

01061
2ej.
2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**LA PINTURA SOBRE TABLA EN LA NUEVA ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XVI**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

GUADALUPE CORAL GARCÍA VALENCIA

México, D.F.



1987

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

LIBRO
MAYO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION.	I
CAPITULO I	
LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI	
MARCO HISTORICO	1
PINTURA MANIERISTA ITALIANA	11
LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI	24
CAPITULO II	
LA PINTURA NOVOHISPANA EN EL SIGLO XVI	
INICIOS DEL ARTE OCCIDENTAL EN NUEVA ESPAÑA	38
PINTURA NOVOHISPANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI	47
CAPITULO III	
LA PINTURA SOBRE TABLA	
ANALISIS FORMAL, ESTETICO E ICONOGRAFICO	59
TECNICA PICTORICA	178
CONCLUSIONES	183
FOTOGRAFIAS	192
BIBLIOGRAFIA	206

INTRODUCCION

Las raíces de la pintura novohispana se encuentran en las obras creadas aquí durante el siglo XVI, especialmente a partir del tercer tercio del siglo, en la Nueva España.

No sólo por su calidad estética sino, precisamente, por su determinante importancia como generadora del arte pictórico virreinal es que me he abocado a su estudio.

Se ha comentado mucho sobre los orígenes y las características del arte pictórico desarrollado aquí durante el siglo XVI. También se ha intentado clasificarlo dentro de algún estilo o modalidad, investigaciones que giraron, en un principio, alrededor del Renacimiento, más tarde, del Manierismo y, recientemente, sobre la contramaniera y la antimaniera.

En un intento por esclarecer las características estilísticas de la producción pictórica sobre tabla del siglo XVI he analizado algunos de los ejemplares más representativos de la época.

Para esto, presento, inicialmente, un breve resumen histórico de España durante el siglo XVI y sus relaciones con Europa, especialmente con Italia, cuyo arte influyó determinantemente al resto de Europa durante el siglo y, a continuación, reviso la evolución de la pintura manierista italiana y sus repercusiones en el arte español.

Como antecedente necesario para situar el desarrollo del arte en Nueva España durante el siglo XVI y, de manera especial, sobre la pintura de esa centuria, el segundo capítulo comprende, en la primera parte, el inicio y desarrollo del arte occidental en el ámbito novohispano de las primeras décadas posteriores a la conquista. Y, en la segunda parte, el cambio socioeconómico y cultural del tercer tercio del siglo XVI y la entrada del Renacimiento manierista¹ en la Nueva España.

El tercer y último capítulo se divide en dos partes: el análisis estético, formal e iconográfico de las tablas y la técnica pictórica. La primera sección está constituida por las fichas de las 21 tablas estudiadas. Cada ficha consta de: datos generales de registro,² fuente iconográfica, un minucioso análisis formal descriptivo, juicios estéticos de investigadores sobre el tema, crítica personal al respecto y conclusiones. El análisis formal se presenta ampliamente detallado, ya que lo juzgo indispensable tanto para emitir juicios de valor, hacer comparaciones y atribuciones, así como para suplir, en cierto modo, la falta de reproducciones a color, ya que en las fotografías en blanco y negro se pierden muchos detalles.

Respecto a la técnica pictórica, al iniciar esta tesis el objetivo principal era presentar el análisis de todas

1. Jorge A. Manrique, "Reflexiones sobre el Manierismo", p. 32.

² La técnica pictórica no comprobada en laboratorio, se diferenciará al anteponer el adverbio "probablemente".

las tablas seleccionadas. Se recurrió al Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del I N A H, obteniéndose la información aquí presentada. También se consultó al Centro Nacional de Conservación de Arte del I N B A, sin obtener la documentación necesaria, ya que dicho Centro no practica este tipo de análisis. Asimismo, se acudió al Departamento de Restauración del Patrimonio Universitario de la U N A M, el cual puso a mi disposición su laboratorio, pero tampoco se consiguió realizar el estudio por la falta de equipo. Finalmente, se recurrió a la Facultad de Química de la U N A M pero su exceso de trabajo y mi imposibilidad de espera ante la terminación del período establecido para la elaboración de tesis y presentación de exámen no me permitieron completar este trabajo con el análisis químico. No obstante, no he renunciado a la idea de realizar dicho análisis y, en el caso de que se publicara esta tesis, lo complementarí con el mencionado estudio.

Quiero agradecer, en todo lo que vale, la asesoría de la Dra. Elisa Vargas Lugo, quien fungió como directora de tesis. Al lic. Xavier Moyssen, al Mtro. Carlos Martínez Marín, al Dr. Rafael Gómez y al Dr. Santiago Sebastián por sus apreciables consejos y comentarios sobre este trabajo. Al Dr. Carlos Chanfón, a la Lic. Emma Herrera y al Lic. Agustín Espinosa por las facilidades otorgadas para consultar el archivo y las obras del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural

del I N A H , así como al Sr. Tomás Zurián, Director del Centro Nacional de Conservación de Arte del I N B A. Al Arq. Flavio Salamanca y a la Srita. Concepción Ortiz Macedo por el ofrecimiento de los servicios del Departamento de Restauración del Patrimonio Universitario de la U N A M. Y, para terminar, a la Sra. Carolina Villa por su paciente y amable colaboración en la labor mecanográfica de este trabajo.

