándola se consigue la belleza como máxima manifestación sensible del bien<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En el *Timeo* (ca. 375 aC) Platón menciona que el autor de las obras artísticas al serle fiel al modelo "[...] siempre que lleve a la perfección en su obra la forma y las propiedades, el resultado será necesariamente bello. Por el contrario, si sus ojos se fijan en lo que tiene una experiencia relativa, si utiliza un modelo sujeto a nacimiento, lo que realizará no será hermoso [...]" (PITARCH:1982;195).

Desarrollada en el Renacimiento italiano la idea de un Dios pintor y un Dios arquitecto -pues todas las formas proceden de él-, la utilidad de la arquitectura se fundamentó de manera teológica cuando a Dios se le consideró como el gran arquitecto organizador y distribuidor de todos los elementos de la naturaleza. También se hizo una analogía entre los elementos de la construcción y los apóstoles (o columnas de la Iglesia), la Madre de Dios (un templo. Recuérdense los emblemas de la letanía lauretana), y los santos, como San Francisco o Santa Teresa (o los albañiles que reparan la casa de la Iglesia).

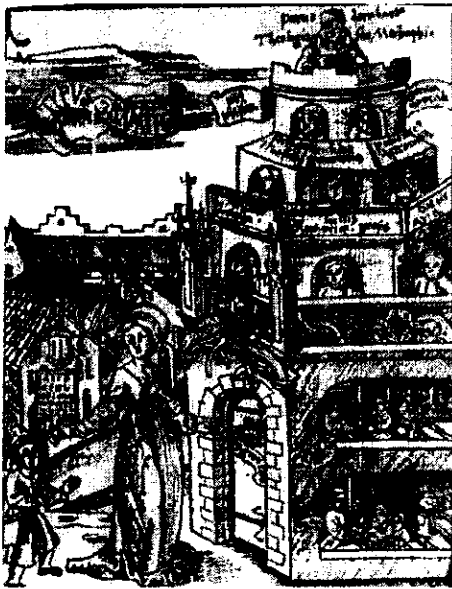
Para justificar de modo intelectual su actividad y la enseñanza artística, los pintores adquirieron rango social cuando sus obras artísticas se asociaron a las siete Artes Liberales<sup>3</sup>. Hay que recordar que de antiguo los filósofos establecieron un símil entre la pintura y una disciplina del *trivium* -la poesía-; después, pusieron la pintura al servicio o la integraron a las ciencias del *quadrivium* para obtener la exacta traducción figurativa de la naturaleza.

---

<sup>3</sup> Denominación que tiene en su origen en la Grecia antigua. Era dividida en el *trivium* (cruce en que se encuentran tres caminos) dedicado a las letras: gramática, retórica y dialéctica, y por el *quadrivium* (cruce en que se encuentran cuatro caminos) dedicado a las ciencias: aritmética, geometría, esférica (o astronomía) y música. Sobre las artes liberales estaban la teología, la metafísica, el derecho y la medicina.

---

<sup>1</sup> Por medio de la lógica formal (la razón), la argumentación silogística (analogismo) y la experiencia, con la lectura comentada de autores antiguos como Aristóteles y Santo Tomás de Aquino.



G. Reisch, *Margarita Philosophica*, 1503.  
Jerarquía de las ciencias. Alegoría.

Paralelamente se creó en Florencia durante el siglo XV “[...] un espacio sistema, en el cual los objetos ocupan situaciones precisas unos con respecto a otros y se organizan de un modo ordenado y unitario [...] el espacio es una especie de receptáculo transparente que cabe caracterizar como tridimensional, homogéneo, anisótropo e infinito”. En efecto, entre los siglos XIV y XVII se revolucionó en Europa Occidental el concepto del espacio concibiéndolo como un sistema de magnitudes. El nuevo interés por la perspectiva llevó profundidad al cuadro y distancia a la mente<sup>4</sup>.

Lo sistematizado, la normatividad escrita en cuanto teoría estética que supusiera una idea reglamentada de belleza, se difundió con los tratados de arquitectura o manuales artísticos, que por medio de la imprenta estuvieron a disposición de arquitectos, pintores, orfebres, escultores, etcétera.

De Italia son tres los tratados más difundidos por Europa: de Alberti, Serlio y Palladio. El de Vitruvio fue dado a la imprenta en Roma en 1486 convirtiéndose, *ipso facto*, en el favorito de los arquitectos chicos y grandes.

<sup>4</sup> Cfr. el artículo de Pierre Thuillier “Espacio y perspectiva en el Quattrocento”, *Mundo Científico. La Recherche*, vol. 5, no. 43. Ed. Fontalba, España, 1985, pp. 40-52; el magnífico libro de Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1971, pp. 34-39; además consúltese “Proporciones, simetrías y alfabetos” de Ruggero Pierantoni en *El ojo y la idea: Fisiología e historia de la visión*, Ediciones Paidós comunicación 15, Barcelona, 1984, pp. 123-147.

Wittkower menciona que los arquitectos del Renacimiento confiaron en la comensurabilidad de las medidas como un valor fundamental de su estética; también señala que en la Edad Media se favoreció el aspecto geométrico de la tradición pitagórico-platónica, y la numérico-aritmética en el Renacimiento y los periodos clásicos.

Como se sabe, en la mayoría de los tratados es indispensable el pensamiento de Lucio Marcos Vitruvio Polión (88-26 aC) quien escribió diez libros de arquitectura. Es el único autor antiguo cuya obra sobrevivió, merced a que fue reiteradamente copiada en la Edad Media, por sobre el *Canon* de Policleto, los libros de la *Symmetria* de Eufranos, las obras de Silanion, Protógenes y los pintores Apeles y Melantios.

Para Vitruvio la arquitectura es la base de todas las demás artes. En su Libro III incluye las proporciones de la figura humana<sup>5</sup>. Aconseja el uso del “[...] rectángulo en el cual el lado mayor fuera igual a la diagonal del cuadrado del lado menor [...]”, además recomienda la proporción del doble cuadrado o de tres cuadrados como base para las plantas de las basílicas.

<sup>5</sup> “[...] la Naturaleza ha hecho el cuerpo humano de manera que el rostro, medido desde la barba hasta lo alto de la frente y la raíz de los cabellos, sea la décima parte de la altura total. Igualmente, la palma de la mano, desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del corazón, es otro tanto. La cabeza, desde la barba hasta la coronilla, es la octava parte de todo el cuerpo. La misma medida hay desde la nuca a la parte superior del pecho. De lo alto de éste hasta la raíz del cabello hay una sexta parte; y hasta la coronilla, una cuarta. Y en el mismo rostro, hay un tercio desde el mentón a la nariz; desde ésta al entrecejo, otro tercio; y otro igualmente desde allí hasta la raíz de los cabellos, donde comienza la frente. En cuanto al pie, es la sexta parte de la altura del cuerpo; el codo, la cuarta parte. El palmo, la vigésimocuarta, y así todos los demás miembros tienen cada uno sus medidas y sus correspondientes proporciones, de las que se han servido los más célebres pintores y escultores antiguos, que con ello consiguieron fama eterna.” (PITARCH:Op. cit.;250-51).

El único número irracional de importancia mencionado en la teoría renacentista sobre la proporción arquitectónica es el  $\sqrt{2}$ . Este número proviene de la obra escrita de Vitruvio y ha sido considerado un residuo de la teoría arquitectónica griega de las proporciones olvidado en la teoría romana.

El Renacimiento le debe a Vitruvio su obsesión por la analogía entre la figura humana y la arquitectura. Mostró cómo circunscribir un hombre con las manos y pies extendidos en un círculo y un cuadrado, las figuras geométricas más perfectas para él. (WITTKOWER:1958;109. SCHOLFIELD:1971;49-64. COLLETTE:1986;283).

Se ha insistido que mucha de la conceptualización humanista respecto a las artes es debida e impulsada en el renacimiento por el arquitecto genovés, pintor, cartógrafo, escritor de arte, poeta, filósofo e inventor de aparatos Leone Battista Alberti (1404-72). Escribió dos libros: *De Re Aedificatoria* (Florencia, 1485) y *De pictura* (1435). Para Alberti todo procedía del método científico y el racionalismo: de la fe en la razón, la imitación, la medida y en la naturaleza.

El tratado de arquitectura de Alberti está dividido en diez libros. En el libro quinto, explica los intervalos musicales agradables a los oídos, señalándolas como los correspondientes a la división de una cuerda en dos ( $1/2$  u octava), tres ( $2/3$  o quinta) o cuatro ( $3/4$  o cuarta); en el séptimo menciona tres desarrollos del cuadrado: el cuadrado más la mitad, el cuadrado más un tercio y el doble cuadrado; también elogia al círculo. En el noveno habla de adornos, pinturas, estatuas, proporciones y "dimensionamientos". Vuelve los ojos a Vitruvio en su deseo de encontrar un canon de lo trivial, general y común.

Apoyándose en Brunelleschi (1377-1466), Alberti diferencia la "idea" (proyectar mentalmente) de la "ejecución" (realizar prácticamente). Proyectar es pensar.

En *De pictura* Alberti afirma que el más importante género de pintura es la histórica por ser la más noble al exigir el dominio de todos los géneros y también porque, como un testimonio escrito, da una imagen de las actividades humanas. (DREWES:1977;38-39. BLUNT:1987;13-33. WITTKOWER:Op. cit.).

Entre 1537 y 1551 el boloñés Sebastiano Serlio vió publicados por la imprenta sus seis volúmenes de arquitectura profusamente ilustrados, lo que la hizo una obra bastante didáctica. Ésto, más la intención expresa de Serlio de hacer que su obra fuera entendida por "aquellos que son menos ingeniosos" y los influjos de Vitruvio y Alberti en él, hicieron que se convirtiera en la obra de consulta más popular por más de un siglo en Europa y, al parecer, también en la Nueva España. Los respectivos temas de los libros son: Geometría (aquí menciona la sección áurea); Perspectiva; Antigüedades; Los Órdenes; Iglesias y Libro Extraordinario. Sugiere doce formas básicas para las plantas de las iglesias, en especial la circular por ser la más perfecta. (DREWES:Op. cit.;43,44,194. WITTKOWER:Op. cit.).

Andrea di Pietro della Gondola<sup>6</sup> (1508-80) es el autor de *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570). Para Palladio, en arquitectura la simetría es el ideal de la belleza como expresaron Vitruvio y Alberti. Recomienda el uso del rectángulo  $\sqrt{2}$  incluido en la lista de las siete formas para la planta de las habitaciones. Se ve influido por el libro segundo y tercero de Serlio, pero los supera en cuanto a la calidad de sus ilustraciones. Los cuatro libros tratan respectivamente de Los órdenes, Edificios domésticos, Edificios públicos y Templos. (*Ibid.*;59-60).

---

<sup>6</sup> Conocido por el mote de Palladio que le dió el cardenal Giovanni Giorgio Trisino como homenaje a la diosa griega de la guerra Pallas Atenea.

Dada la popularidad de estos cuatro textos, pronto conocerían las reimpresiones y reediciones por todo el continente. En España, con una tradición reconocida para la traducción de textos, especialmente toledana y cordobesa, se comenzaron a publicar ediciones en lengua castellana; pero también algunos arquitectos españoles imprimirían su sapiencia constructiva. A continuación se enlistan los más significativos. Una relación de los textos que localicé y que no menciono aquí, se encuentran en el Apéndice I.

El más antiguo tratado de arquitectura español es *Medidas del Romano* (Remo de Petrás, Toledo, 1526) de Diego Sagredo (1479-1555), capellán erudito de Juana la Loca y aficionado estudioso al arte edilicio. Cita a Vitruvio, Sócrates, Cicerón y Eurípides. Sagredo incluye a la pintura -la llama "poesía muda"- a la cabeza de las artes liberales definiéndolas como opuestas a las mecánicas. Habla del micro y macrocosmos. Toma la cabeza como módulo de medida y proporción. Relaciona el cuerpo humano con el cuadrado y la circunferencia, señalando estas formas como las perfectas. El texto de Sagredo se reeditó no sólo en castellano, sino inclusive en francés y portugués. (DREWES:Op. cit.;153. FERNÁNDEZ A: 1982;24-31. ROMERO: 1920;19).



Diego Sagredo, *Medidas del Romano*, 1526.

Por Cédula Real expedida en Monzón por el príncipe Felipe el 9 de noviembre de 1552, se autoriza a Francisco de Villalpando "Geómetra y arquitecto, vecino de la ciudad de Toledo" a publicar *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés* (Juan de Ayala, Toledo, 1552).



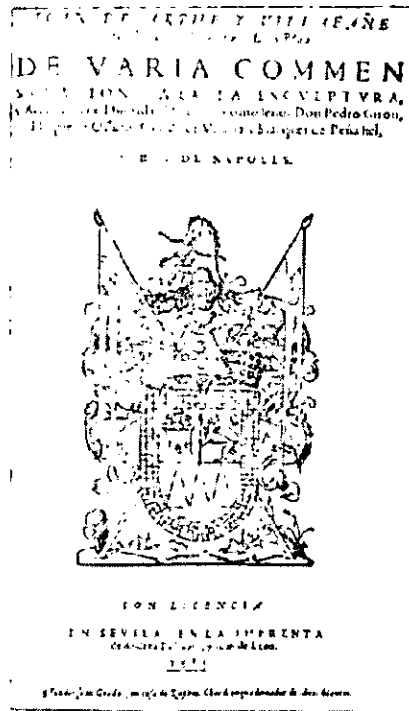
Miguel de Urrea, *M. Vitruvio Pollion De Architectura*, 1582.

En 1555, el clérigo y arquitecto granadino Lázaro de Velasco tradujo del latín *De architectura* (ca. 28-27 aC) de Vitruvio, pero permanece en manuscrito hasta 1582 cuando se obtiene licencia de impresión. Se da a Miguel de Urrea el crédito de primer traductor de la obra de *M. Vitruvio Pollion De Architectura* (Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1582).



Francisco Lozano, *Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*, 1582.

La primera traducción castellana del *De Re Aedificatoria* apareció en 1582 y es debida a Francisco Lozano, *Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto* (Alonso Gómez, Madrid, 1582), con intervención de Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial y autor de dos tratados de arquitectura, como censor de la traducción.



Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commensuración*, 1585.

Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603), *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura* (Andrés Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1585). Se dice que el libro depende temáticamente del tratado de Durero. Consta de cuatro partes: Geometría; Proporciones del cuerpo humano; Proporciones de los animales y Tratado de arquitectura. Juan de Arfe y Sagredo son los únicos en describir la construcción de las columnas abalaustradas, aún cuando Vitruvio y Serlio no las citan en sus tratados (DREWES: *Op. cit.*; 79. FERNÁNDEZ A: *Op. cit.*; 40).

En 1593, Patricio Caxés, pintor toscano radicado en España, publicó, bajo la dirección de Juan de Herrera, la versión castellana de la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-73): *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola* (Madrid, 1593). Caxés (o Caxesi) fue discípulo de Miguel Ángel y se formó en las obras vaticanas de San Pedro. Este tratado, junto con el de Palladio, desplazó en consulta al de Serlio por el conjunto de huecograbados del traductor que representan las versiones de los cinco órdenes basadas en obras romanas con apoyo en Vitruvio.

Diego López de Arenas escribió *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes* (Luis Estupiñán, Sevilla, 1633). Es un libro práctico del cual tomaban ejemplo los constructores de techos y artesanos, ya que por la influencia de los moriscos la armadura de lazo (marquetería) tenía mucha tradición en España como también en sus colonias.

Por último menciona del agustino fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679) el *Arte y uso de arquitectura* (Madrid, 1633, primera y segunda parte). Este libro divulga los aspectos técnicos de los principios de la arquitectura, la aritmética y la geometría. Por su carácter práctico fue el libro de consulta no sólo de arquitectos, sino también de maestros de obras y albañiles.

En España también se publicaron tratados de pintura. Al hablar de ellos, hay que mencionar uno de los más influyentes. Éste es *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* (Simón Faxardo, Sevilla, 1649) de Francisco Pacheco, dividido en tres partes: Su antigüedad y grandeza, Su teórica, y partes de que se compone y De su práctica y de todos los modos de ejercitarla. Pacheco trabajó para el Santo Oficio como censor artístico de las pinturas religiosas siguiendo el "deco-ro" ordenado por la Contrarreforma. Fue vehemente opositor del desnudo "artístico" y extremadamente escrupuloso de la representación. Para Pacheco la formación del pintor comienza con la imitación práctica de lo natural acompañada siempre de preceptos; la perfección en la pintura va de lo ideal a lo natural y viceversa, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto. La actividad artística es un arte porque se representa en una superficie plana lo tridimensional del mundo visible.

La lista de los tratados se engrosa con el de Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633) y de otros que quedaron inéditos hasta años después, como el escrito hacia 1560 por Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura* (Madrid, 1788) o el de Francisco de Holanda datado en 1548, *Libro de la pintura antigua* (Oporto, 1896).



Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, 1633.

# LOS TRATADOS EN LA NUEVA ESPAÑA

Las indagaciones en archivos hechas por los especialistas permiten asegurar que los arquitectos civiles y religiosos en la Nueva España, si no poseían los libros de construcción o una instrucción erudita, al menos tenían la información visual suficiente de las estampas, o sabían por su experiencia práctica del contenido de los tratados en lo referente a los rudimentos teóricos sobre los cuales descansaban todos los fundamentos de la edificación (Cfr. TOUSSAINT:1950).

Dos son las fuentes que sirven para verificar estos hechos. Una primera fuente directa es, desde luego, la presencia física de los edificios, retablos, etcétera y las crónicas que describen todas las obras erigidas en el periodo virreinal; la otra fuente, no menos importante, son las relaciones o memorias de los libros presentados a la Santa Inquisición y las actas levantadas por sus comisarios, mismas que, aunque no definitivamente, pueden servir para conocer la extensa variedad temática de los libros que se exportaron a la Nueva España tales como libros de caballería, teología, sermonarios, biblias, filosofía<sup>7</sup>, ciencias, literatura, geometría, hagiografía<sup>8</sup>, de fortificación militar<sup>9</sup>, arquitectura, lenguas, música, etcétera.

<sup>7</sup>Pico della Mirándola, *Opera Omnia*, Basilea, 1572-73, Fol.; *Concordiae Domini libri tres*, Venecia, 1586, 4<sup>o</sup>.

<sup>8</sup>Ioannes Basilius Santoro, *Flos Sanctorum y Vidas de los Santos*, Matías de Mares, Bilbao, 1585; Jacobo de la Vorágine; Juan Molano *De Imaginibus*, Lorenza Durán, León de Francia, 1619.

<sup>9</sup>Girolamo Cataneo, *Dellarte militare libri cinque*, P. M. Marchetti, T. Bozzola, Brescia, 1584; Sextus Julius Frontinus, *Sexti Juli Frontini Stratega maton libri quator*, Coloniae, 1580; Renatus Flavius Vegetius, *De Re Militari*, París, 1533, Girolamo Maggi, *Della fortificaciones della città*, Venecia, 1564; Onosandro, *De Re Militari*, Claudio Bornat, Barcelona, 1567, 4<sup>o</sup> (este ejemplar en 1593 en Puebla valía 1 peso 2 tomines). Todos los libros de fortificación aparecen en los registros después de 1586; eran indispensables en la época por las constantes insurrecciones indígenas y para la defensa de los puertos contra la piratería.

Si en España el Tribunal de la Inquisición a través de la Casa de Contratación de Sevilla -fundada en 1503- controló, con el *Catalogvs librorum* (Sebastián Martínez, Valladolid, 1559) del arzobispo de Sevilla e Inquisidor General Fernando de Valdés, los envíos de todos los libros a las provincias de ultramar, en el puerto de Veracruz, en San Juan de Ulúa, se hacía otro tanto; la consignación de libros era escrupulosamente cotejada con el *Catalogvs* o con los Índices de Quiroga de 1583 (*Prohibitorum*) y 1584 (*Expurgotorum*).

Por los registros hechos en los puertos se sabe, además, los nombres de los destinatarios, su actividad, la ubicación de sus "tiendas de libros", así como las características generales de los textos, y de modo extraordinario, el valor de cada ejemplar o de la remesa. Algunas veces los declarantes mencionaban el origen y las cantidades de estampas que traían.

Puesto que el tiempo transcurrido entre el envío y la recepción de la carga era muy largo, se acostumbraba indicar en el registro, aparte del destinatario, varios sustitutos autorizados para recibirla en el caso de que el primero no pudiese hacerlo.

También la Corona por medio de cédulas reales, como la de 1500, ordenaba que en los registros se especificara el título y el contenido de cada uno de ellos para impedir su difusión en los casos que lo ameritara.

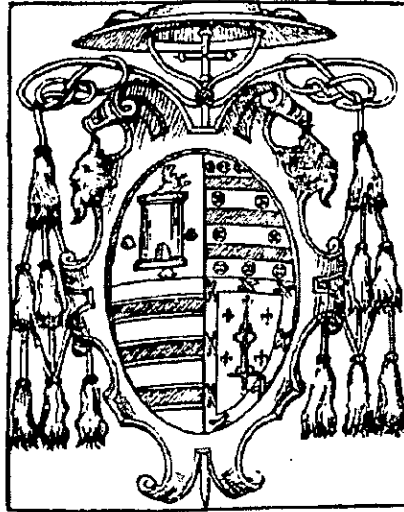
También en 1555 el el Primer Concilio Provincial Mexicano se pedía que “[...] ninguno sea osado en nuestro Arzobispado y provincia imprimir ó publicar libro ni obra alguna de nuevo, sin que sea por Nos o por el diocesano visto y examinado, y para ello tenga expresa licencia.” (Cfr. LORENZANA:1769).

También, claro está, los infractores se exponían a una excomunión fulminante y los observantes a un mejor control sobre sus ideas y conciencias.

Y también con frecuencia se transgredían estas disposiciones y muchos libros prohibidos llegaron a la Nueva España cambiándoles las pastas originales o los primeros folios para evadir las escrupulosas revisiones.

## CATHALOGVS

librorū, qui prohibētur a dāto Illustrissimū &  
Reuerend. D. D. Ferdinandi de Valdes  
Hispañē. Archiepi. Inquisitoris  
Generalis Hispaniæ.



NECNON ET SVPREMISANCTA  
ac Generalis Inquisitionis Senatus. Hoc Anno.  
M.D.LIX. editus.  
« Quorum iussu & licentia Sebastianus Martinez Excudit  
P I N C I P I E.  
« Et sic valido ex vi Titul.

*Cathalogus librorum, 1559.*

Según los registros que en la actualidad subsisten se sabe que llegaron a la Nueva España libros en castellano o en italiano de Vitruvio, Euclides, Alberti, Serlio, de Arfe, Durero, Palladio, López de Arenas, Clavio<sup>10</sup>, Pacheco, Echave Orio, Carducho, Caramuel, de San Nicolás, la traducción de Villalpando, Vignola, Zamorano y de la Vorágine (Cfr. FERNÁNDEZ del C.:1982. TORRE:1991. KROPFINGER:1973. O'GORMAN:1939. TOUSSAINT:1950).

<sup>10</sup> Llamado el Euclides del siglo xvii. Jesuita alemán (1537-1612) matemático, fue el padre de los sabios para la reforma al calendario ordenada por el papa Gregorio XIII.

La referencia más antigua a Vitruvio en un libro que no es de arquitectura data de 1554; es debida al español y latinista Francisco Cervantes de Salazar (ca. 1513-1575).

Cervantes de Salazar vino a la recién fundada Real y Pontificia Universidad a ocupar la cátedra de Retórica. Aquí escribió un texto acerca de la ciudad de México, mismo que bautizó en 1875 don Joaquín García Icazbalceta *México en 1544* (Juan Pablos, México, 1954). Está dividido en siete diálogos. En el “Diálogo segundo”, *Civitas Mexicus Interior*, dos vecinos de la ciudad, Zuazo y Zamora, junto con el forastero Alfaro, recorren las calles del centro de la ciudad montados a caballo y en mula. Llegados al punto donde se encontraba el Palacio Real, ubicado en la calle de Tacuba y del Empedradillo, comentan:

«Zamora. Esta es la fachada del Real Palacio, y tercer lado de él.

Alfaro. Aunque tú no lo dijases, hasta de sobra lo dan a conocer aquellos corredores altos, adornados de tantas y tan altas columnas, que por sí solas tienen cierta majestad regia.

Zuazo. Las columnas son redondas, porque Vitruvio no recomienda mucho las cuadradas, y menos si son estriadas y aisladas.

Alfaro. ¡Que bien se guarda en proporción de la altura con el grueso!» (CERVANTES:1939;63).

\* \* \*



En suelo colonial los escritos de tratados de pintura o especulaciones teóricas de las artes, en general, son prácticamente inexistentes. Claro, aparte de la documentación disponible en archivos especializados, se conservan escasas crónicas, sermones y folletos que dan noticia descriptiva de túmulos, piras funerarias, adornos de pintura, erección de templos, conventos, capillas, etcétera, que a veces mencionan los nombres de los artífices.

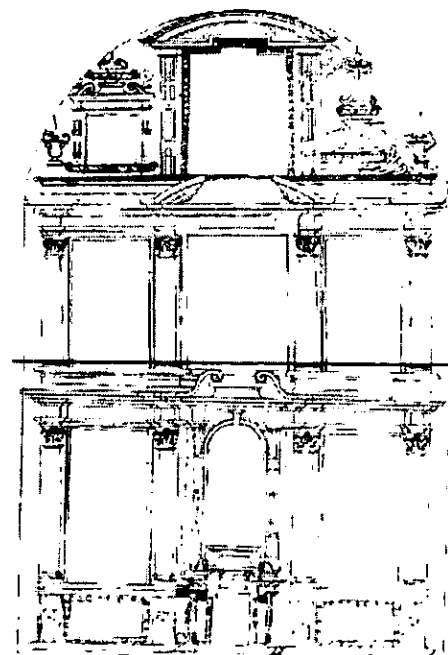
Contrariamente, se cuenta con un valiosísimo volumen de tamaño folio en manuscrito (ca. 1630). Tiene 170 hojas que denotan un acendrado arraigo en el autor del pensamiento aristotélico-escolástico aliñado con la visión renacentista del arte. Se trata del escrito por el carmelita lego, nacido en Andalucía, Andrés de Segura de la Alcuña, o fray Andrés de San Miguel (1577-1652); fue además matemático, arquitecto e hidrólogo.

Fray Andrés lo mismo sirvió al virrey don Rodrigo de Osorio y Pacheco en las obras de desagüe de la Ciudad de México -rivalizando acremente para ello con Heinrich Martin- que a la Orden del Monte Carmelo -del que era hermano lego-. Traslado el pensamiento edilicio europeo al virreinato con su actividad constructiva; tales son los casos en el Colegio de El Carmen de San Ángel, los conventos carmelitas en Querétaro, Celaya, Valladolid, Puebla de los Ángeles, Atlixco y el Santo Desierto de Cuajimalpa.

Que el pensamiento novohispano, por sus características culturales y raciales, tuviese tan diversas corrientes debe considerarse normal, así como que las peculiaridades de la ciencia influidas directamente de todo lo venido de España, tamizada, a su vez, de las corrientes Europeas.

Esa mezcla es reflejada en fray Andrés. *Verbi gratia* la doctrina tolemaica está en el folio 28 vuelto: "Es la Tierra de su naturaleza esférica y está fundada en medio de los cielos, como centro de ellos, y de tal manera distan de los cielos todas las partes de la Tierra, que ninguna de ellas está más cerca o más distante que otra, [...]"; y de sus preocupaciones humanistas: "Conviene, pues, que el arquitecto sea diestro y entendido en la traza y dibujo, y que entienda la geometría y no ignore la perspectiva y sepa la aritmética, porque sin traza y dibujo no se puede hacer demostración declarada, ni dar razón de lo que se ha de hacer en la obra". "Todo esto pertenece a los arquitectos e ingenieros, que algunos quieren sea lo mismo que mecánicos." (BÁEZ:1969;105,106,145).

Este prolijo texto, temáticamente desordenado, tiene doscientas veintidós figuras; seis planos de conventos; lo relacionado al origen y las proporciones del Templo de Salomón; arquitectura; matemáticas; carpintería de lo blanco; hidrología; agricultura; astrología; sus aventuras y desventuras durante sus incursiones hacia las Indias; la demostración matemática de la gracia de la Virgen María y para concluir, sin que quede duda de la versatilidad temática del fraile, un tratado breve sobre los duraznos priscos y melocotones.



Fray Andrés de San Miguel. Alzado para retablo.

Fray Andrés considera que el origen de la pintura es la carpintería: "De la carpintería emanó y de ella también tuvo principio la pintura, porque como el carpintero pusiese en dibujos algunas de sus principales obras, antes de ejecutarlas, y poco a poco fuese perfeccionando los dibujos hasta saber dibujar la figura del hombre, plantas y animales, de aquí vino a dar principio a las estatuas, y lo tuvieron los estatuarios y los pintores." (*Ibid.*;108).

Cuando trata de arquitectura cita a Vitruvio y de cuando en cuando a *Alberto* (Alberti). Para la geometría se apoya en Euclides y Pitágoras. Da una solución a la cuadratura del círculo aprovechando la relación de Arquímedes (22 a 7), puesto que entonces se desconocía el valor matemático de  $\pi$ .

Expone la equivalencia de las medidas de longitud utilizados en la geometría y la cosmografía: "Pie es cuatro palmos, así lo dice Vitruvio: Paso es dos pies, el uno macizo que ocupa el pie y otro vacío, [...]" (*Id.*;131).

Muestra el uso de los trazos del compás en arquitectura para escorzar figuras geométricas sencillas, para el trazo de elipses y segmentos de arcos rebajados y en el diseño de la tracería y carpintería de lo blanco. La utilización del compás en la construcción es indisoluble a las cantidades irracionales, como  $\pi$  ( $\phi$ ),  $\phi$  ( $\pi$ ) ó  $\sqrt{2}$  mencionadas por Vitruvio en la construcción del pentágono.

Todavía los especialistas discuten los alcances didácticos que los libros de arquitectura tuvieron entre los alarifes frailunos y los maestros novohispanos. Algunos de ellos, por ejemplo, concluyeron que los arquitectos eran de formación eminentemente práctica con una cultura mínima, que relegaban ciertos trabajos, sobre todo de ornamentación, a otras personas aficionadas a las tareas artísticas y, aparte, que los diseños de las portadas los trasladaban de las láminas de los libros o de las hojas sueltas de su propiedad.

Dando por sentado que los rasgos formales no surgen por generación espontánea, y que si bien arquitectos venidos de la Península pudieron moldear de manera teórica a sus colegas en la Nueva España, para la construcción religiosa y civil de los siglos XVI y XVII también se evidencia que los arquitectos que trabajaban aquí no necesariamente dependían de las versiones castellanas más populares (Serlio y Vitruvio), lo que habla de su nivel de instrucción. Dos ejemplos, el primero de un arquitecto y el segundo de un pintor:

A principios de 1655 se gira una orden de aprehensión contra el maestro mayor de la Santa Iglesia Catedral y de las Casas Reales, Melchor Pérez de Soto por " [...] haber trazado horóscopos y usado de sortilegios, para averiguar de hurtos, tesoros y acontecimientos futuros [...]; [y] por tener en su poder libros de hereges en las de la Bula *In Caena Domini*, y por conservar obras prohibidas en las del Santo Oficio.' "; de su biblioteca con 152 "cuerpos de libros" los inquisidores encontraron un ejemplar de Vitruvio -de 1582-, un Medidas del Romano, el tratado de Diego de Arenas y un Alberti<sup>11</sup>.

Referente al pintor miniaturista español residente en Puebla, Luis Lagarto, se sabe que poseía una biblioteca estimada en 72 volúmenes en los más diversos idiomas (castellano, portugués e italiano) y temas misceláneos, sobresaliendo cuatro de arquitectura y uno de geometría<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> ROMERO:1920;15.

<sup>12</sup> "Listas de libros presentados al Santo Oficio de la Inquisición en cumplimiento del Edicto del 20 de octubre de 1612. [...] 6.- Vitruvio Polión de Architectura, impreso en Alcalá de Enares, año de 1582 [...] 7.- Jhoan de Arfe Villafaña, de varia commensuración, para la escultura y architectura, impreso en Sevilla, año de 1585 [...] 41.- Los seis libros primeros de Geometría de Euclides [...] 52.- Libro de Architectura, Sebastiano Serlio, bolognese [...] 57.- Libro primero del Arte de edificar, de León Bautista Alberto" (ROMERO:1950;12,14,15 y 19).

## **CAPÍTULO II**

# **CONDICIONES DE TRABAJO DE LOS PINTORES NOVOHISPANOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII**

Este que ves, engaño colorido,  
que -del arte ostentando los primores-  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido:

Este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores  
y -venciendo del tiempo los rigores-  
triunfar de la vejez y del olvido:

es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al tiempo delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco; y bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

*Inundación Castálida,*  
Sor Juana Inés de la Cruz.  
Madrid, 1689.

# PROEMIO

Cuando la Colonia superó los problemas internos derivados de las vicisitudes posteriores a la conquista, desde el último tercio del siglo XVI y principios del XVII, el Estado -a cuya cabeza estaba el virrey nombrado en España-, cimentó su imagen al alimón con el clero secular dictando medidas económicas que beneficiaron a las clases sociales altas. Por ejemplo, promovió que el capital comercial se uniera con las inversiones en las haciendas e instrumentó estancos para monopolizar las ramas económicas más productivas; además, la explotación minera estaba en su punto más extendido. Sin embargo, este auge económico se vivió con frecuencia amenazado por la disminución de la fuerza de trabajo indígena y el desempleo.

Por su parte, la Iglesia deviene en una corporación conservadora que controlaba el capital de préstamo y que desviaba hacia fines no económicos el producto excedente de sus bienes hacendarios. En un principio, la Iglesia legitimó su poderío moral a través de la misión provincialista de su clero regular en las tierras espiritualmente prístinas (según ellos). En el lapso de 1560 a 1620 el clero secular con el apoyo de la Corona, después de desplazar de manera paulatina al clero regular, adquiere una fuerza absoluta dominando los aspectos de la vida social de los habitantes pues crece política y económicamente a través de una cultura religiosa sancionada, que fundamentó la educación, la integración racial y hasta la salud<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En el periodo del mayor crecimiento económico colonial, la Iglesia acumuló una inmensa riqueza para finales del virreinato, estimada por Lucas Alamán (1792-1853), en la mitad de los bienes raíces del país.

Racialmente los pobladores de la capital conformaban una sociedad heterogénea compuesta por indios, españoles, mestizos, criollos, negros, mulatos, chinos y numerosas castas. La Corona Española promovió la organización política de la Nueva España con una tendencia centralista en algunas ciudades, como la de México, caracterizadas por políticas de segregación que distribuían a la población indígena en la periferia y a la española en el núcleo urbano. Esto se había tomado en cuenta en el diseño de la traza reticular de la ciudad encargada a Alonso García Bravo.

Esta centralización trajo como consecuencia que las principales ciudades (destacando en un principio, aparte de la Ciudad de México, Puebla) se convirtieran en los centros difusores de la cultura española, italiana o flamenca. Es así como se consiguió la introducción de la imprenta por la petición hecha desde 1533 del obispo Zumárraga al Consejo de Indias, la creación de la Real y Pontificia Universidad de México en 1533 y la instauración por Cédula Real del 25 de enero de 1569 del Tribunal de la Inquisición. Por el lado de las Humanidades, la vida intelectual de las ciudades se enriqueció con la presencia de pensadores venidos de ultramar que cimentaron, ampliaron o continuaron el panorama cultural novohispano.

Hacia el siglo XVII el mestizaje ya era parte de la realidad social de la Colonia, tanto, que los cargos administrativos más elevados como virrey, arzobispo u oidores eran ocupados invariablemente por peninsulares. Los de otras categorías inferiores, como la Audiencia de México -el tribunal regional que controlaba las provincias y diócesis del virreinato-, empleos burocráticos y cargos eclesiásticos menores, podían ocuparlos mestizos o criollos.

Los criollos, que ya para entonces formaban la burguesía novohispana porque eran dueños de las minas o los controladores del comercio y la agricultura, desde su trinchera social y pertrechados con harto oro, siempre buscaron, por un lado, independencia (en todos los órdenes) respecto a la aristocracia, y por el otro, una identidad propia (del orden que hubiera).

Su propósito de identidad se satisfizo patrocinando incontables obras pías o estudiando en la Universidad. A mediados del siglo XVI, los españoles avecindados en suelo americano importaron y transmitieron el pensamiento aristotélico, en cambio, los criollos en su asenso social se identificaron con el neoplatonismo: para los criollos, lo primordial era tomar conciencia de su situación racial, de reconocerse como una raza nueva, producto del mestizaje, desdeñada y no encajable en términos raciales europeos. Sin embargo, como se mencionó, vivieron voluntariamente regidos por la Iglesia Católica secular que enarboló una ortodoxia reflejada en la cerrazón del pensamiento, y apoyando, queriendo o no, a la aristocracia. No hay que olvidar que ese

afán de identificación llevó a una parte de los criollos en el siglo XVIII a interesarse en conocer y estudiar doctrinas del pensamiento europeo consideradas para aquella época revolucionarias, como las ideas de la Ilustración francesa.

Con la bonanza económica y un clero secular triunfador sobre los mendicantes, de manera especial en el siglo XVII se desató un irrefrenable frenesí edilicio de construcciones religiosas o civiles por las provincias del virreinato; en consecuencia hubo una innumerable cantidad de encargos exornantes artísticos, como de pintura de caballete.

De la clientela para las artes, la fracción clerical más abiertamente antimendicante, la Compañía de Jesús, fue la más exigente a la vez que habitual. Esta Compañía desde su llegada a la Nueva España en septiembre de 1572 se impuso cumplir con su obligación de educar -tarea contraída a través del Concilio de Trento- abriendo centros educativos superiores. Del lado administrativo estos centros formadores intelectuales de los criollos se procuraban la autosuficiencia económica, como los colegios de San Gregorio, San Bernardo, San Miguel (1575-76), el Real Colegio de San Pedro y San Pablo y San San Ildefonso (ca. 1583). Sin embargo la tarea educativa de dichas instituciones fue abruptamente interrumpida por la expulsión del territorio colonial de los jesuitas en el siglo XVIII.

La pintura colonial se desarrolló con características bien marcadas por la Contrarreforma; de los siglos XVI al XVII, la pintura de caballete tuvo una función compartida entre lo utilitario y lo didascálico. Esto propició lo que en España ya era común: en las imágenes, los fieles debían advertir la piedad y el decoro a través de una correcta representación<sup>2</sup>. Entonces, no era extraño que en un mismo recinto religioso, los devotos compar-

tieran sus perpetuas plegarias con pinturas de desigual factura formal. Aquí conviene recordar que en la Nueva España las reglamentaciones civiles y religiosas (Ordenanzas y Concilios Provinciales) no se caracterizaron por otorgar gran libertad de creatividad (y mucho menos de creación), antes al contrario, trataron de delimitar estrictamente las aportaciones sintácticas; además, en la Colonia, el mecenazgo virreinal o privado fue prácticamente inexistente. Todas estas condicionantes, más otras que se mencionarán más adelante, desalentaron a desarrollar en los pintores la *invenzione*, rasgo compositivo de los "verdaderos artistas" como refieren Alberti, Carducho<sup>3</sup> y Pacheco<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Gregorio Comanini en *Il Figino, ovvero del fine della Pittura* (Osanna, Mantua, 1591), a través del diálogo entre el pintor milanés Ambrogio Figino, el poeta Stefano Guazzo y el teólogo bresciano Ascanio Martinengo, sostiene que el fin de la pintura es su utilidad al servicio de los principios de la Iglesia para tender a la mejora moral y no al placer mediante el efecto estético. (BLUNT:1987;138).

<sup>3</sup> "Pintura práctica regular y científica es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones geométricas, aritméticas, perspectivas y filosóficas, de todo lo que ha de pintar con la anatomía y fisonomía, atento a la historia, trages y a lo político, haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria e imaginativa, que continuadas vendrá a ser docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir, es pintor digno de toda celebridad". Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Francisco Martínez, Madrid, 1633. (FERNÁNDEZ A.:1982;138).

<sup>4</sup> Menciona en su tratado los tres estados por los que pasa el artista: principiantes, aprovechados y perfectos. El primero es de los sujetos que "[...] trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando, en cuanto pueden, el traslado con su original." El segundo es de aquellos que "[...] aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, [...] componen] un buen todo [...] y haciendo un compuesto, viene a disimular a veces de manera esta disposición, que [...] se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno." El último es de los que "[...] con propio caudal se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide [...]. Y esto, práctica y expeditamente, con destreza y facilidad." (PACHECO:1982;41-42).

# SISTEMA GREMIAL DE ENSEÑANZA DE LA PINTURA

## Ordenanzas de pintores

De entre los principales rasgos feudales que coexistieron con el capitalismo embrionario de la Nueva España, sobresalió desde el siglo XVI el sistema gremial de trabajo. En el Feudalismo el sistema artesanal gremial fue controlado por una teocracia (Iglesia) y, después del Renacimiento, por un Estado Civil y la Iglesia. Las artesanías se clasificaban como artes mecánicas tanto por su producción manual, individual o colectiva, como por el esfuerzo físico requerido en la elaboración de los productos.

El gremio era la organización jurídico-religiosa que expresaba las relaciones socio-económicas entre individuos especializados en una misma actividad (los artesanos). Como en España, los gremios también fueron comunes para las artes hasta el siglo XVIII, cuando los gobernantes y sus ideólogos crematísticos optaron por otros sistemas corporativos.

Desde el punto de vista social, los artesanos eran los propietarios de sus medios de producción y los encargados de controlar la elaboración de sus mercancías cualitativa y cuantitativamente, así como de la comercialización y distribución de éstas, pues no contaban con un salario fijo. En el aspecto económico, el gremio transformaba las materias primas necesarias para sus productos con formas simples de cooperación técnico-manual entre un número reducido de trabajadores.

Los gremios novohispanos tenían Ordenanzas, o sea, reglamentaciones

estrictas que marcaban, por ejemplo, cuál era la formación laboral deseable para sus miembros y cuál la calidad de los materiales empleados, todo en beneficio de que el producto expendido tuviera una manufactura óptima. En otros casos, cada gremio señalaba distinciones étnicas, sociales y morales para sus agremiados, de acuerdo a las características de la actividad que sustentaran.

En los gremios la división del trabajo se establecía por jerarquías. Se ingresaba al taller muy joven en calidad de aprendiz a cargo de algún maestro examinado, bajo del cual quedaba la educación y manutención del aspirante. Pasado un tiempo, normalmente cuatro o cinco años, lograba el grado de oficial y después de otro periodo podía solicitar y presentar un examen profesional que lo acreditara como maestro con perspectivas de abrir su propia tienda o taller<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Del examen de pintura de Alonso Álvarez de Urrutia (1698) se lee que "[...] hallándole apto, capaz y suficiente se le diere el despacho necesario en pública forma por donde conste su examen y habilidad [...]. A las cuales habiendo el susodicho satisfecho en lo teórico, en la definición de líneas, altos, partes y tamaños de cuerpos, círculos, puntos y ángulos; y en lo práctico habiendo manchado el lienzo, Y reconociendo ser hábil y capaz en ello como lo declaran los dichos veedores así por Dios Nuestro Señor y la señal de una Cruz y mediante la facultad que les asiste; le dieron la aprobación de que pueda usar el dicho arte y ejercerlo de aquí adelante [...] como maestro examinado y digno de que tal pueda tener obrador público, oficiales y aprendices [...]" (VARGAS:1991;102-103).

Las ordenanzas gremiales eran presentadas al Cabildo de la Ciudad de México y en caso de ser aprobadas, el virrey las confirmaba. El cabildo se encargaba también de atender aspectos administrativos de los gremios, como vigilar los intereses corporativos así como el mantenimiento de su monopolio; confirmaba los nombramientos de los oficiales veedores; aprobaba los contratos de aprendizaje; fechaba los exámenes para los aspirantes de maestros; llevaba las actas de elecciones y, en ocasiones, dirigía sus finanzas.

Si una consecuencia de los gremios era agruparse por el lado civil y social para la defensa y promoción de intereses comunes, en cambio, la fe, el culto a Dios y las acciones filantrópicas entre sus miembros singularizaban los fines de las cofradías. Éstas se regulaban por constituciones y estatutos aprobados por el episcopado. Las cofradías estaban ligadas a conventos, hospitales, capillas, iglesias, parroquias o monasterios; habían tres tipos y en ninguna existió una distinción jerárquica entre los cofrades: cofradías religiosas, cofradías religiosas benéficas y cofradías gremiales.

Los pintores y doradores en atención a lo solicitado ante el Cabildo de la Ciudad el 30 de abril de 1557, obtuvieron la aprobación del visorrey Luis de Velasco el 4 de agosto del dicho año de los veintiún artículos que conformaban sus Ordenanzas, mismas que fueron pregonadas cinco días después en la Plaza Mayor por Hernán Gomez, pregonero público.

Ya desde el Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, las autoridades religiosas se ocuparon del asunto de la representación de las imágenes, por lo que las Ordenanzas de 1557 porfiaban también en ello; instaban a impedir que pintase quien no estuviera correctamente establecido y adoctrinado: “[...] y en bien de esta República y para que el dicho oficio se use como debe usarse, y cesen muchos engaños, y fraudes, que podría haber en el uso del dicho oficio habiendo muchas veces tratado, y practicado en el caso, y habiendo tomado parecer de personas de confianza sabedores del dicho oficio quienes acordaron de hacer, e hicieron las Ordenanzas, [...]” (VICTORIA:1986;153).

Los alcaldes y veedores eran nombrados el día de año nuevo entre los mismos pintores. Su cargo era honorario; se escogían a los que estuviesen suficientemente capacitados “en todas las cuatro cortes de pintores” para ejercer su actividad escrutadora y ser las autoridades internas del gremio. Después, los elegidos acudían al Cabildo a jurar por el cumplimiento honesto de su cargo.