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

MARCO HISTORICO

El siglo XVI fue una época de profundas crisis y dramáticos cambios tanto en lo político y económico como en lo social y artístico, a nivel mundial. Europa no estaba constituida por soberanías exclusivas, sino por señoríos traslapados y cambiantes. Tanto los reyes como los señores feudales y campesinos podían pasar hambre, ambicionar tierras, perderlas o aumentar sus dominios. En estas circunstancias, la política dinástica, especialmente respecto a matrimonios y derechos hereditarios, desempeñó un papel sumamente importante para sus fortunas; y, "como era un mundo rudo y violento, con una clase militar empedrada, había luchas constantes, tanto en pequeña escala, entre propietarios vecinos, como en gran escala, entre reyes vecinos".¹ El carácter de la guerra y sus condiciones eran diversos y esto ejerció gran influencia en el carácter de la civilización. "La consolidación de los Estados no era un simple cambio de su estructura interna; se veía incluso con mayor claridad en sus relaciones mutuas. Los conflictos de los Estados y su consolidación se fomentaban recíprocamente. Un Estado hacía más compacta su organización a fin de ser fuerte contra sus rivales, y la fuerza que adquiría en la lucha por el poder

fortalecía, a su vez, su gobierno en el interior."² Las relaciones interestatales, anteriormente establecidas mediante conferencias ocasionales y negociaciones intermitentes, a través de heraldos, juristas y eclesiásticos, fueron realizadas a través de embajadores. La red diplomática llegó a ser permanente a partir de mediados de siglo.³

Francia se elevaba sobre Europa como una de las primeras potencias imperialistas de la edad moderna.⁴ Era el reino "más rico, más poblado y más civilizado de Europa".⁵ De tal modo, y con la intención de ampliar su territorio, fueron adquiriendo nuevas tierras. En 1476, con la adquisición de Provenza dispusieron de una amplia sección del litoral mediterráneo.⁶ En 1494 Carlos VIII invadió Italia con su ejército, el más poderoso de Europa, y en el verano del año siguiente fue coronado rey de Nápoles.⁷

Pero la presencia de un rey francés en Nápoles no fue aceptada y de inmediato se organizó una alianza en su contra. Esta estuvo constituida por las fuerzas de Fernando el Emperador, el Papa, Milán y Venecia. Carlos VIII fue vencido y se retiró en el otoño del mismo año, quedando Nápoles anexo a Aragón en 1504.⁸

Así pues, por esta razón, entre otras, España se alzaría en el siglo XVI sobre toda Europa como toda una potencia internacional, ya que Aragón fue uno de los reinos componentes de la unión con Castilla, resultado del más extraordinario

rio matrimonio dinástico entre Fernando e Isabel los llamados Reyes Católicos.

Carlos de Habsburgo, el nieto de ambos, heredó de su padre el grupo borgoñón en 1506; Aragón y Castilla de sus abuelos maternos en 1516 y los territorios alemanes de los Habsburgo de su abuelo paterno, Maximiliano, en 1519, año en que fue elegido emperador contando solamente con 19 años de edad.⁹ Y, más tarde, el territorio americano que sería conquistado por Cortés y Pizarro para la Corona de Castilla. Territorio que dio a España un poder económico sin precedentes. La afluencia de mercancía americana no tardó en dejar en libertad grandes fuerzas económicas, pero nada afectó tan profundamente la estructura económica europea como el arribo de los metales preciosos.¹⁰

Después de la coronación de Carlos V, Francisco I de Francia, sintiendo que su país se encontraba cercado por las enormes pinzas del poderío español, trató de consolidar su posición invadiendo Italia. Pero la ambición y el poder de Carlos V ya había dirigido su atención sobre ella y así, Italia se convirtió en el campo de batalla por el poder entre ambos imperios. Este enfrentamiento iniciaría la prolongada guerra que, tras cinco cruentas y rudas batallas, mantendría en tensión al continente.

Francia y España "devastaron Italia, la sometieron y la llevaron a la desesperación".¹¹ En un principio, los franceses ocuparon Nápoles, Milán y Florencia, pero fueron expulsados

dos por los españoles, quienes, en 1527, culminaron la invasión con el saqueo de Roma y la rendición del papado. Clemente VII se convirtió en aliado de España y, de acuerdo con Carlos V, designaron a los gobernantes de los grandes ducados y repúblicas italianas: en Nápoles y Milán gobernaron vi rreyes españoles; en Florencia, España dominó a través de los Medici; en Ferrara a través de los d'Este y en Mantua de los Gonzaga.¹²

Italia perdió la supremacía económica; las bases de la cultura renacentista se destruyeron; el Papa perdió su poder; los prelados y banqueros se sintieron inseguros. Con los españoles en el poder la autoridad religiosa, la etiqueta y la elegancia cortesanas propias de España fueron implantadas.¹³ El ambiente de catástrofe que dominaba a Italia se expandió muy pronto por todo el Occidente.

Paralelamente a esta crisis político-económica se suscitó la crisis religiosa con el movimiento reformista. Este movimiento, que inició Martín Lutero, daría por resultado el rompimiento de la unidad de la Iglesia Universal, dividiendo a Europa y convirtiéndola en el campo de batalla de la Reforma y la Contrarreforma.