Cuando un oficial solicitaba el examen lo hacía por escrito. Luego acudía en compañía de su maestro ante los veedores del gremio y el Fiel de Fechas -encargado de controlar el libro de los oficiales- quien anotaba su nombre para obtener registro de examen, el cual era público y dividido en una parte teórica y otra práctica frente a los alcaldes, veedores del gremio, testigos y escribano. Para aspirar a ser maestro también se pedía que fuera buen cristiano, que tuviera limpieza de sangre, no ser proclive a las compañías de baja estofa ni a la pendencia, dado a observar buenas costumbres, ser sosegado, ser preferentemente peninsular o criollo y solventar los gastos del examen.

Las Ordenanzas distinguen los cuatro tipos de pintores con los requisitos que han de cumplir los oficiales para abrir su taller particular: dorador de tablas, pintor de madera y fresquista, sarguero y el pintor imaginero, quien debía de examinarse “[...] desde el principio del aparejo, que las piezas han de menester para provecho de la obra, y asimismo en la obra de la tabla, y del dicho dibujo dé buena cuenta, e que estos tales, que se hubieren de examinar sean artizados e muy buenos dibujadores e que sepan dar muy buena cuenta así del dibujo como del labrado de los colores, y sepa relatar el dicho dibujo, y dar cuenta. que ha menester en hombre desnudo, y en trapo, y pliegue, que hace la ropa, y labrar los rostros, y cabellos, muy bien labrados [...] y asimismo sea práctico el que fuere examinado en la imaginería de lejos, y verduras, y sepa quebrar un trapo e si todas las cosas susodichas, y cada una de ellas no supiere hacer, que no sea examinado, y que aprenda hasta que lo sepa, que sea buen oficial [...]” (*Ibid.*;154).



Con el privilegio social tácito obtenido cuando se llegaba a maestro examinado, también se garantizaba que al taller pudieran entrar, para las múltiples tareas, esclavos, aprendices y oficiales. Quien pasara por alto todas estas disposiciones, además de clausurarle el local, se exponía a ser sancionado con veinte pesos de oro de minas<sup>6</sup>; para esto se recompensaba la delación. Otros beneficios del gremio para sus maestros eran que controlaba la venta ilícita de pinturas religiosas y la reventa; por otro lado el gremio los instaba a negarse a aceptar trabajos que no fuesen de su especialidad. Hubo la modalidad de que los artistas extranjeros radicados en la Nueva España debían examinarse por el gremio, medida que al parecer, lo mismo que en España, no fue del todo respetada.

<sup>6</sup> Circulaban en la Colonia, de acuerdo al sistema monetario en vigor, el peso de oro -el valor nominativo más alto-, el peso de oro de minas y el peso de oro ensayado, el peso de oro común y el peso de tepuzque.

Los pintores imagineros no eran los únicos exigidos en el conocimiento de la geometría (aplicada en la "imaginería de lejos" o perspectiva) pues aparte de los arquitectos (de quienes por cierto no subsisten sus constancias de exámenes en la Nueva España), otras ordenanzas estipulaban el manejo del compás y la regla por la naturaleza misma del oficio, como para los albañiles<sup>7</sup>, los carpinteros de lo blanco y entalladores<sup>8</sup> y los apresadores<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> "Que él que se huviera de examinar, yno tuviere suficiencia, y sepa compas, Regla, y practica Suficiente, sea examinado de Solo aquello de que le hallaren Capaz, yde esto Solo pueda ússar só pena de cincuenta pesos deoro Comun áplicados, como dicho és, yque sele quite la obra." (BARRIO:1921;79).

<sup>8</sup> "Primeramente á de saver órdenar dibujar, trazar áuna Montea una planta, ó plantas, si tuviere muchos cuerpos conforme á buena arquitectura de la qual sele tome cuenta particularmente de los miembros de ella [...]"(Op. cit.;84).

<sup>9</sup> "Que sele entregue una Regla, y Compás para que en presencia de los Veedores saque en papel de marca mayor las óbras que én áquel tiempo se vssaren, trazados, yquadradas desuerte que por todas las quatro partes del papel enlaze, yquadre la dicha óbra [...]" (Ibid.;182-183).

Dado que las Ordenanzas de Pintores no eran más que letra muerta, posiblemente por lo estricto de sus reglamentos<sup>10</sup> o porque cayeron en desuso al no designarse regularmente a los veedores<sup>11</sup>, en 1681 se presentaron para su aprobación ante el Cabildo de la Ciudad otras nuevas, basadas en las anteriores, por parte del "Procurador del número de esta Real Audiencia" Juan López de Pareja en nombre de José Rodríguez Carnero y Antonio Rodríguez y de todos los pintores y doradores. Fueron aprobadas hasta el 17 de octubre de 1686 por el xxvi virrey Don Tomás Aquino de la Cerda y Aragón, tercer marqués de la Laguna. El 28 de abril de 1687 por voz de Diego Velasco se pregonaron las nuevas Ordenanzas; constan de dieciséis artículos divididos en aspectos técnicos, administrativos y los encargados de deslindar las actividades de cada oficio (TOUSSAINT:1982;138).

<sup>10</sup> Es un hecho comprobado que también pintores no españoles ejecutaban obras, como los casos del pintor indígena Juan Gerson y Juan Correa (1646-1716) de "color pardo", o sea, mulato.

<sup>11</sup> "[...] ha mucho tiempo, que no se usan sin que hayan tenido dichos oficios alcaldes, ni veedores, ni ordenanzas ni haberse guardado las referidas de las cuales mis partes han sacado otras nuevas [...] [por el] estado de las cosas, y movidos de la irreverencia grande, que se sigue a las Sagradas Imágenes, de hacerlas indios, y otras personas que no han aprendido a hacerlas con daño de la República, causando indevoción [...]" Ordenanzas de Pintores y Doradores de 1686. (VICTORIA:1986;151).

## Talleres

Fue en los locales denominados “talleres”, “tiendas” u “obrajes” donde se gestaban las obras que concertaba el maestro. El trabajo se desarrollaba en un ambiente escolástico-feudal en que los colaboradores convivían con los hijos o la parentela del maestro, quienes era usual que continuaran y aprendieran el oficio familiar.

Los sitios más comunes para instalar los talleres de pintores fueron, acaso como en España, las plantas bajas de los edificios, preferentemente soleados. Como se mencionó, el estar en condiciones de abrir un taller llevaba implícita la solvencia técnica y pecuniaria para saldar los impuestos gravables a la profesión.

Cada actividad y el volumen de trabajo marcaba las características físicas de las tiendas que contenían los instrumentos, soportes, materiales y medios de información para la confección de las obras. Normalmente el grado de productividad implicaba el número de aprendices y oficiales cuyas obligaciones y derechos constaban en las contrataciones acordadas entre los tutores o padres y el maestro<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> El 31 de diciembre de 1580 Andrés de Concha, maestro pintor y Diego de Montecinos, vecino del pueblo de Yanhuitlán, acuerdan que Diego de Montecinos hijo durante cinco años entre al servicio de Concha para aprender el oficio, comprometiéndose éste a darle comida, a no ocuparlo en actividades ajenas para las que entró al taller, pero el padre del aspirante se ocuparía de “el demás sustento para su persona [...] que es vestido de sayos, capotes, camisas y calzado.”

En 1667 Juan Correa se comprometía con el sobrino del maestro sastre Juan de Chavarría, Juan Romo, a “[...] curarle al dicho muchacho sus achaques y enfermedades, como no pasen de quince días, y hacerle buenos tratamientos y darle al fin de cada año, de los cuatro referidos, un vestido de paño o saya, que se entiende de capa, ropilla, calzón, sombrero, medias, zapatos y camisa.” (VICTORIA: *Op. cit.*; 79. VARGAS: *Op. cit.*; 42)

El trabajo de los ayudantes consistía en la preparación de los lienzos, los colores, las imprimaciones y transportar las imágenes o los dibujos preparatorios a la tela, quizá con el sistema de cuadrícula tan común para los fresquistas. A los oficiales -"laborantes", "mancebos" o "compañeros"- se les permitía pintar conjuntamente con el maestro<sup>13</sup>; esto daba como resultado que se apreciaran características formales desiguales en el conjunto total al operar la división del trabajo.

<sup>13</sup> Antonio Rodríguez, a causa del litigio por el adeudo de unos cuadros entre su suegra, viuda de José Juárez, y el Conde de Baños -XXI virrey-, declara en 1665 que "[...] el dicho Joseph Xuárez los hizo [los retratos pintados] y costeó y acabó con toda perfección, en las cuales pinturas trabajó este testigo, Gaspar de la Loa y Alvarado y Bernabé Sánchez [...]" (CASTRO M.:1981;12).



Vicente Carducho, *Aparición de la Virgen a un cartujo*. Dibujo preparatorio.

También era de uso corriente celebrar contratos de obras debidamente notariadas en los cuales se especificaban las condiciones a que se sometía el maestro para la realización del trabajo; algunas de estas condiciones asentaban su intervención en la manufactura de elementos específicos que denotaran la pericia técnica y los acabados en manos, rostros y pies. Otros términos contemplados en los contratos eran las condiciones de pago<sup>14</sup>, el nombramiento de un fiador que respondiera jurídicamente en caso de que el plazo señalado de entrega de la obra se extendiera en perjuicio de la parte contratante, las características de los materiales que emplearía<sup>15</sup> e inclusive la iconografía<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Dato muy interesante porque la retribución económica implica el prestigio adquirido del pintor. También es interesante señalar que en España en ocasiones se pagaba en especie.

<sup>15</sup> Andrés de Concha contrata la hechura del arco triunfal para el recibimiento del Marqués de Montesclaros en 1603, comprometiéndose a pintar con temple todos los cuadros que "han de ser colores finos".

Pedro Ramírez de Contreras, maestro pintor, el 1 de mayo de 1671 se obliga a arreglar un altar del Colegio de San Pedro y San Pablo. En una de las cláusulas del contrato se lee: "Que el dicho maestro todo el hueco en redondo de la ventana que esté arriba de dicho altar lo ha de pintar de oro y azul, al temple y perfiles negros, picando primero todo el hueco y embarrándolo de yeso, para que quede permanente la dicha pintura y dorado, y no se salte." (TOVAR:1988 bis.;2. CASTRO M.:1982;22-23).

<sup>16</sup> "1681. Concierto para elaborar un retablo dorado para la Iglesia de la Compañía de Jesús del pueblo de Tepetzotlán. Celebran Juan Montero, maestro de arquitectura y ensamblador, y doña Isabel Picazo de Hinojosa. Los lienzos estarían a cargo de algunos de los pintores Baltasar de Echave, Juan Sánchez o Juan Correa.

[...] *Item*, es condición que ha de ser de mi obligación también la pintura, [...] en lienzos, según las advocaciones de santos que se me pidieron por la dicha doña Isabel, que son de esta manera:

En los lienzos primeros del banco han de ir, en un lado *San Antonio* y *San Buenaventura* y en otro lado *San Joseph* y *San Francisco*. Y en las seis entrecalles, entrando los dos cuerpos que rematan, ha de ir pintada *La Vida de San Francisco Xavier*, según las estampas que se me dieron de dicha obra: Y en el medio del remate, *La Visitación de Santa Isabel* [...]" (VARGAS:Op. cit.;58).

En lo referente al diseño de una escultura, pintura o retablo, la clientela muchas veces tenía en mente modelos, sobre todo flamencos y españoles, que deseaba se fabricaran a semejanza o casi iguales como una manera de buscar el lucimiento social a través del culto de imágenes reconocidas<sup>17</sup>. Al no existir en esa época el concepto moderno de propiedad intelectual o derechos de autor, se alentarón las copias de otros autores, siendo para algunos pintores copiados un signo de ostentación moral y social el que sus obras se reprodujeran.

<sup>17</sup> Ruiz Gomar informa que hacia 1625 en la ciudad de Zacatecas se terminaba la iglesia de la casa jesuita, para la cual se solicitó la elaboración de un retablo semejante a dos existentes en la Ciudad de México: "dibujo o borrón del retablo que va solo con el ancho y largo, y las figuras del pincel y talla conforme a la devoción del Maestre de Campo, el cual quiere que sea el retablo conforme al de San Gerónimo, o al del Carmen de México, y que le hagan los oficiales que van nombrados en la memoria." (RUIZ:1987;257).

## Los medios

Desde finales del siglo XVI, la organización gremial y el carácter utilitario de la pintura colonial mexicana no contemplaron ningún rasgo que distinguiera la peternidad creativa de las pinturas, expresada, como actualmente lo entendemos, con la firma autoral. Por lo mismo, el problema de la recreación iconográfica se deduce (aparentemente) de la traducción de los posibles remates, o vocablos latinos corrientes en la época, como *fecit* (hizo), *feciebat* (hacía) o *inventor* (inventó, o sea, creó). No fue sino hasta 1686 cuando las nuevas Ordenanzas, en la sexta cláusula, exigieron a los pintores rubricar sus obras.

Alrededor de los aspectos técnicos en la pintura se han publicado múltiples análisis que permiten establecer cuáles eran los materiales y soportes de uso corriente entonces. Pero la información de cómo los pintores coloniales acomodaban las formas en el espacio bidimensional, es incompleta o redundante en cuanto a que las estampas eran los medios documentales aprovechados<sup>18</sup>. Sin embargo, se soslaya que al identificar o corroborar la paternidad de tal organización formal, es motivo de reflexión respecto a lo sintáctico y al método de trabajo del pintor.

---

<sup>18</sup> Lázaro de Velasco, el traductor de Vitruvio, comentaba en el libro III " 'Riense los italianos de nosotros que les contrahacemos (copiamos) sus papeles y estampas y borradores' " (FERNÁNDEZ A.:*Op. cit.*;70).

En el *quattrocento* italiano, el dibujo adquirió importancia como proceso cognoscitivo entre los teóricos artísticos europeos<sup>19</sup>, cosa por demás indispensable, pues era necesario al momento de diseñar trazas para retablos<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Giorgio Vasari, *Le vite depiù eccellenti architettori, pittori e scultori*, 1550; Ghiberti, *Comentari*, ca. 1450; Zuccari, *Idea de 'Pittori, Scultori e Architetti*, 1607, etcétera.

<sup>20</sup> Es entendible la obligación de elaborar dibujos y planos para los retablos, por ello abundan las informaciones al respecto, como la del escultor y ensamblador "Thomás Xuárez como tal maestro haya de hacer y acabar el retablo del altar mayor de la iglesia del Convento Real del Señor San Agustín de esta dicha ciudad, acabándolo en toda perfección en continuación de primero cuerpo que se halla puesto asentado y según la planta y modelo lo que para ello hizo cuando se comenzó, [...]" (ROMERO:1985;37.38) o Jerónimo de Balbás (Cfr. VARGAS:1974) por citar dos ejemplos.

Pero para la Nueva España desconocemos si el uso de la cuadrícula para el traslado al lienzo del dibujo preparatorio<sup>21</sup>, la práctica cotidiana del dibujo del natural o de maniqués vestidos, el ensayo de composiciones con modelos de barro, yeso o cera adecuadamente iluminados<sup>22</sup>, los "cartones" con indicaciones de color<sup>23</sup>, el estudio del emplazamiento arquitectónico en que la pintura habría de instalarse tomando en cuenta los efectos de la luz y la lejanía del observador<sup>24</sup>, y el servicio de modelos vivos fueron parte de la metodología de trabajo de los pintores coloniales.

<sup>21</sup> Aparte de recomendarla Pacheco, Carducho habla de ella: "Pintura práctica es la que se hace con sólo la noticia general que se tiene de las cosas o copiando de otras, y de estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado o cuadrículando o por algunos otros medios que faciliten la operación mecánica [...]". (FERNÁNDEZ A.: *Op. cit.*; 138).

<sup>22</sup> "Usan muchos maestros antes de hacer las historias en el cartón, hacer un modelo de barro en un plano y plantar en él todas las figuras redondas, para ver los batimientos de las sombras, que de una luz a propósito se causan, y de aquí rematan el todo de la historia y las sombras que hieren de una en otra figura, y por este procedimiento alcanzan más perfección, fuerza y relieve sus obras, porque los cartones se hacen para compartir la obra que venga justa y medida." Palabras de Vasari citadas por Pacheco (PACHECO: *Op. cit.*; 94).

<sup>23</sup> "Dominico Greco me mostró el año 1611 una alhacena de modelos de barro de su mano para valerse de ellos en sus obras, y, lo que excede toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo, en lienzos más pequeños, en una cuadra [habitación] que por su mandado me mostró su hijo [...]". Para Pacheco el hacer rasguños, dibujos y cartones es hábito de los pintores que están en el tercer grado y último de la pintura (*Ibid.*; 95).

<sup>24</sup> Antonio Palomino, autor del *Museo óptico y la escala óptica* (Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1715-24), relata como afectó el cambio de sitio de una pintura de la Concepción de Alonso Cano " [...] la hizo para aquella capilla oscura (del Colegio Imperial de Madrid), y procuró que sobresaliese en claros, habiéndola mudado de sitio no le favorece la demasiada luz." (MARTÍN: 1984; 76).

En la Colonia las referencias visuales se elegían entre las pinturas importadas<sup>25</sup> principalmente de España y Flandes, las estampas<sup>26</sup> y los cuadros de pintores extranjeros hechos en suelo virreinal<sup>27</sup> que influyeron en el curso que tomó la pintura novohispana.

<sup>25</sup> Entre otros, se exportaron pinturas de Zurbarán hacia América (BROWN: 1990; 167).

<sup>26</sup> Al parecer el tercer Echave para pintar el *Martirio de San Pedro Arbués* (1667) se sirvió de la misma estampa utilizada por Murillo: "Muy ilustre señor: Baltasar de Echave, maestro de arte de pintura, digo que Vuestra Señoría fue servido de mandarme pintar un cuadro del beato inquisidor Mártir, Pedro de Arbués, cuya copia hice por una estampa de papel que Vuestra señoría me entregó para este efecto [...] [pero] por haber parecido no estar con la perfección que conforme a arte requería, de orden y consentimiento de Vuestra Señoría volví a pintar dicho cuadro de nuevo, de modo que quedó con toda perfección y a gusto de Vuestra Señoría y mucho mejor que el que conforme a la estampa se había hecho [...]" (TOUSSAINT: 1982; 232).

<sup>27</sup> Como los casos de los flamencos Martín de Vos y Simón Pereyng (Amberes 1535-Puebla 1589), Andrés de la Concha (Sevilla ¿?-México 1612), Baltasar de Echave Orio (Zumaya 1582-México 1620), Alonso Vázquez (Ronda ¿?-México ca. 1606-07), Sebastián López de Arteaga (Sevilla 1610-México 1653) y Alonso López de Herrera (Valladolid ¿?-México 1654).



Andrés de la Concha, *El martirio de San Lorenzo*, óleo sobre madera.



Alonso López de Herrera, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre madera.



Baltasar de Echave Orio, *La adoración de los Reyes*, óleo sobre tabla.

Respecto a las estampas, evitaban cualquier posible desvío o duda iconográfica pues lo requerido era la representación más acertada dentro de los cánones civiles y religiosos, por lo que las autoridades eclesiásticas las tenían bien vistas e incluso apoyaron su difusión (y todo esto porque los pintores debían pintar generalmente lo que, por lo menos ellos, nunca habían visto). No es un secreto, además, que las estampas formaron parte de los bienes de los pintores.

Las estampas de esta época son de dos tipos: las que se encartaban en los libros y las hojas sueltas. Son xilografías de fibra y calcografías; la mayoría de las hojas sueltas tenían un carácter refinado por la técnica empleada en la manufactura de la imagen y normalmente carecían de párrafos; eran adquiridas por clérigos, nobles, profesionales de las artes liberales, comerciantes, funcionarios, pintores, artesanos y algunos empleados de menor categoría.

Independientemente del procedimiento técnico de los grabados, existía la noción de grabado original y grabado de traducción. Los primeros son creaciones autónomas que no utilizaban la técnica para reproducir ni subordinar sus características formales inherentes por otras; los segundos son los que reproducían pinturas murales, de caballete, dibujos, esculturas o... grabados. El grabado de traducción prevaleció en lugares como Roma, los Países Bajos católicos, Francia y España, en los que el poder político y religioso controló directamente la producción.

Por estar destinadas a la venta las estampas, en sus márgenes inferiores se grababan, generalmente de izquierda a derecha, el nombre del creador del dibujo o pintura (*invenit, pinxit o delineavit*), el del dibujante encargado de "traducir" el modelo para el grabador (*delineavit*) y el del grabador (*fecit, sculpsit o incidit*). A finales del siglo XVI se añadiría el nombre de la casa editora (*escudit, formis o apud*).

El flujo de las estampas flamencas se dio en el virreinato desde el siglo XVI en razón de que Felipe II otorgó a una imprenta de Amberes la exclusividad para imprimir los libros litúrgicos en todos los dominios españoles. Ésta fue la célebre imprenta Plantin, establecida en 1555 por Cristóbal Plantin (1514-89) y que a su muerte continuarían a cargo de ella su yerno Juan Maerentorf (1543-1610) y después su nieto Baltasar (1574-1641); bajo esta dirección es cuando Rubens (1577-1640) trabajó para el taller dibujando portadas de libros. Las portadas y las reproducciones de las pinturas y dibujos de Rubens tuvieron una fuerte influencia en la tipografía y pintura europea, así como la peruana y mexicana, durante todo el siglo XVII.

En la Nueva España, en las postrimerías de la conquista, los libros ilustrados de teología y los sermonarios fueron las fuentes de la primera iconografía. Conforme la Colonia estableció lazos comerciales más estrechos con los principales centros culturales europeos, los libros y las

estampas sueltas impresas en Alemania, Francia, España, Flandes e Italia<sup>28</sup> comenzaron a surtir los modelos para los artistas locales. Eran estampas traídas por pintores europeos o por encargo en las cajas de libros que se enviaron hacia el Nuevo Mundo.

Como consecuencia del establecimiento de imprentas en la Colonia (con "cortadores de imágenes" o "abridores de láminas") y del natural aumento de pintores locales, la dotación de imágenes en el siglo XVII satisfizo la demanda, suscitándose en el caso de los grabados, una pervivencia de referentes, lo mismo del siglo XVI que del XVII. Todo ello provocó un eclecticismo formal explicable para quienes tomaron las pinturas y las estampas como punto de partida primario de diseño.

<sup>28</sup> Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana* (Melchor Ocharte, México, 1604) en el capítulo III *Caballos, calles, trato, cumplimiento*, enlista que "de la gran China sedas de Colores, piedra bezar de los incultos Andes, De Roma estampas, de Milán Primores;" (Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*, Ed. Porrúa, S. A., México, 1990, "Sepan cuántos..." número 200, p. 78)



Peter Paul Rubens, *Hércules castigando a la envidia*. Xilografía a fibra grabada por Christoffel Jegher (1596-1653).



Peter Paul Rubens, *Hércules castigando a la envidia*. Boceto.



Peter Paul Rubens, *Hércules castigando a la envidia*. Placa de escayola del techo del Pabellón de Banquetes del Palacio Whitehall.

# LA IGLESIA Y SU INFLUENCIA ICONOGRÁFICA

## El Concilio de Trento y la Contrarreforma

La Contrarreforma es la reacción de la Iglesia Católica contra la Reforma protestante encabezada por Martín Lutero (1483-1546), Jean Cauvin (1509-64) y Ulrico Zwinglio (1484-1531) quienes entre otras cosas negaban que el arte religioso tuviese algún valor pues estaba constituido por objetos de idolatría. La religión, por tanto, tenía que ser comprendida por medios racionales y no mediante las emociones<sup>29</sup>. Acusaban severamente al clero católico de haber caído en una corrupción moral sumamente escandalosa, acompañada de un rito litúrgico ostentoso y alejado del pueblo<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> "El verdadero libro de quien no sabe leer ha de ser la predicación del Evangelio; ésta, ha de pintarnos a Jesucristo con todos sus contornos y con toda su gran bondad y caridad, y no la mano de un pintor o escultor. Y en cuanto a lo que decís vosotros, que el pueblo, cuando sus estatuas machacadas ante sus ojos, llora la pérdida de sus, digamos, libros, respondo que no es así, sino que en realidad llora la desgracia de sus ídolos, viéndolos hechos añicos, Y sin lugar a dudas no lloraría tanto si se encontrara muerto ante sus ojos a sus bueyes o caballos, Digo que está convencido que en aquellas estatuas y pinturas hay una cierta divinidad; y por esto ante ellas espontáneamente reza sus oraciones y habla con ellas y, como he dicho, les solicita favores." (GARRIGA:1983;290). Guido Zonca, *Sobre las estatuas e imágenes* (1553). Zonca se caracterizó por su filiación reformista y por su espíritu iconoclasta.

Desde el Concilio de Letrán (1512-17), aparte de condenar la "Pragmática Sanción" de Carlos VII promovida por Luis XII, se buscaron algunas reformas para el clero. Ante el empuje de la nueva doctrina no sofocada ni con la excomunión de Lutero en 1520, la España católica, la encargada de preservar los valores tradicionales de la cristiandad, a través del emperador Carlos I, en 1542 presionó fuertemente al pontífice Paulo III para que convocara a un concilio ecuménico con el propósito de dictar normas resolutorias de la unidad religiosa y urgir decretos de reforma que debían suprimir los abusos de los clérigos. Con bastantes problemas resultados de la disidencia religiosa, en lo político y lo teológico, España, en la persona de Carlos V de Alemania, dirigió el Concilio convocado después de múltiples conflictos para la elección de la sede.

---

<sup>30</sup> "¿Y por ventura no hacen estatuas e imágenes? No sólo todas las iglesias rebosan de ella desde el suelo hasta el techo, desnudas y vestidas, honestas y poco honestas, sino todas las casas privadas y todas las calles, y quieren honrarlas en andas, de rodillas, con cirios, con vestidos, collares, anillos, joyas, humos perfumados, cantos y músicas, y paseándolas por los alrededores en las solemnes procesiones; y atribuyendo a ellas, a ellas digo, el haber recibido los beneficios de las lluvias, de las bonanzas, de la salud y otras gracia. ¿Y vosotros pretendéis aún decir que esto, que resta tanto honor a Dios y a Jesucristo, y hacer idolatrar a tantos pueblos y a tantas almas como matar, es un pecado menos que quitar la sola vida a un hombre? Os engañáis." (*Ibid.*;289).



Contra el culto de las imágenes y de las reliquias  
 y de la invocación de los santos y de las sagradas  
 imágenes y decretos de reforma relativo a los religiosos.



Hans Rudolph Manuel Deutsch. Xilografía reformista de truco, ca. 1540.

Cuando la mitad de Alemania, Inglaterra, los Países Bajos y algunas ciudades del norte de Italia estaban por acogerse al protestantismo, el 14 de noviembre de 1544 por bula papal se señaló como fecha de la primera sesión del Concilio la *dominica Laetere* de marzo del siguiente año en la catedral románica de la ciudad italiana de Trento. Permaneció dieciocho años bajo la tutela de tres papas; la primera etapa con Paulo III (de diciembre de 1545 hasta el 11 de marzo de 1547), la segunda con Julio III (del 1 de mayo de 1550 hasta el 28 de abril de 1552) y la última con Pío IV (del 28 de enero de 1562 hasta el 4 de diciembre de 1563). En estas etapas se confirmaron todos los decretos y cánones sin alteración, otorgándoles carácter de dogma el 28 de enero de 1564 con la bula *Benedictus Deus et Pater*. Ni tardo ni perezoso, Felipe II el 12 de julio de 1564 con Cédula Real mandó que lo dispuesto en Trento se transmitiera y pusiera en práctica en todos sus dominios.

El Concilio se dedicó en veintiocho sesiones a resolver los siguientes problemas: Doctrina sobre la Eucaristía y la Tradición, Pecado Original y justificación, Sacramentos y Sacrificios de la Misa y el Culto de los Santos y decretos de Reforma. La última sesión del 3 y 4 de diciembre fue un tanto apresurada al momento de dictaminar por rumores en torno a la supuesta salud quebrantada del papa que pudiera ser causa de su deceso y por las constantes presiones de los asistentes franceses e italianos al Concilio.

Todo se fraguó desde el 13 de noviembre, cuando el cardenal de Lorena Carlos de Guisa, presentó un decreto redactado en París (1561-62) durante los debates entre los calvinistas y los teólogos parisinos referentes al culto de las imágenes. Como se mencionó, por lo precipitado de la clausura de la que discrepaban los teólogos españoles, se acordó recopilar lo instituido en el II Concilio de

Nicea y tomar la propuesta francesa adaptándola a los nuevos tiempos. La sesión XXV "Que es la IX y última celebrada en tiempos del Sumo Pontífice Pío IV", concernía al Purgatorio, de la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes y decretos de reforma relativo a los religiosos:

«Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de fé, y recapacitándoles continuamente en ellos: además, que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten á adorar y amar á Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, ó sintiere lo contrario á estos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se examinen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos y peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por se éstas convenientes á la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divini-

dad, como si fuese posible que se viese ésta con ojos corporales, ó pudiese expresarse con colores ó figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; [...] Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que á nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, á no tener la aprobación del Obispo. [...] de suerte, no obstante, que no se decrete cosa nueva ó usada en la iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice.»

(BRAVO:1887;8-9).

No obstante, los decretos fueron tan ambiguos que autores religiosos y laicos los “comentaban” no pocas veces. Ejemplo de ello fue el tema controversial de la desnudez en el arte cristiano.

El concilio niceno aludido fue el celebrado del 28 de septiembre al 23 de octubre en 787 como contrapartida del Concilio Iconoclasta. El emperador de Constantinopla León Isauro con un edicto imperial prohibió en 730 el culto de las imágenes, en parte apoyándose para tomar esta medida en el Antiguo Testamento (“No te fabricarás imágenes talladas”), y en otro, porque la naturaleza divina de Jesucristo en imágenes es imposible de representar; hacerlo apelando a su naturaleza humana hubiera sido nestorianismo<sup>31</sup>.

Sesionaron en Nicea ocho veces el papa Adriano I, los patriarcas de Alejandría, Antioquía y Jerusalén; dictaron veinte cánones de decreto. Se distingue en la cuarta sesión como dogma de fe la licitud de representar en imágenes a Cristo, a la Virgen Santísima, a los ángeles y a los santos, ya que el culto, mas no la veneración, se dirige al modelo representado: Dios es el único que debe recibir adoración<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Nestorio (¿380-451?) fue uno de tantos herejes. Nació en Siria; afirmaba que solamente la naturaleza humana de Cristo podía representarse.

<sup>32</sup> “Las representaciones de la cruz, lo mismo que las de las santas imágenes, ya esté, hechas con colores o de piedra, deben colocarse en los vasos, ropas, paredes, casas y caminos [...] Cuando más se contemplan estas imágenes más vivo será el recuerdo de lo que aquéllas representan y más inclinación se sentirá a venerarlas [...] sin que por ello se les manifieste verdadera adoración, que sólo pertenece a Dios, pero se les ofrecerá incienso y luces, como se hace con la Santa Cruz y los Santos Evangelios. [...] Quien venera a una imagen, venera a la persona que ella representa [...]” (YARZA: 1982:245).

El contraataque trentino quiso probar que las imágenes incitaban a la piedad, conducían a la salvación y no fomentaban el culto idolátrico; respondieron a los cuestionamientos reformistas, primero, de duda frente a las imágenes sagradas, segundo, respecto al culto idolátrico y tercero, de las representaciones lascivas u obscenas exhibidas en recintos sagrados.

Los resultados conciliares en el terreno artístico -el Barroco- fueron inmediatos al reestablecerse la visión de trabajo Iglesia-artista y el carácter utilitario de la pintura. Se reafirmó al principio de autoridad tan destrozado por los humanistas con la creación de órdenes como la de San Juan de Dios, la Compañía de Jesús<sup>33</sup> o rehabilitando la Santa Inquisición que resucitaban ideas indiscutibles de dogma y de búsqueda de la verdad espiritual antes que la investigación, originada por la escala de valores renacentistas.

<sup>33</sup> De entre los miembros que redactaron los decretos de la última sesión figuraban cinco arzobispos, nueve obispos, y el general de los jesuitas Láinez, seis españoles, tres embajadores del emperador español (moravo, croata y polaco), un belga y cinco italianos. Ningún francés.

## Los Concilios Provinciales en la Nueva España

Concluido el Concilio trentino, los concilios provinciales del mundo católico tomaron cartas en el asunto respecto a todos los cánones publicados. En lo referente a las imágenes se repite, por ejemplo, lo acordado a la inspección obispal -o de sus subalternos- instituyendo que en caso de duda, como la aplicación de los desnudos, se asesoren de teólogos competentes<sup>34</sup>. Se adaptaba lo instituido de acuerdo a los problemas de la diócesis.

---

<sup>34</sup> Esto lo ordenaba el sobrino del papa Pío IV, Carlos Borromeo (1538-84) cardenal italiano encargado de las reformas disciplinarias del clero romano e inclusive de parte de la música sacra. Escribió *Instruktionen fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, libri II* (1557) preocupado por que las construcciones religiosas cumplieran con las exigencias litúrgicas de la Contrarreforma. Por ejemplo, reprueba en las iglesias las plantas cuadradas o circulares por ser pagano-renacentistas ordenando su diseño cruciforme; también deplora la unión de los obispos y los artistas en la práctica artística y exige el destierro de las figuras deshonestas de los capitulares xilográficos.

Alrededor de 1555 cuando el Concilio de Trento aún no concluía, en la Ciudad de México, el Arzobispo Fray Alonso de Montúfar llamó a un sínodo<sup>35</sup> para el 29 de junio, en la festividad de San Pedro y San Pablo. El propósito central -velado, por supuesto- era limitar la autoridad y los privilegios que el clero regular había disfrutado, en nombre de su actividad evangelizadora en el Nuevo Mundo, con el claro propósito de favorecer al clero secular, cosa que, una vez concluido el Concilio, los mendicantes apelaron a ello en 1558 al Consejo Real.

---

<sup>35</sup> Los concilios provinciales son celebrados en cada provincia eclesiástica para deliberar sobre errores que se observen en materia religiosa. Los convoca el arzobispo con participación de los obispados dependientes de él.

Otros propósitos de dicho sínodo fueron instituir la administración parroquial, el adoctrinamiento de los indígenas -para apartarlos de todo género de supersticiones-, lo referente a las costumbres eclesiásticas y lo tocante al culto. Asimismo se acordó dirigir una carta al emperador Carlos I para remediar varias necesidades de los prelados y otra al Romano Pontífice para "Que dispensase á dichos Prelados, por las razones que expenden, de ir al Concilio [...]" (VERA:1893;11). Se dieron las resoluciones a la imprenta el 10 de febrero de 1556 (Juan Pablos, México) cumpliendo con lo ordenado en el último capítulo.

Principió el Concilio invocándose la Gracia del Espíritu Santo y finalizó con 93 capítulos (mismos que fueron solemnemente promulgados en la Catedral de México el 6 y 7 de noviembre de 1555). El capítulo xxxiv es el que interesa por referirse a las imágenes. Este capítulo ha sido explicado como una medida para regular las imágenes y sobre todo, impedir que los indígenas -a pesar de la escuela de Fray Pedro de Gante en el convento de San Francisco- pintaran sin las observaciones debidas:

#### «CAPÍTULO xxxiv

Que no se pinten imágenes, sin que sea primero examinado el Pintor, y las pinturas que pintare.

Deseando apartar de la iglesia de Dios todas las cosas, que son causa, ú ocasion de indevoción, y de otros inconvenientes, que á las Personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas, é indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene mas que en otras proveer en esto, por causa, que los indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo qual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe: Porende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos y mandamos, que ningún Español, ni Indio pinte imágenes, ni Retablos en ninguna Iglesia de nuestro Arzobispado, y Provincia, ni venda Imágen, sin que primero el tal Pintor sea examinado, y se le dé Licencia por Nos, o por nuestros Provisores, para que pueda pintar, y las imágenes que así pintaren, sean primero examinadas, y tasadas por nuestros Jueces el precio, y valor de ellas, so pena, que el Pintor, que lo contrario hiciera, pierda la Pintura, e Imágen, que hiciere; y mandamos á los nuestros Visitadores, que en las Iglesias, y lugares pios, que visitaren, vean, y examinen bien las historias, é imágenes, que estan pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal, ó indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga á la devoción de los Fieles; y asimismo las imágenes que hallaren, que no estén honesta ó decentemente ataviadas, especialmente en los Altares, ú otras que se sacan en Procesiones, las hagan poner decentemente.»

(LORENZANA:Op. cit.;91-92)

Para 1564 el visitador de la Nueva España, licenciado Gerónimo Valde-rama traía comisiones reales para la vida económica del virreinato; una de ellas era "que se junten los prelados della en esa ciudad de México, y traten las cosas necesarias al bien de sus iglesias y obispados, [...]". Fue esta orden la que originó que en 1565, nuevamente Fray Alonso de Montúfar convocara a Concilio, cuyo fin primordial era recibir "[...] para la admisión de el Santo Concilio de Trento, y se añadieron otros Cánones concernientes á la Disciplina Eclesiástica; no se dió á la Imprenta." (VERA:Op. cit.;13. LORENZANA:Op. cit.; A2 v).

Este Segundo Concilio consta de 28 capítulos que fueron, también, promulgados con toda solemnidad en la Catedral de México el 11 de noviembre de 1565. Respecto a las artes no se añade nada a lo ya transcrito, pero sirvieron para que Don Luis de Velasco, a la sazón virrey, en 1567 ordenara por medio del veedor Pedro Robres " 'visitar las pinturas e imágenes hechas y que se hiciesen para que no se permita el uso de las indecentes y ridículas, para lo que fue nombrado fray Bartolomé de Ledesma<sup>36</sup> y que no habiendo bastado las providencias tomadas entonces, pide ahora nuevas, y el que no se vendan sin ser examinadas, y sólo en las iglesias, que en las cuales no se hagan, ni pinten ángeles, en los retablos, sátiros ni animales, para impedir allí indecencias, porque no estorbándolas se siguen mayores.' " (TOVAR: 1988;74).

<sup>36</sup> Obispo de la Orden de predicadores de Antequera del Valle de Oaxaca.

El último Concilio del siglo XVI fue convocado por el arzobispo y a la vez virrey Don Pedro Moya de Contreras el 1 de febrero de 1584. Es considerado el más importante pues con las bases de los anteriores ratificó lo concerniente a las resoluciones tridentinas; contiene decretos sobre los sacramentos, párrocos, parroquias, clérigos, monasterios, visitas a las diócesis, censuras, juicios y penas, pidiéndose "observar invariablemente, practicar y poner en ejecución en todas las iglesias, catedrales, el ceremonial y estatutos infrascritos.". Tanta resonancia tuvo para la Iglesia Romana, que el Tercer Concilio fue confirmado por el papa Pío V el 28 de octubre de 1589 y "[...] Desde el año de 1585 hasta el de 1622 tardó en darse a la prensa este Concilio, ya por la detención, que hubo en España, para reconocerlo en el Consejo, ya para traducirlo de el Castellano á el Latin, y ya por que hubo en la Corte de Roma hasta lograr su Confirmación; ultimamente porque faltó quien acalorasse [sic] su impresión hasta el Illmô. Señor D. Juan Perez de la Sérna." (LORENZANA:Op. cit.;B2 r).

Dice:  
«Libro Tercero, Título XVIII De las reliquias y veneración de los Santos, y de los templos

§ IX.- Conviene que se pinten las imágenes; pero si fueren de esculturas hágaseles el ropaje de la misma materia.

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, ó sean pintadas, ó si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si alguna persona secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen, y fuere esta vestida con ellas, por lo mismo hecho se apliquen a su culto, Y cuando fuere necesario vestir o adornar de cualquier modo á las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias.»  
(GALVÁN:1859;326).

Según Guillermo Tovar, este título es el causante de la creación de los estofados, tan comunes en este periodo, y que en siglo XVIII darían pie a "las imágenes de vestir" (TOVAR:Op. cit.;73), mor de eludir el encubrimiento que los indígenas hacían de sus dioses.

Para cerciorarse de las referencias icónicas, se recomendó el uso de los tratados de Juan Molano, Juan Interián de Ayala y el diccionario del abate Migne para impedir cualquier error, lo que subraya la colaboración indirecta que se dio entre teólogos y pintores.

El IV Concilio Provincial Mexicano se celebró hasta 1771 en medio de tormentosas pugnas y divisiones entre el clero por la expulsión de los jesuitas de los dominios españoles dictada por Carlos III. Como apunta Elisa Vargas, a finales de esa centuria el problema artístico es enfocado con una visión enraizada en Trento que se antoja francamente anacrónica, máxime que hubo la intención de abrir una Academia de Pintura en 1753 cuyo fin era dirigir y promover la enseñanza artística entre los españoles. En esa Academia se pretendía excluir a los hombres de "color quebrado", movimiento abogado entre otros por el tapatío José de Ibarra (1688-1756) y el oaxaqueño Miguel Cabrera (1685-1768). De cualquier forma, las Reglas son de lo más completas y precisas y vale la pena incluirlas *in extenso*. Se reproducen en el Apéndice II.



Sanctum Provinciale Concilium Mexici, Juan Ruiz, 1622.



**CAPÍTULO III**

**ANÁLISIS DE LAS PINTURAS  
DE JOSÉ JUÁREZ**

Cuando vocalmente rezo,  
o hablo a Dios mentalmente,  
le imagino como puedo  
por las pinturas que he visto.

*La niñez del Padre Rojas,*  
Felix Lope de Vega y Carpio.  
Madrid.



# PROEMIO

A la pintura española del llamado Siglo de Oro le corresponden aproximadamente doscientos años de auge y desarrollo, durante los cuales, nuevas percepciones e ideas influyeron sobre el desarrollo que tuvo la misma en la Nueva España.

Tales ideas, como el humanismo italiano, fueron el resultado de una serie de cambios en el orden político y social -o su importación- que influyeron en las formas artísticas gestadas en el reinado de los Reyes Católicos (1479-1504) y que culminaron cuando la casa de los Austria, o dinastía de los Habsburgo, gobernó el reino de España.

Con Felipe II (1527-98) hijo y sucesor de Carlos I de España y V de Alemania (1500-80) se alcanzó el esplendor económico a la vez que principió la decadencia que se prolongó en el reino hasta 1700 aproximadamente, al morir el último de los Austria español Carlos II (1661-1700).

Este periodo de las artes, dimana de la consolidación socio-política después de la reconquista de Granada y la expulsión de los judíos y el inicio de la unidad dentro del reino por medio de la fe cristiana, baluarte, primero, de las luchas contra los musulmanes en el Mediterráneo y luego, contra el protestantismo. España conocerá la época de mayor auge económico entre 1500 y 1560 por el oro y la plata provenientes de la Nueva España y de Perú, para evidenciar la transformación de España en la primera potencia occidental, conservando estructuras monárquicas.

El feudalismo se alentó prolongándose la dependencia económica de España sobre sus colonias ultramarinas. Ello impidió el paso hacia las nuevas formas del capital, manteniendo el pensamiento "[...] aferrado a su mundo medieval, y sintiendo [el español] una nueva confianza empezó a interesarse por las cosas; los hombres y la naturaleza. Todas las novedades que el español encuentra en América no rompieron sus creencias, Por lo tanto no intenta crear nuevos esquemas para todo lo que ve y que le resulta desconocido, lo único que hace es tratar de incorporar la novedad a sus antiguos moldes; sólo se da la acumulación." (TRABULSE: 1985;214).

Hasta antes de los Reyes Católicos, la corriente mudéjar se hace presente tanto en arquitectura como en pintura; después se manifestaron las tendencias de Flandes, Alemania y de manera notoria las de Italia. Esto último fue consecuencia de la importancia que Felipe II le concedió a todas las artes, pues además de promover fuertemente la actividad arquitectónica, impulsó el coleccionismo real que sirvió como fuente permanente y novedosa de iconografía; aparte de múltiples y ostentosos encargos, el rey hizo ir a Madrid, ya para entonces centro definitivo de la monarquía, a connotados artistas foráneos.

Una segunda etapa, llamada segunda fase del Siglo de Oro, respondió al espíritu de la Contrarreforma con toda la reglamentación establecida en el Concilio de Trento (1545-63). La Contrarreforma acentuó, junto con el tratado de San Carlos Borromeo, la importancia de la autoridad clásica representada por la obra escrita de Vitruvio y los restos físicos de los monumentos de la Antigüedad. San Ignacio de Loyola (1491-1556), ferviente partidario del contrarreformismo, funda la Compañía de Jesús que creó todo un ambiente espiritual y cultural a su alrededor para reorganizar la enseñanza, erigir colegios y financiar los múltiples encargos artísticos.

En la pintura barroca, los pintores no debían de exhibir sus habilidades en los asuntos religiosos, más que para incitar a la devoción, el sentimiento piadoso y la pasión. Este misticismo, que reprobaba los "retorcimientos de los cuerpos" practicados por los manieristas, paradójicamente promovió una convivencia entre el progreso del pensamiento racional y del conocimiento de la naturaleza, con todo tipo de supersticiones de astrología, alquimia, quiromancia y brujería, que procedían tanto del pasado medieval inmediato como de los restos del paganismo clásico.

La luz en las pinturas barrocas, que dejó de tener las connotaciones simbólicas Prerrenacentistas, introduce en el espectador la exigencia de una constelación de miradas. "El descubrimiento de esta actividad explorativa que va unida al aislamiento de los episodios luminosos, se convierte en una línea de guía en la construcción de los espacios arquitectónicos barrocos, en los cuales no se busca la proporcionalidad estática de las partes, sino una sucesión de episodios luminosos que se suceden en el espacio psicológico más que estar realmente presentes, explícitos, en el espacio real." (Cfr. PIERANTONI: *Op. cit.*)

Entre los pintores sobresalientes se pueden anotar el pintor y escultor Alonso Berruguete (1490-1561), el pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano (1601-67), José de Ribera, "El Españoleto" (1558-1652), Francisco Ribalta (1555-1628), Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Juan de las Roelas (1558-1625), Francisco Pacheco (1564-1654), Bartolomé Esteban Murillo (1617-82) y Juan de Valdés Leal (1662-90).



Francisco de Zurbarán, *La epifanía*, ca. 1629.



Francisco de Zurbarán, *Visión del Beato Alonso*, 1630.

Para la pintura barroca española, los artistas locales se restringieron desde el punto de vista iconográfico a escenas extraídas del Nuevo Testamento, a retratos y a bodegones. Los temas mitológicos y alegóricos, las escenas de la cotidianidad, los paisajes, las marinas y las vistas de ciudades eran pintadas por los artistas foráneos, lo que habla del carácter eminentemente religioso de la producción pictórica, pues como ya se mencionó, la clientela eclesiástica era la que más cantidad de obras patrocinaba.