Desde los inicios del siglo XVI, la Iglesia se encontraba amenazada por nuevas tendencias, "cada una de las cuales fre

naba a veces a las otras, pero a veces también las respaldaba".¹⁴ Tanto los descubrimientos científicos, como la relación y mundaneidad del clero, trastornaban la unidad de las creencias y la lealtad para con las autoridades.¹⁵ Estos cambios se habían estado realizando en la mayor parte del continente, pero las circunstancias políticas de Alemania propiciaron el desencadenamiento de una revolución que transformó la totalidad de la vida política y espiritual del continente.

Aparentemente, Alemania era próspera. "Su pequeña burguesía artesana amontonaba lentamente los productos innumerables de su industria. Pero sus campesinos sufrían. El clero poseía la tercera parte del suelo. Económicamente, Alemania se hallaba dominada por Roma."¹⁶ La reforma, iniciada años antes de Carlos V, se había propagado al exterior. El arte y pensamiento alemanes unidos al nuevo espíritu italiano se fundieron de una manera tal que "allí el Renacimiento acicateó la impaciencia de los reformadores",¹⁷ preparándose, así, el campo de batalla para Martín Lutero.

Lutero, canónigo agustino y luego profesor de Teología en la Universidad de Wittenberg, inició su política contraria a la Iglesia cuando respaldó al elector de Sajonia al prohibir la recaudación de los fondos para el Papa, producto de la venta de indulgencias. Pero lo que se había iniciado como un debate académico, llegó en poco tiempo al domi-

nio público. Roma envió a sus representantes, en un principio para alegar y más tarde para negociar, pero esta negociación no sería con Lutero sino con la Dieta Imperial, puesto que ya eran muchas y muy serias las cuestiones públicas y políticas que se habían planteado. Roma terminó excomulgando a Lutero (1520) y éste renegó del hábito y se casó (1522).

Lutero se había convertido en el jefe de un movimiento cuya principal fuerza motora era el "sentimiento nacionalista alemán".¹⁸ El pueblo lo seguía masivamente, fanáticamente, y Lutero "comprendió que se había equivocado acerca del sentido que la gente le daba a su acción",¹⁹ cuando la misma autoridad del feudalismo militar que le apoyaba y ayudaba en su lucha contra el feudalismo eclesialístico apoyó a la nobleza protestante cuando tuvo que reprimir al pueblo enardecido por sus palabras.

La Dieta de Wörms lo declaró fuera de la ley en 1521, pero su elector lo protegió. Para entonces sus adeptos ya habían formado un credo que "sacudió hasta sus simientos algunas de las creencias en que se apoyaba el orden social".²⁰

En Roma, los jefes del movimiento reformista, todos ellos humanistas ilustrados, se preocupaban grandemente por la grave enfermedad de la Iglesia y la importancia de la profunda revisión de la misma. Su deseo de reforma pretendía llevarlo a cabo mediante la convocatoria de un concilio libre y general al cual Clemente VII no accedió

El espíritu de la reforma ortodoxa militante y sin concesiones también llegó a España. Ignacio de Loyola (1491-1556), vasco, contemporáneo de Calvino en la Universidad de París, veía en el fortalecimiento del papado la mejor vía de organización del frente católico. Fundó la Compañía de Jesús (1540), "modelo del organismo en la fe y en la disciplina eclesiástica, la primera realización del pensamiento totalitario y triunfo de la política realista".²¹ Y, a partir de este acontecimiento, se suscitó una intensa actividad militante que condujo a la restauración del catolicismo mediante la autoridad y la fuerza.

En 1545 el Papa Paulo III convocó el Concilio en la ciudad de Trento, convenientemente situada entre el Sacro Imperio e Italia. A lo largo de 18 años de deliberaciones, varias veces interrumpidas²² y bajo el régimen eclesiástico de tres Papas, el Concilio se convirtió en "la alta escuela del realismo político. Tomó con fría objetividad los modelos que parecían adecuados para adaptar las organizaciones de la Iglesia y los fundamentos de la fe a las condiciones y exigencias de la vida moderna."²³ Con la Paz de Augsburgo, en 1555 se le dio a Alemania la paz religiosa. En cada estado el soberano decidía la religión tolerada: el protestantismo se estableció en varios estados mientras la Iglesia Romana se mantuvo en las tierras de los Habsburgo, en los principados eclesiásticos y en algunos otros estados, como Baviera.²⁴

Durante las sesiones del Concilio se definió claramente el credo sin dejar lugar para malas interpretaciones, ni dar concesiones en aquellas cuestiones en las que luteranos, calvinistas y otros renovadores habían adoptado nuevas actitudes. Reguló los asuntos exteriores y prácticas de la Iglesia para corregir gradualmente los abusos anteriores. Al mismo tiempo, el audaz pensamiento humanístico fue transformado en reacción violenta; la filosofía neoplatónica fue sustituida por la escolástica; los seductores recuerdos de la antigüedad pagana fueron ahogados por la idea medieval del infierno; se acabó con el gusto por la belleza sensual; se retomó la ortodoxia estricta; la difusión literaria del conocimiento así como la libre investigación científica fueron suprimidas por la Inquisición (1542) y se impuso la censura de prensa (1543).²⁵

Hasta mediados del siglo XVI, a la par de los acontecimientos militares y eclesidásticos, el mayor resultado político del cambio europeo fue que España se afirmó como la potencia cristiana más fuerte.²⁶ En 1556 Carlos V abdicó en favor de su hijo Felipe II, cuyo reinado abarcó hasta 1598. Felipe inició su reinado con la quinta batalla contra Francia a la cual puso fin en 1559 mediante el tratado de Châteauneuf-Chambrésis, dando lugar a un periodo de paz que duró toda una generación.