Francisco Ribalta, *San Francisco confortado por un ángel músico*.

# LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XVII

Fincada la opulencia y el boato eclesiástico, la fiebre constructiva del siglo XVII se generó, entre otras cosas, por el encuentro de dos cauces ligados entre sí: la participación de los jesuitas y de los criollos, pues ambos cooperaron para la edificación y caracterización del barroco novohispano.

La Compañía de Jesús, arma intelectual de la contrarreforma y la aristocracia, tuvo mucho que ver con el barroco en Italia y España. Como corriente pictórica, el barroco culmina y desarrolla los presupuestos fincados en el manierismo: la especulación hacia lo sintáctico (lo compositivo), lo semántico (alargamientos formales o proporciones expresivas tan caras en el medievo), la búsqueda de temas sancionados en la Biblia, los Evangelios apócrifos y la Leyenda Áurea, subordinación de los pintores a las autoridades eclesiásticas y la utilidad, antes que la belleza, como principio formal en las obras artísticas. Santo Tomás escribió: " 'Lo importante no es que el artista opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre.' " (VARGAS: 1982;69).

Aquí conviene recordar el papel tan importante desempeñado por las pinturas para los retablos españoles y novohispanos, de manera semejante a la vitralería gótica francesa, al fresco renacentista italiano y los polípticos del septentrión europeo. Como comenta Paul Guinard, la compartimentación del retablo adecuó las representaciones de figuras sobre fondos homogéneos de las pinturas que formaban parte de éste, no así la pintura mural, por ejemplo, que favorecía la distribución de grandes grupos en el plano bidimensional .

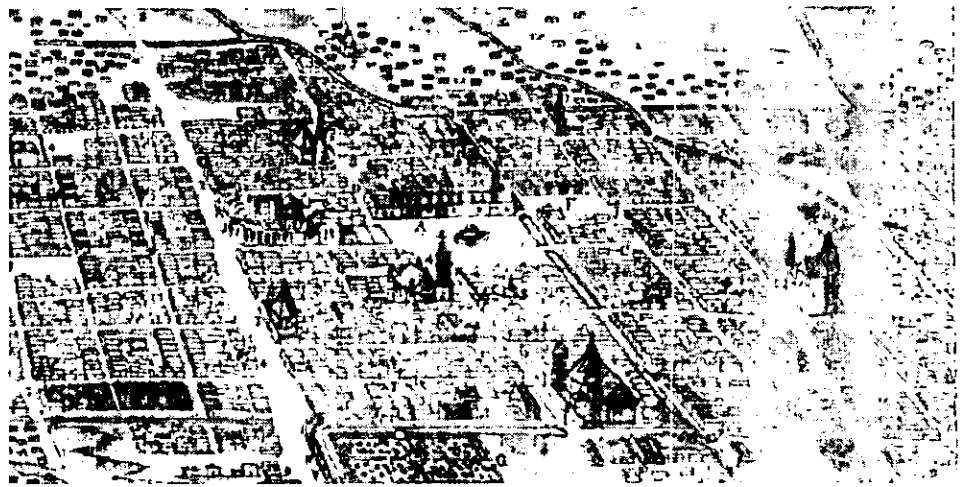
En la Nueva España, los jesuitas al dar instrucción moral y académica a los criollos, los conminaban a patrocinar obras artísticas como una manera de retribuir a Dios por el bienestar material gozado. De esta manera los criollos solicitaron incorporar en las obras ciertas imágenes vernáculas o elementos característicos. No hay que olvidar que las formas españolas, mestizas y, por supuesto, las indígenas, ya para entonces estaban presentes en las artes.

El barroco novohispano es un estilo consecuencia de una sociedad altamente jerarquizada que emergió con una dualidad: era un arte íntimo (en cuanto que la sociedad reconocía al donante) y a la vez colectivo (tendiente a la veneración de mártires locales, al aglutinamiento cultural y a la selectividad de los aspectos artísticos e ideológicos europeos transplantados hacia la Nueva España).

Precisamente como un reflejo de esta criba del gusto y del conocimiento, las investigaciones científicas en la Nueva España se caracterizaron por un afán conciliatorio entre la estricta autoridad religiosa, por un lado, y los conocimientos de avanzada de la metrópoli por el otro. Los investigadores se autocensuran antes que censurarse. Por eso existían resabios de lo galénico en la medicina, lo aristotélico para la física, lo euclidiano para la geometría y lo aristotélico-tolemaico para lo astronómico.

Como muestra hay que recordar lo escrito por el jesuita Joseph de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590): "Sobre la zona llamada 'elemental', se encuentra la Luna, que ocupa la primera esfera cristalina de las diez de la región ultralunar. Más allá de la última estaba el cielo, morada de Dios, los ángeles y los bienaventurados." (TRABULSE: *Op. cit.*; 59).

\* \* \*



Juan Gómez de Trasmonte, *Plano de la Ciudad de México* (detalle), 1628.

La Capital de la Nueva España de las Indias de el Mar Océano, en el siglo XVII, era una ciudad cuyos habitantes de diversas razas ejercían los más diversos oficios: plateros, carpinteros, cordobaneros, herreros, cordeleros, caldereros, zurradores, espaderos, sastres, jubeteros, barberos, candeleros, chapineros, mercaderes, impresores, fundidores, librereros, licenciados, oidores, oficiales reales, ladrones, un virrey, un obispo, estudiantes, frailes, monjas, vagabundos, etcétera.

La Capital de la Nueva España de las Indias de el Mar Océano, donde en el siglo XVII, algunos de sus pobladores a veces se distraían con juegos como pelota de mano, bolos, bola a través de un aro, salto de pértiga, salto a pies juntos, naipes o bisbís.

La Capital de la Nueva España de las Indias de el Mar Océano, en el siglo XVII, otros de sus pobladores tenían ratos de lúbrico y sano esparcimiento en la calle de las Gallas, donde estaban las casas de tolerancia.

*Ítem.*, era una ciudad lacustre invadida de canales, acequias, zanjas y lagunillas. Tenía lagos y problemas de inundaciones tan graves como irresolutas y ¿recurrentes?; también cuatro acequias y múltiples acueductos que acarrearaban las aguas dulces de Chapultepec, Santa Fe y Azcapotzalco para sus moradores.

*Ítem.*, al norte estaba delimitada por Santiago Tlatelolco, al este por San Lázaro, Santa Cruz y la Soledad, al oeste por San Hipólito y al sur más allá del Colegio de las Vizcaínas.

*Ítem.*, le rodeaban tres volcanes, dos de nieves perpetuas y uno extinguido.

*Ítem.*, en arquitectura iba franqueando el paso a la cúpula, al tambor ochavado, la columna salomónica, la linternilla, el tezontle y la chiluca como elementos constructivos uniformes; en pintura, las formas italianas cedían a la simbiosis del tenebrismo o claroscuro (tan afín al misticismo y ascetismo español) con lo exultante y lumínico (propio de la iconografía barroca italiana).

*Ítem.*, vivía una estabilidad institucional, pero amenazada por la constante escasez de productos porque las importaciones de España se interrumpían a causa de sus guerras con otras potencias europeas.

*Ítem.*, tenía dieciocho conventos de frailes y catorce de monjas, su Plaza Mayor, su Alameda, su Universidad, una Catedral, el Palacio Real inconcluso, ocho hospitales, alhóndigas, imprentas, cajones, colegios, iglesias, parroquias, carros, carretas, carretones, molino y batán para fabricar papel, etcétera.

*Ítem.*, tenía una traza reticular con manzanas en damero más largas de oriente a poniente (“por ser el camino el sol”) y unas calles, en palabras impresas de Diego de Cisneros (*Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México*, México, 1618) hermosísimamente derechas y empedradas,

«[...] porque de antes las más, o todas estaban desempedradas, y siendo la naturaleza de la tierra salitral y pantanosa, y las aguas del verano muchas y continuas, en lo mejor de la ciudad se hundían los coches hasta los ejes, y los caballos hasta las cinchas, de cuyos inconvenientes está agora segura, firme y limpia con el cuidado que en ello ha puesto su excelencia [el marqués de Guadalcázar], pues, en breve tiempo, ha hecho lo que parecía imposible en mucho.»  
(*Ibid.*;432).

# JOSÉ JUÁREZ

No sin razón *Joseph Xuárez* es considerado de los mejores pintores del siglo XVII. A pesar de que su catálogo de obra sufre múltiples lagunas informativas, suelen tomarse paradigmáticas de su producción tres pinturas, a saber, *Los santos niños Justo y Pastor*, *La adoración de los Reyes* y una atribución decimonónica aún no desmentida de *El martirio de San Lorenzo*.

Por su partida de bautismo se sabe que José Juárez fue llevado a recibir el sacramento al sagrario de la Catedral de México el 9 de julio de 1617. Se registró como hijo del pintor Luis Juárez (*ca.* 1585-1639) -cuya nacionalidad es una interrogante- y doña Elena Xáureguí (o López o Vergara). Asistieron como padrinos Pedro de Torrijos y Juana Saucedo.



Luis Juárez, *La anunciación*, óleo sobre madera.



Sebastián López de Arteaga, *La incredulidad de Santo Tomás*, óleo sobre madera.

José Juárez se formó en el oficio de pintor, a no dudarlo, en el taller de su padre que, entre 1628 ó 29, se encontraba en la calle del Arco de San Agustín (hoy República de El Salvador) "frontero del corral de comedias". A guisa de comidilla, en esa misma calle, casi esquina con la actual Pino Suárez, estuvo la casa del arquitecto enjuiciado por la Inquisición Melchor Pérez de Soto, el mismísimo que poseía la biblioteca con textos incordiantes a los inquisidores.

Entre 1639 y 1641, José Juárez contrajo nupcias con Isabel de Contreras. Procrearon a cinco hijos: Antonia, Ángela, Félix, María y un "[...] póstumo que pariere la dicha mi mujer [...]" (CASTRO M.:1981;10). Para el 8 de septiembre de 1659 su primogénita se casó con el oficial de pintor Antonio Rodríguez (1636-ca. 92), quien entró al taller de su futuro suegro a la edad de catorce años; de esta unión nacieron los que en el siglo siguiente cerrarían esta dinastía, los pintores Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728).

En el lecho de muerte José Juárez testifica el 22 de diciembre de 1661 que, aparte de adeudar un mes de pan, su cuerpo se sepulte en la iglesia del convento de San Agustín y que "[...] acompañen la cruz el día de mi entierro seis clérigos y se les pague la limosna acostumbrada." (*Ibid.*:8), tradición familiar el sepultarse ahí, puesto que sus padres tenían una de las capillas del convento; ahí se enterró también su nieto Nicolás<sup>1</sup>.

A pesar de su reputación fuertemente cimentada, José Juárez murió muy pobre de bienes, endeudado y por si fuera poco, le adeudaban. Debió fallecer entre 1662 y 1664 ya que, el 9 de enero de 1665, se menciona a Isabel de Contreras como su viuda en la demanda presentada en contra del por entonces virrey Juan de Leyva y de la Cerda por varios retratos y una imagen que le había hecho su difunto esposo.

---

<sup>1</sup> Otros pintores que reposaron en las capillas del convento fueron Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) y fray Miguel de Herrera (1720-80).



Peter Paul Rubens, *Sagrada Familia*, ca. 1609, óleo sobre tela.



José Juárez, *Sagrada familia con una paloma*, 1655, óleo sobre tela.



Caracterizado por una firmeza de dibujo contrastante con la producción manierista con visos italianos de los pintores predecesores, le correspondió a José Juárez amalgamar la bifurcación estilística de la pintura sevillana y andaluza con el estilo artístico alentado por entonces, hoy conocido como barroco.

En José Juárez hay una observancia de los tipos pictóricos representados por Zurbarán vía Sebastián López de Arteaga, quien llegó en los primeros años de la cuarta década del siglo XVII en el cortejo de algún virrey e introdujo al virreinato, hasta donde se sabe, el claroscuro<sup>2</sup> que tanto impacto tuvo en el medio virreinal junto con la obra de Rubens. Este último fue súbdito de la corona española y durante su estancia en Madrid (1628-29) influyó al círculo de pintores con sus trabajos y con la difusión de las réplicas de sus cuadros.

Recientes interpretaciones de documentos, sugieren que José Juárez pudo haber hecho un viaje a España alrededor de 1630 con su padre, lo que lo hubiera puesto en contacto directo con el arte sevillano y en especial con el de Francisco de Zurbarán. (BURKE:1992;45).

<sup>2</sup> Corriente iniciada en Italia del "realismo" de Michele Angelo Merisi (1495-1543) y acogida después por los españoles.

Todas las obras documentadas conocidas de José Juárez comprenden un lapso de veinte años a partir de 1641. En esa fecha aparece declarando haber concertado la hechura del arco triunfal que debería colocarse en una de las puertas de la catedral para celebrar al que hubiera sido el primer arzobispo criollo nombrado en el virreinato, al limense Feliciano Vega, pero a causa de su muerte en las costas occidentales de México "[...] no se procede a acabar el dicho arco y por cuanto está hecho en él toda la arquitectura y faltan todos los bajíos de los lienzos donde se han de poner los jeroglíficos e historia que se pidieren para cuando los dichos señores Dean y Cabildo se mandare y pidieren acaben el dicho arco [...]". Le darían ochocientos pesos de oro común "[...] que se les habían de pagar por la manufactura y arquitectura y colores que habían de tener y fueran necesarios y ponerlo asentado y quitarlo de la parte donde ha de estar [...]". Como había recibido de adelanto quinientos pesos en reales, se comprometía a terminar el dicho arco sin cobrar más de la cifra acordada, y "[...] por defecto de no lo hacer ni cumplir, así ha de poder la parte de la dicha santa iglesia hacer con otros maestros que acaben el dicho arco y todo lo que más costare del precio referido y de ponerlo y asentarlo y quitarlo, los dichos otorgantes lo han de pagar, [...]". trabajo que realizaría conjuntamente con el maestro pintor Pedro de Oyanguren, contratados por el canónigo de la santa iglesia catedral, doctor Miguel Poblete. (TOVAR:Op. cit.:370-371).



José Juárez, *El milagro de San Francisco de Asís*, óleo sobre tela.

A los veinticinco años José Juárez fechó un cuadro apaisado *Niños Jesús y San Juan* que estuvo en la portería del convento de San Diego. Pintó múltiples momentos de la vida del santo de Asís, como *El tránsito de San Francisco* (de propiedad particular), *San Francisco recibiendo la redoma sagrada* (localizado en España), *San Francisco a quien se le aparece un ángel* (1658) que estuvo en el convento de San Francisco (actualmente en España), *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* y *El milagro de San Francisco de Asís* (ambos en la Pinacoteca Virreinal de la Ciudad de México).



José Juárez, *Tránsito de San Francisco*, óleo sobre tela.



José Juárez, *La comunión de San Buenaventura*, óleo sobre tela.



José Juárez, *Milagro del beato Salvador de Horta*, óleo sobre tela.



José Juárez, *San Alejo*, 1653, óleo sobre tela.

Este último cuadro fue restaurado junto con una de las tres pinturas del beato Salvador de Horta que se encontraban en la escalera que subía a la sala *De Profundis* del convento de San Francisco, me refiero al *Milagro del beato Salvador de Horta*, copia modificada de la pintura de Rubens *Milagro de San Francisco Javier* en el Hofmuseum de Viena. Otra pintura, *La comunión de San Buenaventura* que puede verse en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la Ciudad de México, no sé por qué razón también la nombran *La comunión de San Salvador de Horta* (*El Viático*).

José Bernardo Couto enlista los siguientes cuatro cuadros: un *San Alejo* de 1653 (en la Pinacoteca Virreinal), *Los santos niños Justo y Pastor*, *Calvario* (hoy en la iglesia de La Profesa) y *La adoración del Sagrado Nombre de Jesús*, todos procedentes de los fondos de la Casa de la Profesa, lo que confirma que tanto Luis Juárez como su hijo trabajaron para los jesuitas.

Manuel Toussaint por su parte enumera los siguientes: *Sagrada familia con una paloma* (1655) y *Adoración de los pastores* (vaya usted a saber si embodegados o en casa de alguno de nuestros incontables y egregios salvadores de la Patria, pues Toussaint los ubicaba en la Pinacoteca de Bellas Artes de Puebla) y *Vida de Santa Teresa* (propiedad privada).

Xavier Moyssén en sus notas al capítulo XVII del libro *Pintura colonial en México* de Toussaint, agrega un *San Buenaventura* (¿de propiedad particular o el mismo que está en el Museo Soumaya en la Ciudad de México?), *Retrato del obispo Sánchez de Tagle* (en la catedral de Durango), *El prendimiento* (1656) y *Jesús dando la hostia a una Santa* (1640).

De su actividad como retratista, José Juárez en su testamento menciona que pintó: un retrato del conde de Baños, dos de su hija muerta, de la condesa, de don Pedro de Leyva, de María de Alencastro, el doctor Simón Esteban de Arzate, del Duque de Ferdinanda y de nuestra Señora de Constantinopla "de medio cuerpo". (COUTO:1979;66. TOVAR:1981;300 y 304. TOUSSAINT:Op. cit.;106 y 257. CASTRO M.:Op. cit.;9)

Por los grandes formatos que comúnmente utilizaba para cumplir sus encargos se desprende que tuvo un taller de proporciones considerables. José Juárez posiblemente haya comprado para algunos de sus cuadros tela de lino de hechura manual con la trama y la urdimbre en desigual número de hilos; después, quizá sus oficiales hayan cosido las tiras de lino con un hilo sacado de la misma tela y, para evitar que se marcaran las uniones sobre la capa pictórica, pegaban a lo largo de la juntura una tira de papel encolado ancho. Luego extendían la capa de preparación con una brocha a todo el lienzo y *voilà!*, a pintar. Por cierto, en 1625, el lienzo crudo para pintores valía cuarenta maravedises la vara.

Todos sus cuadros, consignan los conoedores, eran hechos con óleo, pero quizá haya utilizado también algún temple, cosa común por la época. Los pigmentos se encargaban de expendérselos a crédito los boticarios, farmacéuticos o los tlapaleros. En 1661 José Juárez debía un resto de cuarenta y nueve pesos por un cajón de albayalde a los señores Briones y Arteaga. (ALARCÓN:1994;30-35. CASTRO M.:Op. cit.;8).

Gracias a las informaciones que aluden a su persona, se desprende la importancia del taller del artista que nos ocupa. Ahí estuvieron trabajando nada menos que Baltasar de Echave Rioja (ca.1632-82) quien le debía "[...] cuarenta y nueve pesos que le dí en reales para que me fuese desquitando en obras de pintura en mi casa [...]"; su yerno el español Antonio Rodríguez, veedor del gremio y cosolicitante en 1681 de las Nuevas Ordenanzas; el yucateco Lucas de la Cava, aprendiz por tres años desde 1646 "por tener principios del oficio de pintor y querer de acabar de aprender y atento a hacer ultramar donde están los dichos sus padres y tener veinte y dos años.'"; Gaspar de la Loa y Alvarado y Bernabé Sánchez Requejo, quienes requeridos por los escribanos reales en 1655 sobre su maestro, no dudaron en afirmar que "era en él de los más aventajados que había en México, como era público y notorio" y que fue "de los más eminentes pintores que hubo en México." (*Ibid.*;9, 13 y 14).

# ANÁLISIS DE LAS PINTURAS

La hipótesis de trabajo que se desarrollará en este apartado contempla los siguientes puntos desprendidos de lo hasta aquí expuesto.

I) Hayan sido o no leídos Vitruvio, Serlio, Alberti, Durero, Euclides por José Juárez, es clara la pervivencia de un sistema armónico de proporción basado en números racionales en el ambiente arquitectónico del siglo XVII novohispano, como se corrobora en el manuscrito de fray Andrés de San Miguel o en el diseño de los retablos.

II) Con la vuelta a la regulación de la actividad de los pintores por parte de la autoridad eclesiástica y civil -de antemano reglamentada administrativamente-, el posible método de aplicación práctica de un diseño previo o cartón y su transporte al lienzo, es viable -con métodos habituales por entonces-, como el uso de cordeles tiznados para trasladar medidas y el hacer trazos -salvo que improbablemente José y sus oficiales hayan hecho este procedimiento a mano alzada- para la colocación y jerarquización de sus elementos primarios y secundarios.

III) El desconocimiento actual de las fuentes de la imaginería colonial que animaron y sirvieron a José Juárez, no es óbice ni invalida lo anterior al presuponer un método de trabajo común en España y sobre todo lógico y a todas luces práctico. Considerando, por otro lado, la interrogante del lugar destinado en dónde se colocarían las pinturas aquí examinadas, es desechable el supuesto de que fueran parte de algún retablo hoy inexistente por sus dimensiones nada comunes como para ser parte de alguno.

IV) Tómese en cuenta por lo demás, que la vara castellana, de uso corriente en el inestable sistema colonial, fue constantemente referida por escritores, tracistas y pintores al mencionar proporciones de túmulos, retablos o pinturas. Tal unidad de medida se puede ver, por ejemplo, en pitipiés, en trazas que han perdurado hasta estas fechas o en *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia (México, 1981).

Como es fácil suponer, las unidades de longitud habituales en la Nueva España, como la vara castellana, fueron importadas por los conquistadores.

Los sistemas de pesos y medidas europeos fueron herencia de la dominación del Imperio Romano; ahí se siguió la costumbre de subdividir cierta unidad, como hicieron los griegos, babilonios y egipcios. A veces algunas de esas subdivisiones eran nombradas con partes del cuerpo humano como el dedo o el pie. Otra peculiaridad del sistema romano fue que no necesariamente una misma unidad equivalía lo mismo en todo el Imperio.

Cuando se desintegró el Imperio aparecieron sistemas particulares de pesos, medidas y volúmenes que se convertirían en sistemas regionales. De modo muy especial las transacciones legales y las actividades comerciales de las zonas europeas más importantes coadyuvaron a conformar este hecho. Y sucedió lo mismo que en el antiguo Imperio: dentro de alguna zona económica coexistía la más de las veces, nombrada de la misma manera, cierta unidad con diferencias mínimas en cuanto a volumen, longitud o peso.

En la regionalización comercial de algún sistema, además de tomar elementos o nombres del romano, se incluyeron otros, lo mismo escandinavos que árabes.

Además de la invasión musulmana, así como la redistribución de tierras impuesta por la conquista y la reconquista, el régimen feudal, las exigencias del comercio desarrolladas con la navegación y las diversas duraciones del dominio árabe en cada territorio, hicieron que se perfilaran los sistemas regionales españoles. Como medida de longitud la vara apareció en el siglo XIV y fue de uso corriente hasta el XIX.

Un primer intento de unificar los variados sistemas en algún imperio o reino fue emprendida infructuosamente por Carlomagno (742-814) en la centuria novena. A semejanza del emperador franco, desde el siglo XIII el rey aragonés Jaime el Conquistador (1207-1276) y su yerno Alfonso X el Sabio (1221-1284), rey de Castilla y León ordenaron que la vara de tres pies romanos fuera común en ambos reinos.

Dos años antes de morir, Alfonso XI el Justiciero (1311-1350) en el Ordenamiento de Alcalá dispuso que «el paño, el lienzo, el sayal y todas las otras cosas que se venden a varas, se vendan por la vara castellana y que esta vara es la que ha y tiene la ciudad de Burgos»<sup>3</sup>.

Otras unidades, aparte de la dicha vara (lat. *vara*, travesaño) castellana de la provincia de Burgos, fueron las siguientes:

- Medida lineal  
Vara castellana = 835,9 mm.
- Medidas superficiales  
Fanega = 6439,5617 m<sup>2</sup>.  
(9216 varas cuadradas)  
Aranzada = 4471,9168 m<sup>2</sup>.  
(6400 varas cuadradas)
- Medida de peso  
Libra = 460,093 g.  
(16 onzas)
- Medidas de capacidad  
Para áridos  
1/2 fanega = 27,17 dm<sup>3</sup>.  
Para líquidos (vino)  
1/2 cántara = 7,05 l.

Ya los sistemas de medidas medievales subdividían la unidad mayor en mitades sucesivas y tercios. De tal suerte, la vara castellana se dividía en:

- Palmo (lat. *palmus*) = 208,9 mm.  
(4 palmos o cuartas = 1 vara)
- Pie (lat. *pes*, *pedis*) = 278,6 mm.  
(3 pies o tercias = 1 vara)
- Sexma (o sesma) = 139,3 mm  
(6 sesmas = 1 vara)
- Dedo (lat. *digitus*) = 17,4 mm.  
(12 dedos = 1 palmo)

El rey español Carlos IV (1748-1819) ordenó en 1801 que las pesas y medidas castellanas -que en adelante las llamarían pesas y medidas españolas- fuesen de uso general en todos sus reinos y señoríos. El 19 de julio de 1849 se dictó una ley estableciendo la adopción del sistema métrico decimal en todos los dominios españoles; en esa misma ley se indicaba que a partir del primer día de 1853 este sistema se estableciera en todas las dependencias del Estado y de la administración provincial y, además, que fuese obligatorio para todos los españoles desde el 1 de enero de 1860.

---

<sup>3</sup> PALMER: 1949, 106.

## La adoración de los Reyes



### Ficha técnica

Medidas: Dos varas y media de alto y dos varas de ancho ó 208 x 167 cm.

Año: 1655.

Técnica: Óleo sobre tela.

Este cuadro perteneció a la colección particular del doctor Rafael Lucio (TOUSSAINT: *Op. cit.*; 105).

## Descripción

A las tres manifestaciones que Dios hizo de su divinidad, el bautismo de Jesús en el Jordán con la “voz del cielo”, la adoración de los Magos, símbolo del llamamiento de los gentiles y su primer milagro, la liturgia actual las considera como favores de protección otorgados a los fieles, llamados cada uno epifanía (gr. *epifáneia*: aparición o manifestación). Pero en Occidente sólo se celebra la adoración de los magos o la “fiesta de la luz” o “fiesta de la estrella” como también se llamaba a la epifanía.

La Natividad y la Epifanía son dos fiestas que comienzan a aparecer en los siglos II y III, pero en una fecha imprecisa del siglo IV, eran ya celebradas en toda la cristiandad.

En el Evangelio según San Mateo únicamente se mencionan magos que venían de las regiones de Oriente (Persia y Babilonia) “[...] y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa, vieron al niño con María su madre y postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron sus dones de oro incienso y mirra.” (San Mateo II:9-12). Sin embargo las leyendas, al parecer surgidas en el medievo, se han encargado de mencionarlos como “reyes”, nombrarlos y darles a cada uno de ellos una fisonomía. Corresponde a un anciano de cabellos blancos y barbado el nombre de Melchor, Gaspar es el rey mozo, rubio e imberbe que ofreció el incienso y Baltasar, negro y con barba ofreció la mirra. Sus dones son simbólicos; se regala oro a un rey, incienso a un Dios y mirra, en su condición humana, a quien sufre.



San Mateo en su evangelio menciona que eran magos, o sea sacerdotes egregios respetados en sus lugares de origen por su sapiencia y sus virtudes; propiamente no eran reyes, sino consejeros de éstos, los que transmitían la voluntad de Dios, interpretaban los sueños, sacrificaban a las víctimas, cultivaban la astrología, ofrecían las libaciones y poseían innumerables secretos.

Los magos se representaban como reyes a causa de un pasaje de los Salmos: "Los reyes de Tarsis y los de las islas le ofrecerán regalos; traeránle presentes los reyes de Arabia y Saba. Lo adorarán todos los reyes de la tierra, todas las naciones le rendirán homenaje" (Salmos LXXI:10-11). En el



Schelte à Bolswert, *La adoración de los Reyes*, buril, tomado de Rubens.

Renacimiento esta representación era ya común. Con la constante amenaza de los gobernantes turcos sobre las costas mediterráneas y la zona de Europa del Este, al poder turco se le procuraba una sujeción a Cristo. Por ésta y las razones teológicas, esta fecha era (y es) primordial para la Iglesia tanto en Europa como en la Nueva España.

Apegándose en este cuadro a la teología tridentina, José Juárez pintó a San José como una persona madura y no como se acostumbraba en el arte medieval o renacentista. El padre putativo de Jesús era una figura importante en la devoción de la Contrarreforma como patrono de la Iglesia Católica Romana y protector de Cristo niño.

José Juárez pintó en la concavidad vuelta de la tapa del copón que contiene el oro lo siguiente: "Joseph xua-rez Ynbentor/ año de 1655", sin embargo, se sabe que la fuente iconográfica en la que se basó fueron las calcografías de traducción del mismo tema hechas por Schelte à Bolswert a partir del diseño original de Rubens. Cuatro años después su excolaborador Baltasar de Echave Rioja pintaría un cuadro del mismo tema, pero con la particularidad de que invirtió algunas figuras principales respecto a la pintura hecha por su maestro.

La composición hecha por José Juárez sigue la tipología desarrollada en la metrópoli según los modelos de Zurbarán, quien a su vez siguió el modelo desarrollado en 1618 por Vicente Carducho (BURKE:Op. cit.;48-59).

En 1959 Justino Fernández se ocupó de este cuadro cuando publicaron sus "Composiciones barrocas de pinturas coloniales". En este artículo introduce al lector definiendo que las composiciones o estructuras geométricas son las "que ordenan y mantienen la arquitectura de las obras de pintura". Sin decir cuáles, menciona que hay una enorme variedad de estructuras y que analizará los cuadros que escogió con "estructuras de composiciones barrocas", basadas en la sección de oro, encimándolas en las reproducciones de las pinturas.

Desgraciadamente cuando toca el turno a *La adoración de los Reyes*, no queda del todo aclarado cómo fue que Justino Fernández encontró la estructura propuesta y no menciona porqué José Juárez o sus contemporáneos pudieron haberla utilizado.



Baltasar de Echave Rioja, *La adoración de los Reyes*, 1659, óleo sobre tela.

Tomando como unidad el cuadro  $x$  cuyo lado mide 2 palmos, considérense los segmentos de recta perpendiculares AC y CD.

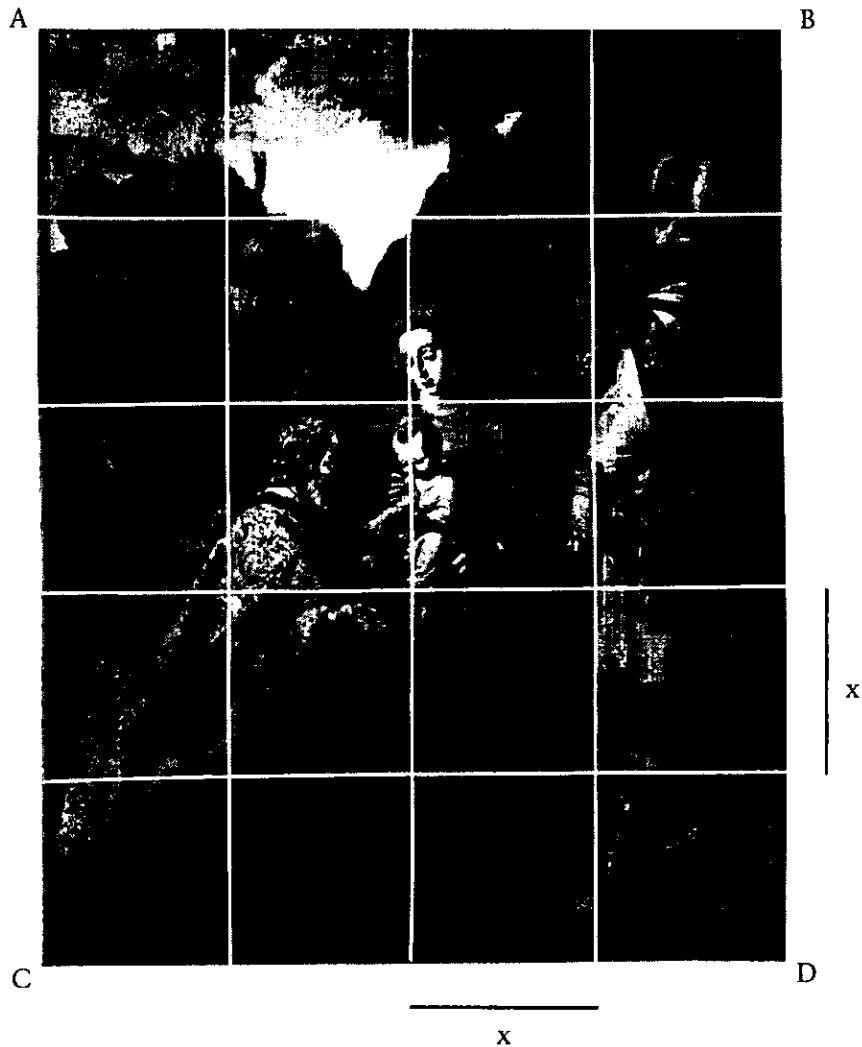
Si se desplaza  $x$  sobre CD cuatro veces y cinco sobre AC se obtiene el rectángulo ABCD en donde

$$AC/CD=5/4=1.25$$

Esto nos indica que el cuadro total está formado a partir de un módulo  $4x+x$  (4:5).

Hay que hacer la observación que el lienzo con que está hecha la pintura es de una sola pieza.

## Relaciones proporcionales



$x=2$  palmos

Considerando las medidas usadas en el siglo XVII, se encontrará que José Juárez las utilizó para delimitar algunas figuras y ciertos elementos significativos en el cuadro.

2 cuartas y 1 tercia

2 tercias y 1 sesma



1 sesma

1 vara

1 tercia

*Los santos niños Justo y Pastor*



Ficha técnica

Medidas: Cuatro varas y cuarta y una tercia de alto y tres varas y media de ancho  
ó 383 x 292 cm.

Año: 1658.

Técnica: Óleo sobre tela.

Couto menciona en su *Diálogo ...* que se localizaba en los claustros de la Casa de la Profesa, colegio jesuita edificado a partir de 1597.

## Descripción

Después de la Contrarreforma, las pinturas ofrecieron a la vista de los fieles, como una manera de enseñanza muda, el sacrificio máximo del martirio de sus santos paleocristianos. Desde mediados del siglo XVI en los claustros de los conventos coloniales, cuando se comenzó a desplazar el hábito de la pintura mural, se acostumbró adornar esos muros con ciclos de la vida de aquellos santos, que sirvieron como edificación de los monjes.

De entre los santos paleocristianos más populares en la Nueva España, no podían faltar los españoles o vinculados con España, como San Lorenzo o los niños Justo y Pastor.

En la Edad Media era excepcional que los mártires -como el francés Foy de Conques decapitado de 12 años-, fueran representados como niños; esto se solucionó transformándolos simbólicamente en adolescentes portando la palma del martirio.

La pintura de José Juárez posee una visión simultánea-abandonada desde el Renacimiento y retomada en el manierismo- que acentúa la dualidad terrenal y celestial. Esta misma solución José Juárez la había aplicado cinco años atrás en su *San Alejo*. En la siguiente centuria el pintor Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) realizó un cuadro semejante al hecho por José Juárez.

Del aspecto terreno dan cuenta el par de escenas postreras vistas a través de los vanos; corresponden respectivamente al momento en que los niños alcalaínos Justo (de siete años) y Pastor (de nueve) son azotados en presencia del prefecto complutense Daciano -izquierda- para posteriormente ordenar su degüello -derecha-. Fueron martirizados cuando se presentaron ante el funcionario para reafirmarle su fe religiosa, pues al vivir en la época del emperador romano Dioclesiano (245-313) se inició una persecución contra todos los cristianos al querer el emperador restaurar antiguas creencias.

Según el poeta hispanolatino Prudencio (348-ca. 410), quien escribió *Peristephanon* -en "Sobre las coronas de los mártires"- y los arzobispos de Sevilla San Isidro (560-636) y de Toledo San Ildefonso (657-667), estos acontecimientos ocurrieron en agosto 6 de 304, pero en la parte inferior derecha del cuadro dice: "Fueron martirizados a 6 de agosto. Año. 295".

Entre los dos pedestales de primer término, aparecen los hermanitos con fulgores cálidos (con nimbo en sus cabezas) en el momento de ser coronados con flores por dos mensajeros celestiales que descienden del rompimiento de gloria presidido por el Cordero Pascual. Seis angelillos les arrojan rosas y azucenas, símbolos de la virtud y la pureza. Los ángeles visten con túnicas y capas de color atadas al cuello por medio de fíbulas. Se sigue con la tradición de representarlos juntos, aquí con sus dedos entrelazados, portando palmas, atributos de su martirio; a sus pies están sendos abecedarios que hablan de su condición de colegiales, así como sus vestimentas ceñidas y cortas, características de los estudiantes del siglo XVII.

Sus reliquias fueron trasladadas a Narbona para liberarlas de la invasión agarena, pero en tiempos de Felipe II fueron devueltas a Alcalá de Henares.

Con la modulación del cuadro  $x$  sobre el perímetro de la pintura, obtenemos un rectángulo formado por  $3x+x$  (3:4)

## Relaciones proporcionales



x

x

1 vara

A primera vista se delatan tres uniones de tela verticales que forman toda la superficie del cuadro. Estas uniones en ningún momento atraviesan las caras de las figuras del primer plano;

con ello José Juárez aprovechó muy bien la ocasión para mostrarnos cómo aplicaba su oficio.

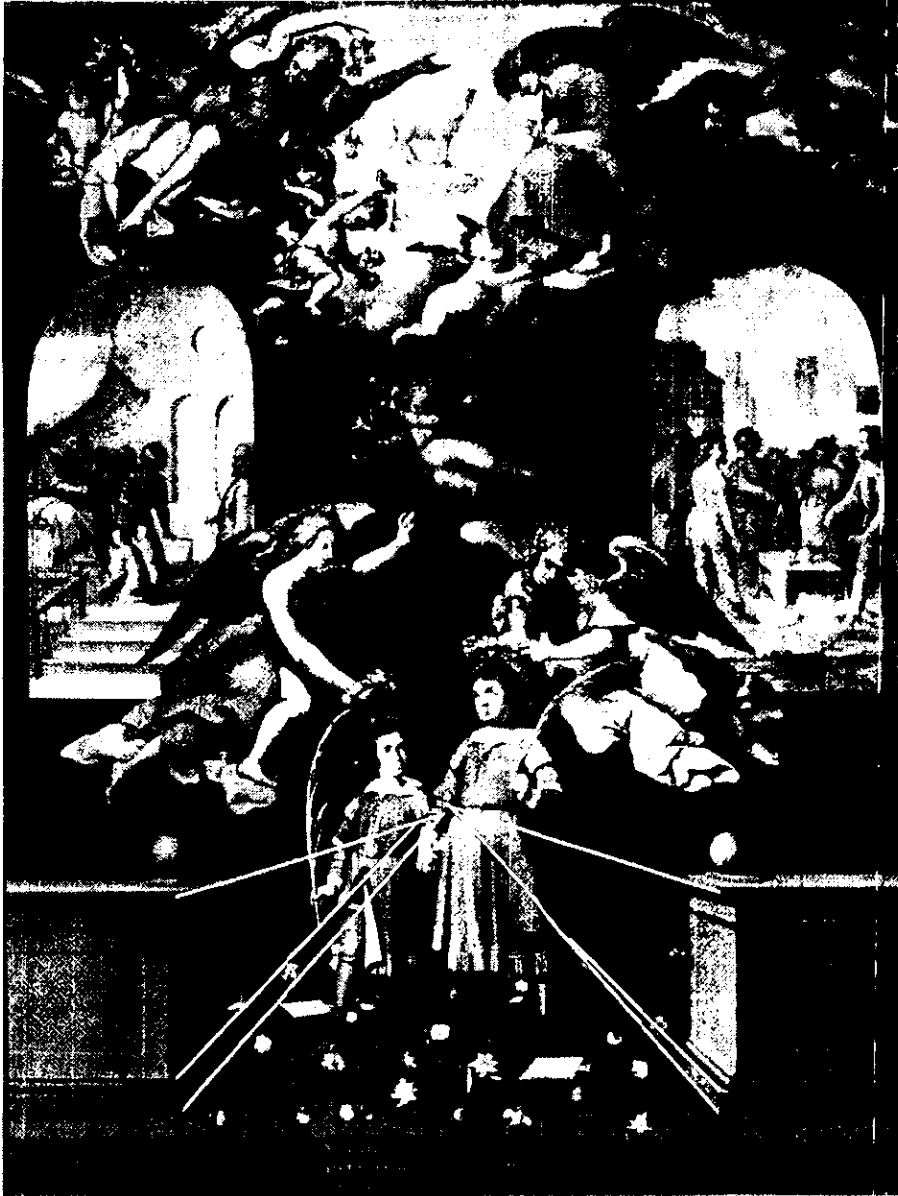


1 vara y 1 tercia

1 vara y 1 tercia

1/2 vara y 1 tercia

De la perspectiva hay que anotar  
que, como en otros de sus cuadros,  
hay una aplicación muy peculiar





Con las medidas de uso corriente  
en la época aparecen

1/2 vara y 1 tercia

1 vara



1 cuarta

1 cuarta

2 tercias

2 tercias

*Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*



**Ficha técnica**

Medidas: Dos varas y media y dos tercias de alto y tres varas y media de ancho  
ó 265 x 292 cm.

Año: Sin fecha.

Técnica: Óleo sobre tela.

Procede del convento de San Diego (ANDRADE:1974;46).

## Descripción

Mientras en los siglos XIX y XX era intitulada a destajo y sin misericordia esta pintura<sup>4</sup>, Giovanni Bernardone (1182-1226), vulgo San Francisco de Asís, en el siglo XIII era ya todo un santo italiano hecho y derecho.

Giovanni recibió el apodo de *Francesco* ("el francés") porque cuando joven aprendió ese idioma con el que le gustaba cantar las baladas provenzales populares de su tiempo.

El patriarca San Benito en el año 516 obtuvo en la llanura de la ciudad de Asís un oratorio con una parcela de terreno junto -por eso el nombre de Porciúncula o porcioncita- en la cual el santo edificó un nuevo eremitorio que posteriormente recibió el nombre de Santa María de los Ángeles porque era común el que se escucharan cánticos celestiales.

Fundador de la Orden de los Frailes Menores, en el año de 1207 San Francisco reparó la iglesia de Santa María de los Ángeles, fijando ahí su residencia cuando logró que los benedictinos del Monte Subiaco se la cedieran; después construyó con sus primeros discípulos humildes chozas o celdas que formaron el primer convento de la naciente orden. Aparte de este hecho,

la devoción del santo por la Porciúncula también se debe a que pudo vencer toda clase de tentaciones precisamente por su fervor mariano y angélico.

A San Francisco en la Porciúncula se le aparecían con frecuencia Jesús, su Santísima Madre y coros de ángeles. En una de esas ocasiones, Jesucristo le preguntó que cuál sería su petición por la salvación de las almas, y él solicitó una indulgencia plenaria de todos los pecados para cuantos, ya confesados, entrasen en aquella iglesia y Cristo, por la mediación de María, le concedió esta gracia, ordenándole que fuera a Perusa a comunicárselo al papa Honorio III. Este pasaje es parte importante del ciclo pictórico del santo junto con su desposorio de la pobreza y su estigmatización.

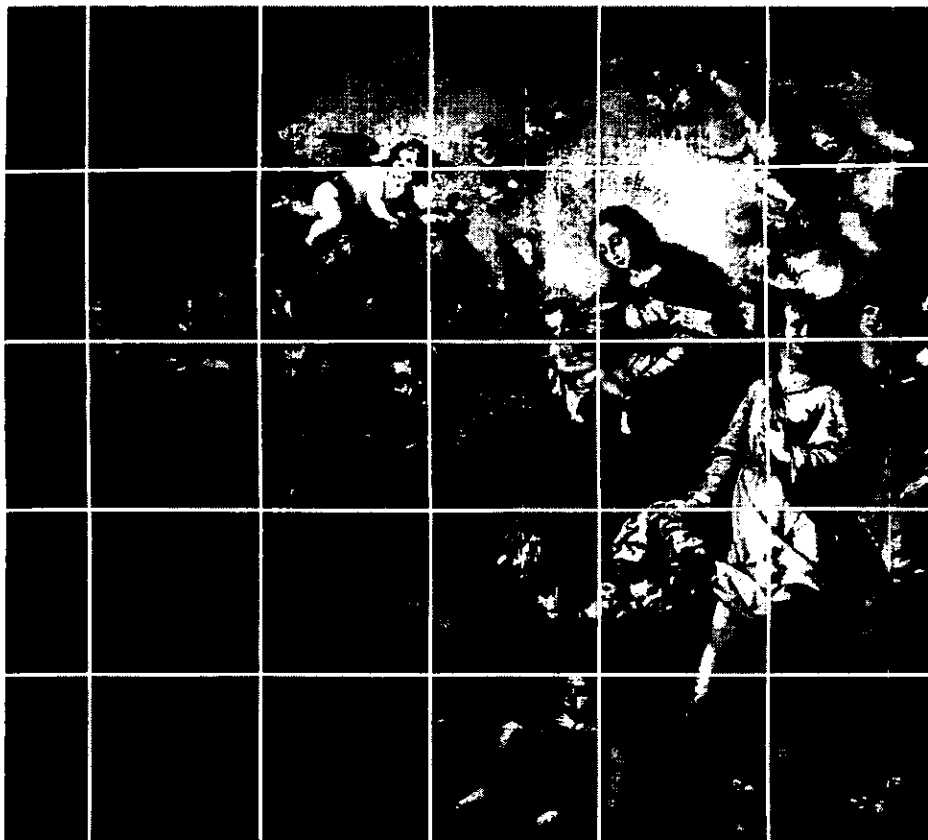
En el siglo XVII se generalizó una iconografía que exaltaba al santo de Asís asociándolo con Cristo, porque aquél comenzó a considerarse desde "Las florecillas", *alter Christus*.

José Juárez pintó a San Francisco en el momento de la aparición vestido con su inconfundible hábito color marrón y con un cordón atado a la cintura; hincado, parece recibir en sus brazos al Niño. Del rompimiento de gloria sobresalen los personajes sagrados acompañados con querubines, angelillos y ángeles asistentes que, a la par del gusto sevillano -como en el cuadro anterior-, arrojan flores por doquier; los ángeles están ataviados con túnicas talaras ceñidas, capas atadas con fibulas y calzados. En el piso aparece sentado un niño impertertable con vestimenta a la usanza del siglo XVII con una cartela en donde se lee "Adeuossion / de mi P<sup>a</sup>/ Alonso go/ mes"; indubitadamente es el retrato del hijo del patrocinador del cuadro.