Para unificar su reino, Felipe II cambió, en 1561, la capital a la Villa de Madrid, entonces un poblado sin importancia pero en estratégica situación central. Toledo quedó solamente como metrópoli religiosa. El cambio, como era de esperarse, generó un amplio programa constructivo para dar alojamiento a la corte y la nobleza, así como un lucrativo comercio de artículos suntuarios con Italia, Francia y Flandes.

Para sede de la corte ordenó la construcción de un monumental edificio fuera de Madrid, El Escorial (1569-1584), obra que respondió a numerosas y muy variadas causas: mausoleo para sus antepasados y descendientes; monasterio dedicado a San Lorenzo, cuya fundación había prometido llevar a cabo en agradecimiento por la victoria de San Quintín; colegio y seminario; archivo nacional de arte; centro de peregrinación, con hospicio para visitantes, y residencia real.

A partir de 1559 las guerras civiles continuaron por Europa llegando a convertirse en guerras internacionales. En 1566 los Países Bajos se sublevaron, conservando España diez provincias meridionales (Bélgica) y perdiendo las siete restantes, entre ellas Holanda.²⁷ En 1571, el Papa y España aliados con Venecia combatieron a los turcos que habían invadido Chipre, vencidos en la batalla de Lepanto.²⁸ En 1578, el Duque de Alba conquistó Portugal y por primera y única vez desde los tiempos del Imperio Romano la península Ibérica quedó unida, uniendo a su vez todas las posesiones

europas en Africa, Asia y América.²⁹ A causa de la ejecución de la reina Marfa de Escocia, España declaró la guerra a Inglaterra, guerra que terminó con la derrota de la Armada Invencible en 1588,³⁰ iniciándose con ello, entre otras cosas, la pérdida del predominio español tanto en Europa como en Ultramar.³¹

España fue la mayor potencia europea del siglo XVI. Su dominio no sólo se ejerció en Europa sino también en Africa, Asia y América. Es evidente que un poderío de tal magnitud causaría fuertes y determinantes cambios en la cultura de la época, lo cual, además fue reforzado por la crisis espiritual provocada por los movimientos religiosos de la Reforma y de la Contrarreforma, en cuyo desarrollo la participación de España fue muy importante.

PINTURA MANIERISTA ITALIANA*

Es del conocimiento general que el espíritu renacentista del *quattrocento* había transformado las artes, las ciencias y, en fin, toda forma de pensamiento y actividad humana. Fue una época de grandes descubrimientos tanto geográficos y arqueológicos, como científicos y artísticos e inspirada profundamente en la época clásica. Es así como el humanismo aportó al arte los elementos de la antigüedad enriquecidos tanto con los nuevos elementos decorativos como con una nueva temática mitológica.

En el siglo XVI, en el campo del arte, los florentinos tenían resueltos los problemas de la perspectiva, los venecianos habían dominado el color y empezaban a utilizar la técnica del óleo, llegada a ellos tanto por los intercambios con los países nórdicos como por la migración de pintores y pinturas flamencas, como el tríptico Portinari de Hugo Vander Goes llegado a Florencia en 1476.³²

En el *quattrocento* la mitología pagana desplazaba al arte religioso. En el *cinquecento* el desnudo y la expresividad ocupaban la atención de los grandes maestros como Miguel Ángel y Rafael. En fin, se empezaban a dar las pautas para un nuevo estilo que, como toda creación artística resultante del contexto socio-cultural del momento, representa la crisis espiritual que conmovió a todo el Occidente en el siglo XVI.

* El Manierismo es un estilo que no ha llegado a su esclarecimiento y de finición total. La presente síntesis es sólo una introducción al tema. Sugiero se consulte el artículo de Elisa Vargas Lugo "Algunas consideraciones sobre el manierismo y el arte novohispano", en *Portadas Religiosas de México*, pp. 283-304.

Este cambio artístico ha sido llamado Manierismo, fenómeno complejo, ecléctico y dialéctico que ocurre en Italia y a través de toda Europa durante el período comprendido entre Alto Renacimiento y el Barroco, es decir, desde la muerte de Rafael y la Reforma religiosa hasta la época de Caracci, Bernini y Caravaggio.

Durante su evolución, el Manierismo presentó tres etapas básicas, las cuales han sido denominadas y subdivididas en diversas formas por los estudiosos del tema. Al respecto presentaré la síntesis de la clasificación de dos de los investigadores más dedicados al tema: Arnold Hauser (1972) y Francisco Stastny (1980) (ver cuadro de la página 13).