<sup>4</sup> Couto: *Visión celestial de San Francisco*; Tous-saint: *La porciúncula*; Aspe: *La Visita de la Virgen y el Niño a San Francisco*; Justino Fernández y Guillermo Tovar: *Aparición de la Virgen a San Francisco*.

# Relaciones proporcionales

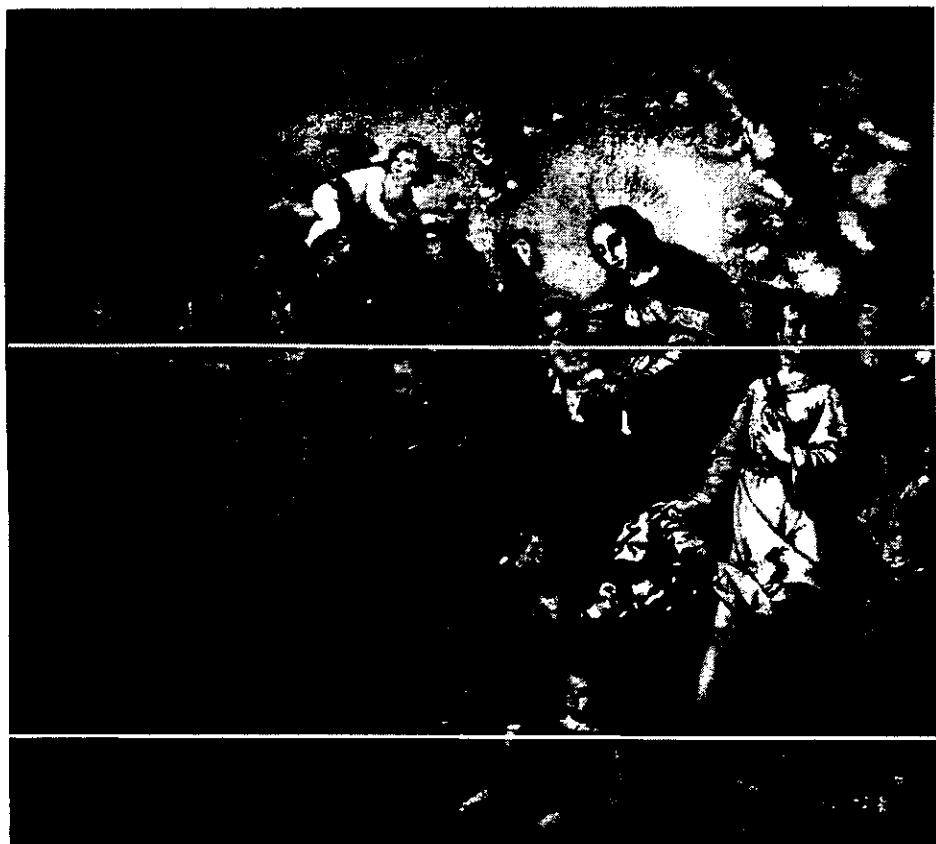
Para esta pintura de formato casi cuadrado el lado mayor del rectángulo se formó con  $5x+x/2$



X

X

El formato de la pintura se obtuvo  
cosiendo tres lienzos horizontales



1 vara y  
1 cuarta

5 cuartas y  
1 sesma

1 tercia y  
1 sesma

José Juárez aprovechó las siguientes magnitudes

2 varas



2 varas

1 vara

*El martirio de San Lorenzo (atribución)*



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Ficha técnica

Medidas: Seis varas de alto y cuatro varas de ancho ó 501 x 334 cm.

Año: Sin fecha.

Técnica: Óleo sobre tela.

Procede del convento de monjas de San Lorenzo de la Ciudad de México; fue rescatado por el arquitecto Manuel Francisco Álvarez (TOVAR: *Op. cit.*; 229). Después se colocó en la biblioteca de la Escuela de Artes Plásticas y de ahí llegó a su actual sitio.

San Lorenzo fue sepultado en una catacumba de la vía Tiburtina, llamada después Ciriaca. Desde el siglo XVI su culto se extendió por toda España y especialmente a partir de la victoria de San Quintín. En la época de Felipe II adquiere la categoría de santo nacional; es el patrono de los pobres, bibliotecarios, bibliófilos, diáconos, bomberos, carboneros, panaderos, hornecedores, sopladores de vidrio, afiladores y cocineros.

**Descripción** San Lorenzo nació en España en la provincia de Aragón. Fue uno de los siete diáconos de la Iglesia Romana, martirizado en el año 258 durante la persecución a los cristianos que efectuó el emperador romano Valeriano (190-260).

En el siglo IV ya existía una leyenda relatada por San Ambrosio, Prudencio y San Dámaso, cuyos datos son poco ciertos desde el punto de vista histórico; sobre ella se basó la *Passio* posterior, según la cual San Lorenzo supo por el papa Sixto, que en ese momento era llevado a decapitar, que tres días después estarían juntos en la gloria.

Lorenzo en su calidad de diácono, al enterarse de esto, vendió los tesoros que poseía la Iglesia repartiendo el producto de la venta entre los pobres. Cuando el prefecto de Roma se enteró de esta acción e imaginando que tenía más riquezas, le ordenó que le entregara todo el tesoro de la Iglesia cristiana concediéndole tres días para ello. Cumplido el plazo Lorenzo congregó a los desposeídos y enfermos en la plaza de la ciudad señalándole al prefecto que esos eran los grandes tesoros de la Iglesia, a lo que éste, con justa ira y haciendo gala de un pragmatismo envidiable (propio de quienes tienen la sartén por el mango), mandó disponer una gran parrilla para que Lorenzo fuera asado con lentitud en su presencia. Asistieron al martirio varios senadores romanos quienes a partir de este hecho se convirtieron al cristianismo y también fueron seguidores de esta doctrina.

Del siglo IV son las primeras representaciones de este santo. La iconografía llegó a la Nueva España por medio de dos grabados de traducción flamencos. El primero es el que hizo Cornelis Cort a partir de una pintura de Tiziano hecha en 1548 para la tumba de Lorenzo Massolo. El otro grabado es de Lucas Vosterman quien tomó como modelo una pintura que Rubens hizo en 1629.

A partir del siglo XI iconográficamente aparecen ángeles en el martirio para confortarlo, como se mira en la parte superior de este cuadro. Un grupo de ángeles músicos aparecen de un rompimiento de gloria acompañados por innumerables angelillos que descienden con flores en sus manos, otro con una palma, tres más con una corona floral -atributos de su martirio- y un ángel que sostiene del brazo diestro a San Lorenzo. En los extremos izquierdo y derecho de la parrilla hay tres figuras con vestimenta militar, quizá el montado a caballo de facciones longevas sea uno de los senadores; debajo de él hay un perro y otra figura no identificada. Complementan la escena personajes, lo mismo atizando el fuego de la hoguera, portando una bandera, acarreando leña o presenciando con asombro, antorchas en mano -atributo de los mártires que fueron quemados-, el martirio.

Este cuadro, menciona Tovar, está emparentado estilísticamente con el *Martirio de San Andrés* de Juan de las Roelas.



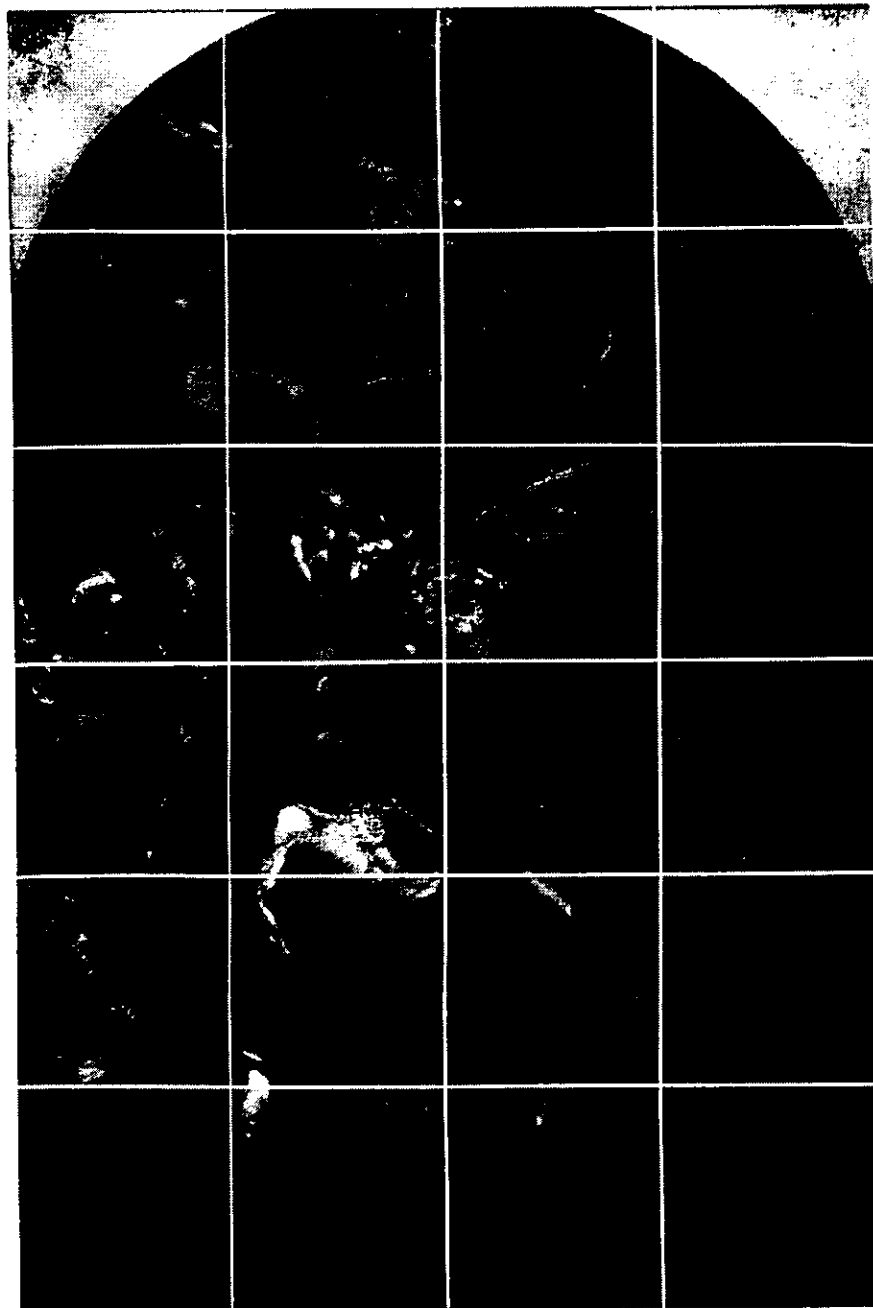
## Relaciones proporcionales

El límite superior del cuadro tiene la peculiaridad de ser un arco de medio punto; desconozco otra pintura de

José Juárez con esta característica. Desde los griegos el simbolismo atribuido a estos polígonos regulares, concede a la forma circular el emblema de lo divino, mientras que al cuadrado lo terrenal y la existencia humana.

La proporción del rectángulo parte de razones numéricas simples expresadas por los números racionales  $AD/AB=3/2=1.5$

$x=1$  vara, en donde  
 $AB=4x$  y  $AC=6x$  (2:3)

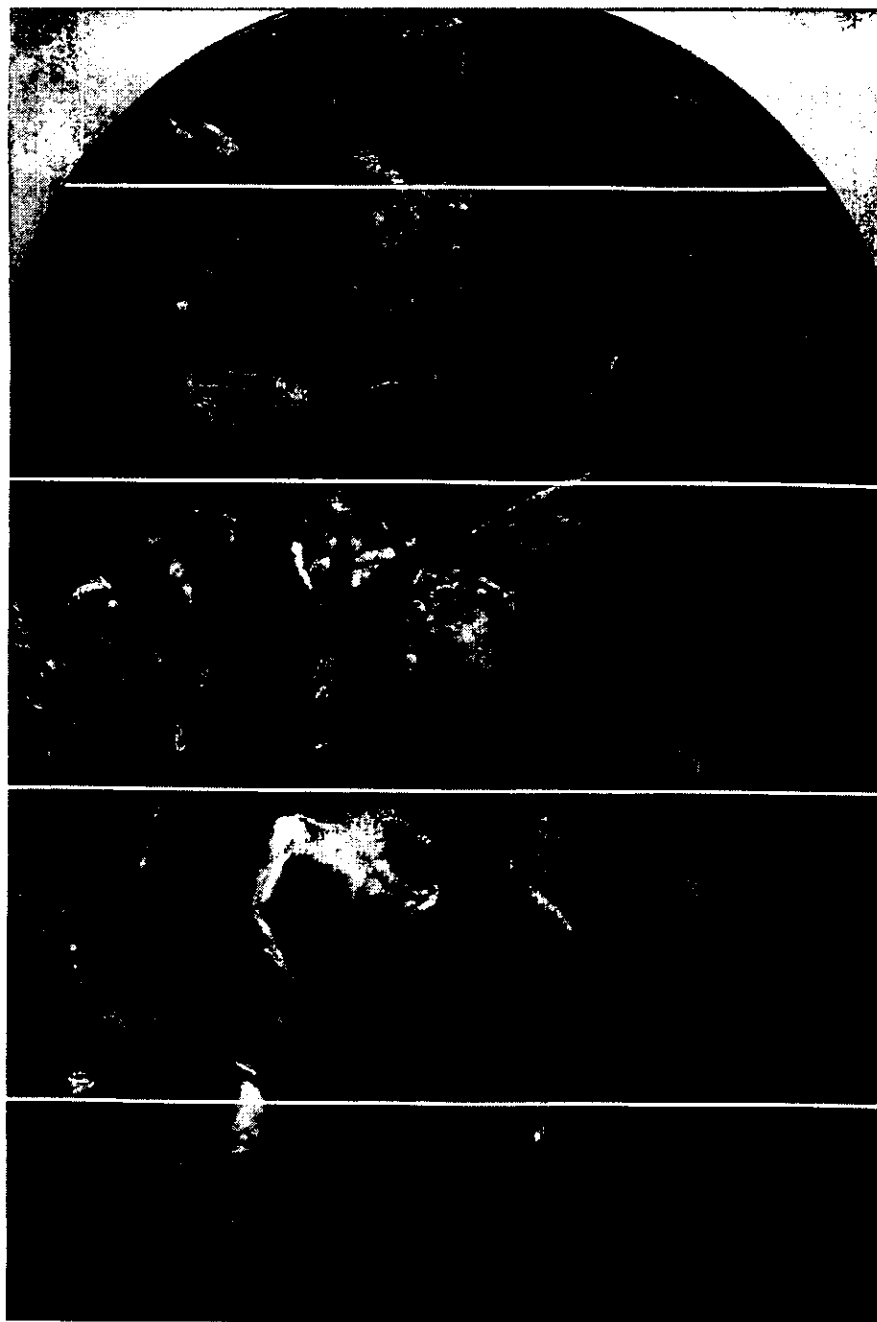


x

x

x=1 vara

Tiene cinco tiras horizontales con las siguientes medidas



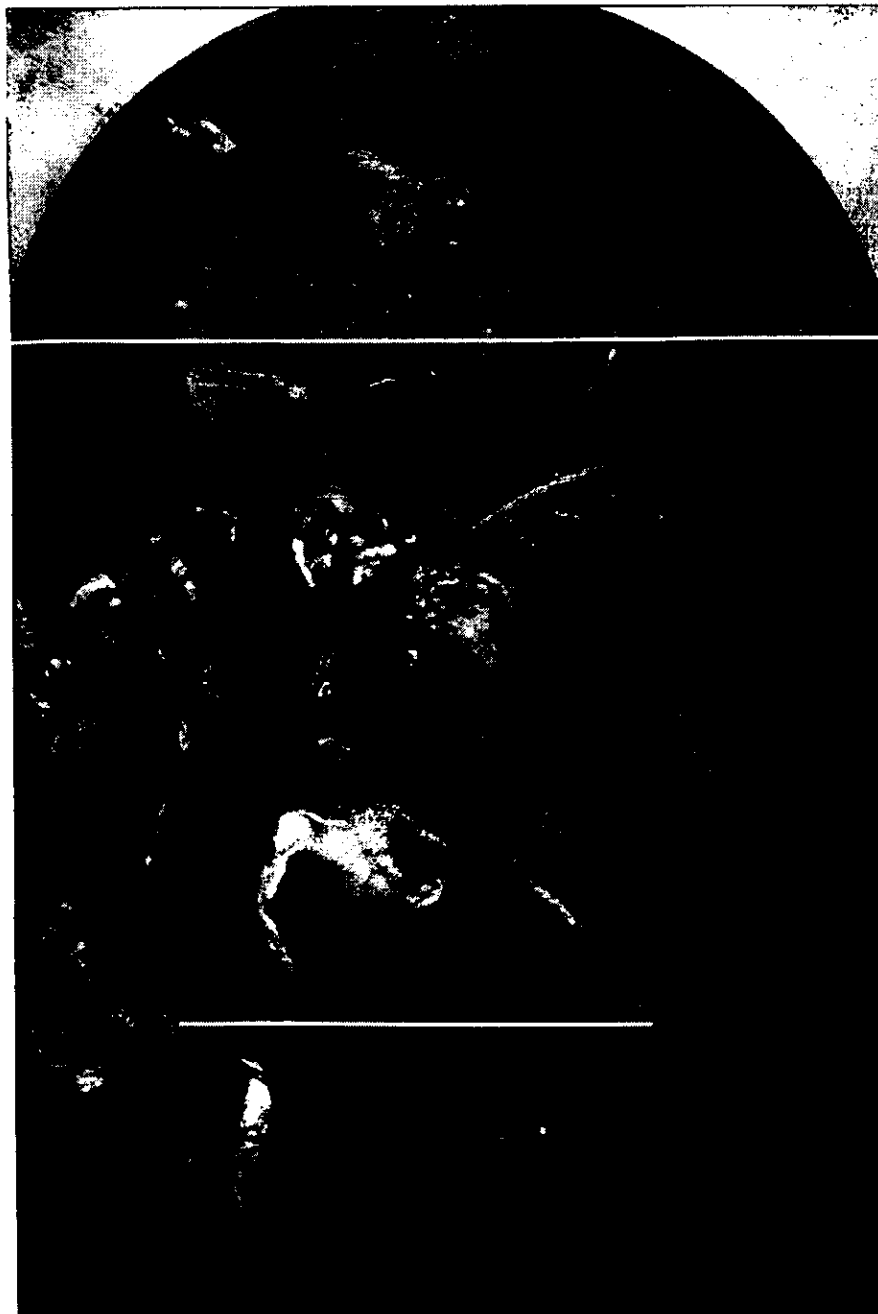
3 cuartas

5 cuartas y  
1 sesma

5 cuartas y media

5 cuartas y media

1 vara



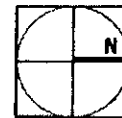
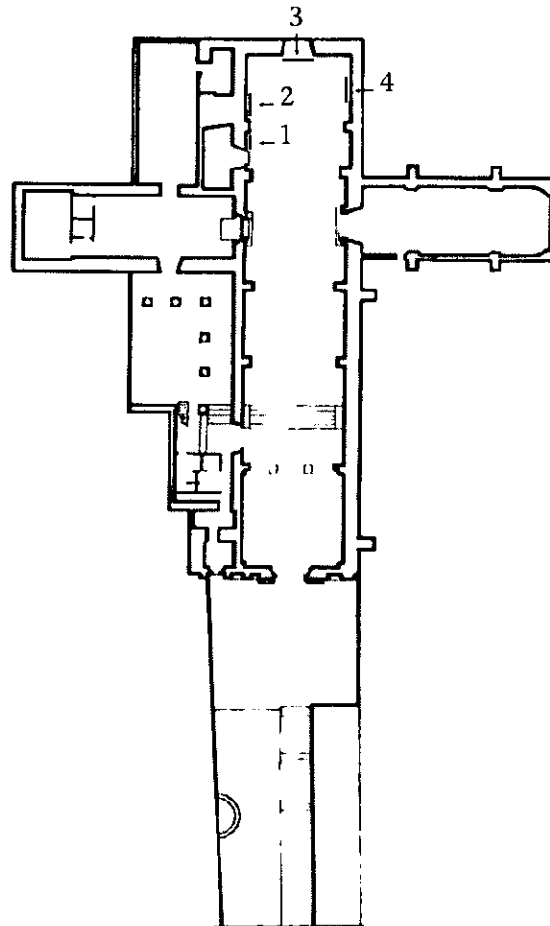
5 cuartas

1 vara y 1 tercia



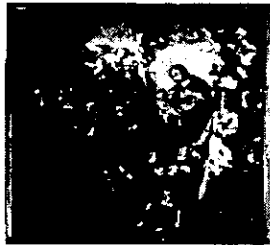
# Ubicación actual de las cuatro pinturas (1997)

Nave central de la Pinacoteca Virreinal de San Diego



- 1 *La adoración de los Reyes*
- 2 *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*
- 3 *El martirio de San Lorenzo*
- 4 *Los santos niños Justo y Pastor*

# Las cuatro pinturas juntas



---

1 centímetro = 1 vara

## CONCLUSIONES

Puesto que no fue una preocupación primordial de los pintores de los siglos XVI y XVII en la Nueva España emprender la lucha para asociar su oficio en las Artes Liberales, cosa que harían dos siglos después, quizá sea inimaginable deslindar el carácter artesanal del artístico porque se revistió y domoñó del utilitarismo y lo didascálico con la retórica visual usufructuaria del Renacimiento, transplantada y desarrollada desde los principios de la Colonia en los encargos de obras piadosas.

Como atribución del Renacimiento, los sistemas armónico y geométrico de proporción de arquitectura, derivados a su vez de las relaciones antropomorfas vitruvianas, se encuentran en la mayoría de los tratadistas que se conocieron en la Nueva España. Aquí conocieron su aplicación en los recintos religiosos y civiles. En el caso de los pintores, se sabe del conocimiento exigido de la perspectiva geométrica.

La petición de qué elementos se incluirían en las pinturas respondía al deseo expreso de los clientes, quienes se valían de grabados originales y de traducción, al parecer acromáticos, o de modelos determinados para que los pintores las reprodujeran, normalmente bajo la rigurosa y reglamentada supervisión de la Iglesia y con base en Ordenanzas civiles. Pero no todo fue pleitesía ni ciega obediencia: en el traslado de las fuentes iconográficas disponibles, José Juárez, orgullosamente de los pintores "aprovechados" (de temas históricos y retratista), completaba sus composiciones siguiendo los patrones y la tipología de las modas vigentes con los materiales de los cuales hechaba mano. Con toda seguridad partía de un boceto salido de su mano. Una vez frente al lienzo, utilizaba la reticulación o cartones para trasladar las figuras principales a copiar; a la vez, ajustaba con medidas la ubicación de formas salidas de su observación. Hay que recordar que las pinturas tabulares se planeaban a partir de las dimensiones del muro que exornarían.

En la mayoría de los pintores de esta época se perfiló una configuración más bien reiterativa o esquemática. Los logros individuales de dibujo o de organización formal se circunscribieron a talleres donde los conocimientos teóricos eran manejados celosamente entre sus miembros. Ello habla de la preferencia de la clientela al seleccionar a los pintores que satisficieran sus expectativas. En este aspecto las pinturas de José Juárez hablan más que bien de su reputación.

Por eso resultó importante verificar que ese primer estadio de configuración formal no se desatendió. El caso de *Joseph Xuárez* no tenía que ser la excepción, antes al contrario, es paradigmático. El aserto anterior se demuestra con los análisis propuestos a partir de magnitudes comunes en la colonia que enlazan de manera lógica el proceso creativo con el práctico, cuando José Juárez interpretó, a como creía, podía o quería, aquellos cánones propuestos por el Barroco: claroscuros, imágenes espiritualizadas antes que retratos, etcétera.

Del estudio de las pinturas se deduce:

- i) Proporción de los formatos usando razones numéricas simples en las cuatro pinturas. Estas magnitudes (como la vara, el palmo, el pie y la sesma) están en perfecta consonancia con los criterios de proporción de la época. Estos formatos han sido llamados rectángulos estáticos.
- ii) Cuadrícula del soporte para trasladar del diseño previo la o las figuras que debían copiar José Juárez o sus ayudantes. Por lo tanto, debieron tener alguna noción de la escala.

iii) Uso de las medidas de longitud coloniales para limitar los perímetros de los elementos significativos. De esto se deduce el uso de un sistema aritmético de proporción como lo mencionó Alberti.

iv) En el taller de José Juárez deliberadamente cortaban y cosían los lienzos a partir de su diseño usando medidas de la época; así evitaban que las caras de las figuras de los primeros planos fueran atravesadas por las costuras. Esto se evidencia en *Los santos niños ...* y en *Aparición de la Virgen...*

v) Cuando José Juárez ubica los personajes secundarios, emplea el contraste lumínico en aquellos que se encuentran diametralmente opuestos; con sus actitudes o posturas sucede lo mismo, como los ángeles en *Aparición de la Virgen...*

vi) Utiliza tres tipos de perspectiva. La geométrica, como en *Los santos niños...*, adaptándola a las necesidades del paralaje del espectador. Para crear la sensación de tridimensionalidad aprovechó la interposición acentuándola con las pautas de luz y sombra. Y la tercera, la perspectiva aérea, que conocía bien. Esto vale para las cuatro pinturas.

vii) En las cuatro pinturas hay utilización de un módulo cuadrado mayor en donde se ubican los personajes terrenales separándolos de los celestiales.

Día a día es más evidente que hubo la tendencia generalizada de los estudiosos locales y europeos de ver con ojos de proporción arquitectónica soluciones no comprobadas en pinturas de siglos anteriores; este criterio configuró una *tabula rasa* de análisis de las formas bidimensionales de cualquier época.

Sin duda el método de cuadrícula siguió utilizándose aún después de que pudieron proyectarse imágenes por medios eléctricos, pues todavía a finales del siglo XIX dicho método era popular entre los pintores. Por ejemplo, obsérvese con detenimiento el boceto hecho en 1875 por José Salomé Pina para la Colegiata de Guadalupe titulado *El procurador Francisco López muestra al papa Benedicto XIV la copia de la imagen de la Virgen de Guadalupe realizada por Miguel Cabrera*, exhibido como parte de la colección permanente del MUNAL.

A pesar de lo escrito sobre la pintura novohispana, para darle nuevas interpretaciones es menester revisar la información teórica, técnica e histórica recién publicada. Por fortuna se han corrido algunos velos que nos ocultaban la verdadera instrucción al alcance de los pintores; piénsese en la biblioteca documentada de Luis Lagarto.

Pero mientras se organiza la documentación, las obras están expuestas al vandalismo y a la incuria burocrática (éstas a cargo de los ¿responsables? de ¿salvagnar?, ¿difundir? y ¿estudiar? el patrimonio cultural que nos da ¿identidad?), reconozcamos, sin caer en el paternalismo o en lo hiperbólico, que a los pintores coloniales muchas veces la carencia de materiales pudo haberlos limitado técnicamente, pero que supieron ser responsables de su formación. Más allá de que quizá esperaban recibir los insuflados o los hábitos divinos, confiaban en que agremiándose -no tenían otra posibilidad- permanecería la nobleza de su oficio, de manera segura, de generación tras generación y que, en ese ambiente laboral, por practicarse el "por sabido se calla", olvidaron transmitir secretos profesionales que con el tiempo se perdieron.



Otro textos publicados en España en los siglos XVI y XVII:

*Libro de arquitectura* (Sevilla, 1558?) de Hernán o Fernán Ruiz. Es una traducción deficiente del primer libro de arquitectura de Vitruvio y la primera versión conocida en España; cuenta con dibujos de Ruiz.

*Libro de trazas de cortes de piedras* (1575-91) de Alonso de Vandelvira. Principalmente habla de estereotomía pero tiene un breve capítulo de geometría. Su padre Andrés también fue arquitecto.

*Los Seis Libros Primeros de la Geometría de Evclides* (Alonso de la Barrera, Sevilla, 1576) traducción de Rodrigo Zamorano.

*Discurso sobre la figura cúbica* (1585?) y *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (viuda de Alonso Gómez, Madrid, 1589). Juan de Herrera (1530-97) fue matemático y el principal arquitecto áulico del monasterio de El Escorial. Siempre al servicio de la corte, impulsó entre sus colegas los estudios científicos de arquitectura.

*Llibre dels secrets dagricultura, casa rústica y pastoril* (1617 de fray Miquel Agustí. Libro de corte bucólico que muestra el conocimiento de su autor de los libros de Palladio, a quien cita en el texto.

*Tratado breve sobre las Ordenanzas de la villa de Madrid* (1660, impreso en 1728) y el *Breve Tratado de todo Género de bobedas* (Pablo de Val, Madrid, 1661) de Juan de Torija, aparejador de las Obras Reales de Madrid. Fray Lorenzo de San Nicolás, en la segunda parte de su tratado, revela el plagio intelectual que Torija hizo del libro del mismo nombre de Pedro de la Peña, alarife madrileño, quien a su vez conoció el manuscrito de Vandelvira del que se apoyó temáticamente para escribir el suyo.

## APÉNDICE I

### LOS SEIS LIBROS PRIMEROS DE LA GEOMETRIA DE EVCLIDES.

Traducidos en lengua Española por Rodrigo Zamorano Afrocero  
go y Matemático, Catedrático de Cosmografía por  
se Magister en la casa de la Contratación de Sevilla.  
Dirigidos al Ilustre Señor Luciano de Negró,  
Canonigo de la Santa yglesia de Sevilla.



Con licencia del Consejo Real.  
En Sevilla en casa de Alonso de la Barrera.  
de 1576. ay.

Estafado en

Rodrigo Zamorano, *Los Seis Libros Primeros de la Geometría de Evclides*, 1576.



Juan de Torija, *Breve Tratado de todo Género de bobedas*, 1661.

*Tratado de la Pintura Sabia* (1663 inédito hasta 1930) de Juan Rizzi. A pesar del título de su obra, Rizzi menciona temas de arquitectura, de la perspectiva y de la geometría susceptibles de aplicarse en pintura.

*Arquitectura civil, recta y oblicua, considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén* (Vigevano, 1678) de Juan Caramuel de Lobkowitz. Este libro es la versión castellana de la tercera parte de su *Cursus Mathematicus*. Caramuel (1606-82) fue teólogo, filósofo, científico, jurista, lingüista, gramático, musicógrafo, político, diplomático, soldado, ingeniero, arquitecto, tratadista de arquitectura, conde de Zen y monje cisterciense madrileño; redactó otras obras sobre literatura, música, teología y astronomía.

*Compendio de architectura y simetría de los Templos* (1681) de Simón García. Es una recopilación de autores como Torija y Rodrigo Gil. Manuscrito con edición *princeps* en Madrid en 1868.

*Excelencias, antigüedades y nobleza de la arquitectura* (Alonso Frays, Santiago de Compostela, 1695) de Domingo de Andrade (1639-1712). El autor fue aficionado a la arquitectura militar.

Existe un texto del que no se da ninguna noticia cronológica. Es un comentario a la obra de Guillermo Philandro de Luis de Lucerna, médico de Guadalajara (España), miembro de la Academia de Arquitectura y Arqueología Romana; explica entre otras cosas el método de los antiguos para la duplicación del cubo.

No todas las traducciones fueron afortunadas. Menéndez y Pelayo refiere que a Villalpando -el traductor de Serlio-, por ejemplo, le faltó tanto en su actividad de arquitecto como en su versión al tratado del boloñés captar el espíritu italiano, y que fray Lorenzo de San Nicolás cometió el error de tener como escritor griego a Vitruvio, pero, sin embargo, reconoce la capital aportación de los tratados de Caramuel y de Sagredo.



Juan Rizzi, *Tratado de la Pintura Sabia*, 1663 inédito hasta 1930.



Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura civil, recta y oblicua, considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén*, 1678.



*Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes.*

## APÉNDICE II

I. El pintor de sagradas imágenes debe saber prácticamente la historia sagrada, ó si hubiere alguno que no la supiere, preguntar á quien lo sabe, para arreglarse á ella en todas las pinturas de pasajes del viejo ó nuevo testamento, y representación de los misterios de la vida de Cristo nuestro bien, de nuestra señora y de los Santos.

II. No puede en lo sagrado, ni aun en lo profano, pintar figuras de hombres ó mugeres en traje indecente, deshonesto ó provocativo, ni variar en el ropage que corresponde al siglo, nacion, provincia, religión y uso común recibido.

III. No puede ni tiene arbitrio, y lo mismo se dice del escultor, fundidor y gravador, para figurar según su capricho nuevos modelos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes, que no estén apoyados ó en la sagrada historia, ó en la profana; y que solo se sostienen por la vana opinion del vulgo; porque no se puede permitir que se le proponga al pueblo la imagen de una cosa, cuya lección se le prohíbe; y porque las pinturas son unos libros mudos, que deben enseñar la verdad, y no la mentira; son unos instrumentos, en que se conserva la verdadera tradición, son unas lecciones, que entran por la vista, aun por los ignorantes; y son unos partos de fantasía arreglada á los principios sólidos del arte; no para inventar lo falso, sino para poner como lo vivo lo cierto; y de lo contrario se desacreditan los profesores y el arte, se introducen falsedades y se confunde lo falso ó dudoso con lo verdadero.

IV. El pintor no solo debe ser examinado en saber copiar, sino también en la razon de los originales; no solo he de imitar ó representar á la vista como un espejo, sino que como racional instrumento ha de obrar con discurso, y ceñir éste á las reglas de la historia.

V. El pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo, alguna vez tan eficaz como el que habla; que hace más impresión en el que mira; y que su obra es más permanente y estable que la de un orador panegírico: y por lo mismo no se puede permitir pinturas sagradas ridículas, mal delineadas, de vastos colores, y formadas sin aquel espacio de tiempo y coste que requiere tan noble arte: porque tales imágenes son injuriosas á Dios y á los santos, son perjudiciales á los hombres, son atractivos del diablo [sic], son mofa y escarnio de nuestra católica religión, por la burla que hacen los hereges, son deshonor de la facultad, y causa de muchas supersticiones é idolatrías.

VI. El pintor que forma una pintura deshonesta en lo sagrado, deshonor á Dios, á María Santísima y á los santos, que vistieron con el mayor recato; y aun en lo profano es causa de todos los pecados de lujuria que comentan todos los que vieren aquella figura deshonesta, hasta que se acabe; es causa de todas las pérdidas de almas, honras y vidas, que se arruinan por aquella primera centella de concupiscencia, que entro por la vista con la pintura en el biombo, en el país, en la fábula ú otras cosas; y aun se puede asegurar que la muger mas perdida no puede causar tan grande y continuo estrago con su desnudez.

VII. El pintor bueno, cristiano y diestro en su arte, debe ser muy honrado; y al contrario debiera ser apedreado el que adultera los textos de la sagrada escritura y de los originales y cristianos autores.

VIII. La pintura mas devota y que mas escita á verdadera devoción, decía San Cárlos Borromeo, que era la que mas le gustaba, y lo mismo deben decir todos los cristianos, pues se puede y debe juntar el primor del arte con la verdad del misterio y afectos que mas prueban los de nuestra católica religión.

IX. El pintor no puede acomodarse al gusto desarreglado del que le encarga una nueva pintura, y debe desecharle con fortaleza, aunque le ofrezca muchos caudales, diciéndole: primero es Dios, primero es mi arte, primero es mi alma y mi crédito.

X. Los examinadores públicos de pintores deben mandar quemar, borrar ó enterrar toda pintura contra las reglas del arte ó contra la ley de Dios, ó contra la verdad de la historia, ó contra la honestidad.

XI. La pintura sirvió al principio de escritura, y ésta se ha de ajustar á la buena crítica, y no á los sueños de algunos malos pintores.

XII. Finalmente, los peritos en el arte de la pintura y demas que quedan espresados, han de cuidar de que no decaiga ni de su estimación, ni de su justo precio, y de que no sean vilipendiados. El público es interesado en sus preciosos documentos: la religión, en la conservación de sus dogmas puros y misterios verdaderos que representan: la nacion, en no permitir novedades que la gradúen de pueril: el santo oficio de la Inquisición, en mantener pura la santa fé los obispos, en no permitir culto dudoso, ni efigies ridículas, y todos los mortales en celar en sus casas no haya pinturas no otras figuras de escándalo que arruinen sus familias.

*Leídas las reglas antecedentes en el santo concilio provincial cuarto mejicano, en su inteligencia los padres de él las aprobaron, y mandaron se guarden y observen en esta provincia por todas aquellas personas a quienes toque o tocar pueda; de que doy fé y lo firmé en Méjico á veinte y cinco días del mes de octubre de mil setecientos y setenta y un años. Licenciado D. Andrés Martinez Campillo, secretario del concilio. (Hay una rúbrica.)»*

TEJADA y Ramiro, Juan, *Colecciones de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, Imprenta de D. Pedro Montero, Madrid, 1859, t. VI, pp. 303-304.

# BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO Escobedo, Antonio, "José Juárez", *El Arte en México. Pintura colonial*, no. 9, s/e, s/f.
- ALARCÓN Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth, Armida, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, Universidad Iberoamericana, S. A., México, 1994, 1ª reimpresión.
- ANDRADE, Carmen, *La Pinacoteca Virreinal*, SEP/SETENTAS, México, 1974.
- BÁEZ Macías, Eduardo, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1969.
- y Puente León, Judith, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, UNAM, México, 1989.
- BARRIO Lorenzot, Juan Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1921.
- BENÍTEZ, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*. 3, Salvat Editores, Barcelona, 1984.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (del 1460 a 1600)*, Ediciones Arte Cátedra, S. A. Madrid, 1987, 5ª ed.
- BOULEAU, Charles, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Editions du Seuil, France, 1963.
- BRAVO, Julio D., *El Concilio de Trento y el concordato vigente*, Pedro Nuñez, Madrid, 1887, tomo segundo.
- BROWN, Johathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Nerea, España, 1990.
- BURKE, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*. Grupo AZABACHE, Italia, 1992.
- CARRILLO y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en Nueva España*, UNAM, México, 1983, 2ª ed.
- CASTRO Morales, Efraín, "El testamento de José Juárez", *Monumentos Históricas*, Boletín 5, INAH, México, 1981, pp. 3-14.
- "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII", *Monumentos Históricas*, Boletín 8, INAH, México, 1982, pp. 5-36.
- CERVANTES de Salazar, Francisco, *México en 1554*, Ediciones de la UNAM, México, 1939, Biblioteca del estudiante universitario (3).
- COLLETTE, Jean Paul, *Historia de las matemáticas. I. Siglo XXI* Editores, México, 1986, 2ª ed. en español.
- COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, FCE, México, 1979, Biblioteca Americana, 1ª reimpresión.
- Dos obras del pintor José Juárez*, CNCA, INBA, Pinacoteca Virreinal de San Diego, Centro de Historia de México CONDUMEX, 1992.
- DREWES Marquardt, Michael Wolfgang, *Los tratadistas europeos y su repercusión en Nueva España (La Arquitectura en el siglo XVI)*, UNAM, México, 1977, Tesis de Maestría en Historia del Arte.
- Enciclopedia de la Religión Católica*, DALMAU y JOVER, S. A. Ediciones, Barcelona, 1957, 7 volúmenes.
- FERGUSON, George Wells, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, EMECE Editores, Buenos Aires, 1956.
- FERNÁNDEZ, Justino, "Rubens y José Juárez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (AIE)*, vol. III, no. 10, México, 1943, pp. 51-57.
- "La aparición de la Virgen a San Francisco por José Juárez", *Caminos de México*, año 1, no. 6, nov-dic, México, 1953.
- "Composiciones barrocas de pinturas coloniales", *AIE*, vol. VII, no. 28, México, 1959, pp. 5-24.
- "Composiciones barrocas en dos pinturas en el Altar del Perdón", *AIE*, vol. IX, no. 35, México, 1966, pp. 41-43.

- FERNÁNDEZ Arenas, José *et al.*, *Renacimiento y Barroco en España*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1982, Colección "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", vol VI.
- FERNÁNDEZ del Castillo, Fernando (compilador), *Libros y librerías en el siglo XVI*, AGN y FCE, México, 1982, 2ª ed. facsimilar.
- FURIÓ, Vicenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Ed. Anthopos, España, 1991.
- GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Ed. Aguilar, S. A., Madrid, 1972.
- GALVÁN Rivera, Mariano, *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585*, Eugenio Maillefort y Compañía Editores, 1859.
- GARRIGA, Joaquín *et al.*, *Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1982, Colección "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", vol IV.
- GHYKA, Matila C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Ed. Poseidón, España, 1977, 2ª ed.
- GONZÁLEZ González, Sergio, *La proporción*, Cuadernos de Arquitectura ESCALA, 12 de junio de 1986.
- GOYA: *Revista de Arte*, no. 140-41, sep-dic, Madrid, 1977.
- GUINARD, Paul, *Pintura española. v. I. De los mozárabes al Greco*, Ed. Labor, Barcelona, 1972.
- HORNEDO, Rafael María de, "El arte de Trento", *El Concilio de Trento. Exposiciones e investigaciones*, Ed. Razón y Fe, S. A., Madrid, 1945.
- KROPFINGER-von Kugelgen, Helga, "Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586", *El proyecto mexicano de la Fundación Alemana para la investigación científica*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1973.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, FCE, México, 1983.
- LORENZANA y Butrón, Francisco Antonio, *Concilios Provinciales Primero, y Segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México*, Imprenta de el Superior Gobierno, México, 1769.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *AHE*, vol. XIII, no. 50-1, México, 1982, pp. 55-60.
- MARTÍN González, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ediciones Arte Cátedra, S. A., Madrid, 1984.
- MAZA y Cuadra, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, FCE y SEP, México, 1985, Lecturas Mexicanas 95.
- MELOT, Michael *et al.*, *Prints. History of an art*, Editions d'Art Albert Skira, Switzerland, 1988.
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España v. II. Siglos XVI y XVII*, Santander Aldus, S. A., de Artes Gráficas, Madrid, 1940.
- MORÁN Turina, Miguel y Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Ediciones ISTMO, S. A., Madrid, 1997.
- O'GORMAN, Edmundo, "Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694", *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo X, no. 4, México, 1939.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, LEDA, España, 1982, 2ª ed.
- PALMER, Claude Irwin y Fletcher, Samuel, *Matemáticas elementales. Primera parte. Aritmética*, Ed. Reverté, S. A., Barcelona, 1949, 3ª ed.
- PEDOE, Daniel, *La geometría en el arte*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979, Colección Punto y Línea.

- Pinacoteca Virreinal de San Diego*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, texto de Xavier Moysén.
- PITARCH, Antonio José *et al.*, *Arte Antiguo. Próximo Oriente. Grecia. Roma*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1982, Colección "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", vol I.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints, II*, G-O, Presses Universitaires de France, París, 1958.
- ROIG, Juan Ferrando, *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, S. A., Barcelona, 1950.
- ROMERO de Terreros y Vinent, Pedro, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, Librería de Pedro Robredo, México, 1920.
- *La biblioteca de Luis Lagarto*, Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, vol. VIII, no. 4, México, 1950.
- *La iglesia y convento de San Agustín*, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1985, 2ª ed.
- RUIZ GOMAR Campos, José Rogelio, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII", *AHE*, vol. XIII, no. 50-1, México, 1982, pp. 87-101.
- *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, UNAM, México, 1987.
- SCHOLFIELD, P. H., *Teoría de la proporción en arquitectura*, Ed. Labor, S. A., España, 1971.
- SEBASTIÁN López, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro Ediciones, S. A., Madrid, 1990.
- SEMO, Enrique *et al.*, *México, un pueblo en la historia*, Ed. Nueva Imagen y UNAP, México, 1982, v. I, 2ª ed.
- SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte*, Espasa Calpe S. A., Madrid, 1970, v. XXIV.
- *Historia General del Arte*, Espasa Calpe S. A., Madrid, 1987, v. XXXI.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Ediciones Akal, Madrid, 1991, Arte y Estética, 17.
- TEJADA y Ramiro, Juan, *Colecciones de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, Imprenta de D. Pedro Montero, Madrid, 1859. t. VI.
- The New Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc, Chicago, 15th edition, 1990, volume 23.
- TORRE Revello, José, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, no. 1, Buenos Aires, 1948, pp. 87-96.
- *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, UNAM, México, 1991, 1ª ed. facsimilar.
- TOUSSAINT y Ritter, Manuel, "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII", *AHE*, vol. V, no. 18, México, 1950, pp. 85-89.
- *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1982, 2ª ed.
- TOVAR de Teresa, Guillermo, *México barroco*, SAHOP, México, 1981.
- *Renacimiento en México. Artistas y retablos*, SAHOP, México, 1982.
- *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, FCE, México, 1988.
- "Nuevas informaciones sobre Andrés de Concha", *Excelsior, El Búho. La cultura al día*, no. 131, México, domingo 13 de marzo de 1988 bis, pp. 2-3.
- TRABULSE, Elías, *et al.*, *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos. Siglo XVI*, CONACYT y FCE, México, 1985, 1ª reimpresión.
- *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos. Siglo XVII*, CONACYT y FCE, México, 1984.

VARGAS Lugo, Elisa, "Nuevos documentos sobre Gerónimo, Isidro y Luis de Balbás", *AHE*, vol. XII, no. 43, México, 1974, pp. 75-106.

----- "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", *AHE*, vol. XIII, no. 50-1, México, 1982, pp. 61-76.

-----, Curiel, Gustavo *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos. Tomo III*, UNAM, México, 1991.

VERA, Fortino Hipólito, *Apuntamientos históricos de los Concilios Provinciales Mexicanos y privilegios de América*, Tipografía Guadalupeana de Reyes Velasco, México, 1893.

VICTORIA Vicencio, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XV*, UNAM, México, 1986.

YARZA, Joaquín *et al.*, *Arte medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1982, Colección "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", vol II.

WITTKOWER, Rudolf, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Ed. Nueva Visión, Argentina, 1958.

WEISBACH, Werner, *El barroco. Arte de la contrarreforma*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1948, 2ª ed.