El primero de ellos nos presentó al estilo dividido básicamente en primitivo, maduro y tardío; subdividiendo al primero en dos fases anticlásicas subsecuentes, la romana y la florentina, y al segundo en cuatro etapas contemporáneas: la monumental romana, la academicista florentina, la emiliana y la veneciana.³³

Mientras que, Francisco Stastny,* lo divide en anticlásico, Maniera y tardío; subdividiendo al segundo en tres etapas: reformadores florentinos, Maniera y contramaniera, y al tercero, en dos fases subsecuentes: tardío y antimaniera.³⁴

Originado en el arte de los grandes maestros del Alto Renacimiento, los fundadores del nuevo estilo siguieron, como los artistas más progresistas, a Rafael y Miguel Ángel en

* Apoyado en los estudios de H. Voss, W. Weisbach, M. Dvorak, N. Pavsner, W. Freedländer y, principalmente, de S.J. Freedberg.

MANIERISMO

A. Hauser (1972)

F. Stastny (1980)

~~PRIMITIVO o ANTICLASICO~~

~~ANTICLASICO~~

(1514-1530)

(1515)

Fase romana

Fase florentina

~~MADURO~~

~~MANIERA~~

(1530-1560)

(1540)

Monumental romano

Maniera

Academicismo florentino

Contramaniera

Emiliano

Reformadores florentinos

Venesiano

~~TARDIO~~

~~TARDIO~~

(1560-1600)

(1570)

Tardío

Antimaniera

Roma, a Andrea del Sarto en Florencia y a Correggio en Emilia. Su formación, basada en el racionalismo y naturalismo renacentista, se relaboró hasta llegar a la contraposición.

La primera etapa de desarrollo del estilo, la anticlásica, abarcó aproximadamente de 1514 a 1530. Fue una etapa que se nutrió en Roma del arte de Rafael y Miguel Angel, en Florencia de la obra de Andrea del Sarto, en Parma de la de Correggio y en Siena de la de Beccafumi.

Esta etapa se caracterizó por la transposición de la escena o personajes principales al plano posterior; por la monumentalidad de las figuras y su actitud decorativa, afectada e inadecuada para la situación; por el empleo de proporciones poco naturales; por la dinamización de la profundidad mediante el uso de *acronsoia*³⁵; por el dinamismo y desequilibrio de la composición tanto por el desplazamiento del punto principal del eje de perspectiva como por la distorsión resultante del agrupamiento desigual de comparsas; por el expresionismo exagerado de facciones y gestos; por la acentuada profundidad del escenario; por el empleo decorativo de la arquitectura y por la creación de espectáculos ilusorios. En cuanto al color, éste fue más luminoso, cálido y pastoso e incluso iridiscente y la línea acentuó las curvas, especialmente, las serpenteada.³⁶

No obstante, el anticlasicismo del norte de Italia fue independizándose de Roma, especialmente en Florencia, en donde Pontormo y Rosso Florentino crearon un estilo muy per

sonal, revolucionario y apasionado, casi febril y de carácter expresionista-espiritualista, siendo por ello considerados como los creadores del estilo manierista.³⁷ En las obras de ambos es característico, en una primera época, provocar la dispersión de la atención del espectador tanto por el movimiento como por la atomización de la composición, la penetración profunda del paisaje, el colorido intenso -raro, vivo, matizado, iridiscente- el estilo anecdótico, la ejecución delicada y minuciosa, la tendencia a la elegancia y efectos decorativos al desmonumentalizar la *gloria* de Rafael y la reducción de las formas clásicas, por la superposición de grupos, la presentación contigua de figuras de diferente proporción, por el uso de la arquitectura de manera fantástica destinada más para la interrupción del espacio que para su consolidación, iniciándose así una forma de expresión curiosa y extravagante. Esta forma, después de pasar por una etapa más serena se transformó nuevamente, siendo regida, contrariamente a la etapa anterior, por el principio de la verticalidad, bajo el cual el formato de las obras fue alto y angosto, aglomerando las figuras en el primer plano hasta recortarse con el borde y alargándolas. El colorido era claro y luminoso, se renunciaba al espacio real y se eliminaba la arquitectura. La estructura formal era cada vez más compleja y se acentuaba más la tensión dramática.³⁸

Hacia 1530, cuando se muestra en Pontormo el influjo del estilo tardío de Miguel Ángel y cuando Rosso emigra a Francia,

introduciendo el estilo en Fontainebleau, termina la primera fase de la etapa del desarrollo del Manierismo según Hauser y se inicia la etapa propiamente manierista.

La etapa del Manierismo maduro tiene lugar a partir de este momento, es decir, a partir de la década entre 1530 y 1540, presentando características particulares en cada región.

La conmoción generada por la intervención francesa y española en Italia, llegando a extremos tales como el saqueo de Roma en 1527 así como los estragos de la Reforma religiosa, causaron fuerte efecto en la mentalidad del sector artístico. Dentro de tal clima de inquietud se iniciaba en Roma la etapa propiamente dicha de la *maniera*. Estilo en el que se conjugaron la expresividad rafaelesca y la conformación miquelangelesca. Modalidad que, como señala Stastny, "implicó una reconciliación operacional con los cánones clásicos del Alto Renacimiento desarrollando un lenguaje formalizado que buscó una reconciliación con los modelos de los grandes maestros y que perdió el extremo personalísimo de la primera etapa".³⁹ Esta acción se llevó a cabo conjuntamente por artistas romanos y florentinos tales como Bronzino, Jacopino del Contí y Daniele da Volterra y tuvo como principal escenario el templo de San Giovanni decollato.

Fue un arte ecléctico en el que se combinaron no sólo las tradiciones e innovaciones artísticas de Miguel Ángel y el rafaelismo, sino también las conquistas de Parmigiani

no y las direcciones derivadas de él, así como lo que se ha**ba** conservado del primer manierismo florentino.⁴⁰

En Florencia, con la consolidación del dominio de los Me**di**ci, el arte adoptó un carácter preferentemente cortesano y académico, preciosista y artificioso.⁴¹ Se inició un período de tendencia estilística más serena, más exteriorizada y espiritualmente más distanciado. Es el comienzo de la madurez de Bronzino y Parmigianino (segunda fase de la primera etapa manierista de Hauser). En su obra encontramos un eclecticismo opuesto por la influencia de Miguel Angel y los seguidores de Rafael, pero especialmente por la de Correggio y los manieristas florentinos. Su producción pictórica se caracterizó por su gran interés en el cuerpo humano, por la tendencia a destacar la musculatura y la modelación escultórica de frialdad y lisura marmórea así como por el erotismo refinado pero carente de espontaneidad expresiva. Las figuras, de contornos precisos y firmes, presentan formas correctas y posiciones forzadas en Bronzino, y alargadas y de proporciones incompatibles en Parmigianino. Los colores son claros y fríos y de brillos esmaltados y la composición se concentra tanto en la singularidad de un personaje como en la aglomeración exagerada de figuras. Bronzino, además, como el primer retratista cortesano del Manierismo, establece la modalidad rigurosamente objetiva de este género: matando toda emocionalidad, creando formas correctas y empleando una técnica impecable; convirtiéndose en el pintor cortesano nato, en el "manierista típico".⁴²

Tuvo importancia decisiva en esta modalidad la escuela de Vasari, desarrollada en la decoración de interiores en Florencia y cuyo modelo se constituyó más por elementos decorativos que por monumentales. Se separaba así, en más de un aspecto, del estilo "monumental romano", convirtiéndose el Manierismo en *maniera* y lo manierista en amanerado y llegando a una práctica mecánica carente de toda originalidad que repetía modelos dados y que seguía modelos establecidos y no a la naturaleza. Para Hauser esto fue lo que constituyó la fase del "academicismo florentino".⁴³

Paralelamente al desarrollo de esta modalidad, Stastny señala el desarrollo de la *contramania* en Roma: "la novedad de esta nueva variante, como era de esperarse, provino de las exigencias religiosas señaladas por el ambiente en que se desarrolló el Concilio de Trento (1545-1563)... oposición más de propósito que de idioma... reordenamiento del vocabulario manierista en una nueva *sintaxis*".⁴⁴ Como menciona Hauser, "el deseo de interiorización y profundización de la vida religiosa en ninguna parte era más fuerte que en Roma, y en ninguna parte se percibía mejor que aquí el peligro que la Reforma significaba para la unidad de la Iglesia".⁴⁵ A partir del *Juicio final* (1536-1541) y de la decoración de la Capilla Paulina, el manierismo de Miguel Angel se hace representativo, "se convierte en la expresión decisiva de una concepción del mundo dominante, en el lenguaje formal válido de una generación; en una palabra, un estilo

artístico el miguelangelismo en el sentido de un patrimonio espiritual colectivo".⁴⁶ En sus obras es ya evidente la pesantez y la masividad, la composición completa y aparentemente sin unidad, los contrastes extremos: expresionismo-pasividad, belleza-fealdad, la falta de interés por la figura singular y la desproporción de las figuras entre sí, la carencia de colorido, la acentuación intensificada de la estructura anatómica, la exageración de la actividad y movilidad de las figuras, los escorzos violentos y, más que nunca, la consonancia y disonancia de movimientos.⁴⁷ Las ideas de Miguel Angel fueron retomadas por M. Venusti y Daniel de Volterra, y más tarde Jacopino del Conti, Siciolante, G. Muziano y F. Zuccari. "Desde entonces se hará cada vez más apremiante la doctrina de que el arte debe ilustrar los contenidos religiosos y ser fácilmente inteligible".⁴⁸

A diferencia de los contramanieristas romanos, un grupo de florentinos, avanzando todavía más en sus experimentos y buscando inspiración en el Alto Renacimiento y no en la primera manera, crearon obras "más contundentes en la búsqueda de una descripción naturalista de la realidad, en la claridad compositiva y en la transmisión difusa del contenido".⁴⁹ Este grupo, llamado por Freedberg "reformadores florentinos", estaba compuesto por los pintores Santi de Tito, Jacopo Chimenti da Fmpoli, Il Cigoli e Il Passignano.⁵⁰

* * *

En el campo religioso la incapacidad de los humanistas ilustrados para dominar la crítica situación trajo consigo

una drástica actitud militante: Paulo III (1534-1549) es ya representante de la transición de un Renacimiento cauteloso a una Contrarreforma intolerante; se instituye la Inquisición en 1542; se censura la prensa en 1543 y se convoca a Concilio en 1545, acabando con el liberalismo de la Iglesia respecto al arte.⁵¹ La producción religiosa fue puesta bajo la vigilancia de teólogos, especialmente en las grandes empresas: Giovanni Lomazzo y Vincenzo Borghini eran las mayores autoridades de la época en cuestiones teórico-artísticas.⁵² Las decisiones de la Iglesia llegaron a ser más rigurosas que en la Edad Media. Se prohibieron obras inspiradas o influidas por errores religiosos doctrinales, así como el desnudo y las representaciones excitantes, inconvenientes o profanas. Se condenaron las obras anteriores que rebasaban estas disposiciones llegando a retirarlas e incluso a repintarlas, como el caso del *Juicio final* (1559).⁵³

Mientras tanto, en el norte de Italia, Primaticcio encabezaba la nueva dirección, la emiliana. Esta se basaba principalmente en la obra de Parmigianini, caracterizándose por su delicadeza, su erotismo y su elegancia. Las escenas eran presentadas en el primer plano, renunciando al efecto ilusionista. Las formas, preciosistas, se modelaban con suavidad y lisura y los personajes se presentaban en actitudes sensuales y seductoras. Pelegrino Tibaldi, prosiguiendo con

esta tradición, manifestó más intensamente las incitaciones de Miguel Angel, tanto por la influencia de Volterra como de Salviati, dejándonos su obra más lograda en el Palazzo Poggio.

El Manierismo hace acto de presencia en Venecia más tarde, pues el clasicismo del Alto Renacimiento se hallaba todavía en pleno auge. Las incitaciones manieristas llegadas de Florencia, Roma y Parma, especialmente de Parmigianino, tuvieron especial resonancia en Schiavone y Jacopo Bassano, creando una especie de rama veneciana de desarrollo emiliano.⁵⁴ Pero será Tintoretto quien represente el cambio estilístico en la República. Conocedor de la escuela florentina y emiliana, así como de la romana, tuvo especial influencia de Miguel Angel y Parmigianino. Reelaborando las influencias recibidas llegó a crear una fórmula altamente personal del Manierismo, siendo considerado por Hauser como "el más representativo de la Contrarreforma."⁵⁵ Es un arte dinámico y dramático, con una distribución y proporción arbitraria de los elementos de la composición de conjuntos presentados en sentido diagonal excéntrico inestabilizando el equilibrio compositivo. El espacio es extremadamente profundo y en ocasiones extremadamente vacío. Sus figuras son esbeltas y alargadas, en escorzos profundos, *apoussoir* o diagonales. Presenta contrastes violentos de luz y sombra y es especialmente característica la presentación contigua de distintas clases de realidad, lo cual logró mediante el empleo de dos técnicas pictóricas diferentes: una,

de modo plástico-realista y, la otra, esquemática y plana, sólo insinuando las formas; la primera, da formas sencibles e inmediatas y, la segunda, formas desmaterializadas y vaporosas.⁵⁶

Sin embargo, la modalidad veneciana presentó un fuerte cambio estilístico con Paolo Veronese, en el cual se unieron de modo íntimo e indisoluble la armonía, serenidad y claridad del Renacimiento, los refinamientos y recursos del Manierismo y anticipó la solemnidad y el fasto del Barroco.⁵⁷ En sus obras se observa la acentuación del primer plano, los escorzos violentos y la aglomeración de figuras pero se pierde el dramatismo, la sublimación y la complejidad, no obstante, se desarrolla el sentido del colorido y la ordenación teatral y decorativa, simplificándose la composición con la ordenación simétrica de los grupos.⁵⁸

A pesar de la creatividad y novedad de la producción pictórica del norte, ésta no llegó a Roma, en donde el Manierismo se tornaba cada vez más romano. Esta nueva fisonomía la adquiere principalmente por los Zuccari, creadores de una escuela de carácter y fines propios, aunque de espíritu ecléctico.⁵⁹ Su influencia prestó nueva significación a la escuela de Rafael frente al miguélangelismo. El Manierismo se tranquilizó; la composición se simplificó, pero no desaparecieron los escorzos violentos, las contorciones y los contrastes formales. La decoración de la Sala Regia del Vaticano así como la del Palacio Farnese de Caprarola son las principales

obras representativas de esta época. Y fue la influencia de los Zuccari como de sus seguidores la que determinó fundamentalmente el Manierismo del norte y oeste de Europa.⁶⁰ Stastny describe esta última etapa del Manierismo como repetidora de las fórmulas de la *maniera* pero con un nerviosismo y una amplitud de movimiento cada vez mayor, donde las figuras aparecen sobrepuestas y entretejidas en un esquema ornamental desarrollado sólo en superficie, "un inédito mundo de frialdad emocional"⁶¹ dentro del cual estaban Jacoppo Zucchi, Raffaellini de Reggio y Circignanio.

Finalmente, Stastny nos presenta la modalidad de la anti-maniera como "una transformación cargada de arcaísmos".⁶² Una abierta rebelión contra los principios de la *maniera*.⁶³ La intención era encontrar un arte no sólo de lectura clara sino un estilo religioso para promocionar los nuevos principios eclesiásticos y, al mismo tiempo, un arte al gusto del hombre sencillo del pueblo y no al de la élite. Un arte misionero, un *arte sacra*.⁶⁴ El típico representante de esta modalidad fue Scipione Pulzone de Gaeta, cuya producción se caracteriza por "un naturalismo minucioso, una composición basada en Rafael pero estructurada con timidez calculada en su arcaísmo y la expresión de sentimientos piadosos y 'honestos'".⁶⁵

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

Durante los años de transición entre el siglo XV y el XVI, la pintura española se encontraba todavía fuertemente dominada por la influencia flamenca de los últimos sucesores de Van Eyck. Sin embargo, el estilo italiano renacentista no tardó en mostrar su influencia en los centros artísticos tradicionales. Más, su presencia no puede calificarse como generadora de escuelas regionales ya que, como aclara Diego Angulo, sólo está representada por "grupos de artistas, y de obras, cuyo estilo manifiesta la influencia de una personalidad que forma discípulos, y se impone en mayor o menor grado a sus contemporáneos".⁶⁶

Para el siglo XVI, "las novedades italianas conocidas en España produjeron un fuerte choque ideológico. España era ante todo profundamente religiosa, apasionadamente antipagana y repudiaba el desnudo... Por todo ello, la imitación de los italianos fue menos sincera en España que en cualquier otro país de Europa."⁶⁷ Estas tres características -la religiosidad, el antipaganismo y el repudio oficial al desnudo- son las que marcarán las diferencias fundamentales entre la pintura renacentista italiana y la española.⁶⁸

La influencia del arte *cuatrocentista*, promovida tanto por la migración de artistas como por la gran difusión de grabados, la podemos observar, en una primera etapa, en las obras de pintores como Alejo Fernández en Valencia y de

Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en Castilla. En ellas se manifiesta ya el gusto por escenarios más amplios y de gran profundidad, la inclusión de elementos arquitectónicos renacentistas, un colorido más vivo y un especial interés por el manejo de la luz, mediante el cual logra espacios muy iluminados; sin embargo, todavía conservan su primitivo estilo flamenco.

Una segunda etapa de esta influencia renacentista la encontramos manifestada en dos corrientes, la leonardesca y la rafaelesca. La primera de ellas se encuentra representada por Fernando Yañez y Fernando Llanos, mientras que la segunda por Vicente Masip y su hijo, Juan de Juanes, entre otros.

Las obras de Yañez y Llanos muestran una clara y tranquila composición y una gran amplitud en la escena, en donde los personajes se distribuyen con holgura en planos paralelos dentro de una arquitectura de grandes masas y línea sencilla. Sus figuras están modeladas suave y esfumadamente, sus sonrisas están apenas insinuadas, presentándose en un pleno reposo espiritual y material, en actitudes escorzadas -como la presentación de las manos con la palma de frente tan típica de Leonardo- pero con cierta frialdad, carentes del misterio leonardesco . 69

Por otro lado, la producción artística de Vicente Masip nos muestra composiciones más complejas y de mayor movimiento, en donde desaparece el reposo y la tranquilidad que caracterizan la obra de Yañez. Los personajes se presentan en

actitudes variadas y dinámicas, de modelado muy sobrio, casi escultórico, de belleza ideal y vestidos con paños ricos en pliegues de suave sombreado. Las escenas se componen dentro de grandes perspectivas arquitectónicas renacentistas o al aire libre, cerradas al fondo por paisajes de clara reminiscencia flamenca.

El rafaelismo de Juan de Juanes es diferente al de su padre. El no insiste en la precisión de las formas, sus personajes se modelan por esfumado, presentando un carácter más bien blando. Su colorido es más luminoso y ofrece ya los típicos tornasoles manieristas. Sus personajes, generalmente, no se incluyen dentro de perspectivas arquitectónicas, sino en amplios escenarios de profundos pero algodonosos paisajes poblados de ruinas clásicas. Diego Angulo lo ha clasificado como "uno de los más afortunados creadores de temas religiosos. Después de Morales ningún otro consiguió atraer como él la devoción de sus contemporáneos... Juanes atrae con la dulzura expresiva de sus personajes."⁷⁰ Sus creaciones alcanzaron tanta aceptación que se popularizó como el Rafael español.⁷¹ Su temperamento fue definido por Diego Angulo como superficial, producto de creaciones agradables sin grandes arrebatos expresivos,⁷² no obstante, su serie sobre la vida de San Esteban revela su gran capacidad para la representación expresiva, mostrándonos gran variedad de escorzos, de gestos y de actitudes.

El rafaelismo en Andalucía fue más profundo. Estuvo representado tanto por artistas nacionales como extranjeros. En Sevilla, concretamente, la llegada del Renacimiento no extinguió la intensa influencia septentrional sino que la reforzó con la llegada de nuevos pintores como el flamenco Pedro de Campaña y el holandés Esturmio, quienes, junto con Luis de Vargas, son los representantes de esta modalidad en Sevilla.

En las obras de Pedro de Campaña se aprecia un Manierismo maduro y patético, una fuerte intensidad expresiva y un notable dominio del claroscuro, mediante el cual produjo violentos efectos de luz y sombra. Sus personajes, modelados escultóricamente, son presentados en arrebatos líricos, trabajados bajo la influencia del naturalismo flamenco, pero dispuestos en violentos escorzos manieristas. Sin embargo, es también maestro de grandes composiciones, presentadas en espaciosos escenarios arquitectónicos cuyos personajes se entrelazan siguiendo claras líneas quebradas, generalmente iniciadas por un personaje colocado en el borde inferior de la obra y cuya escorzada disposición acentúa el centro de la composición. ⁷³

Las obras de Esturmio presentan las mismas características de Campaña pero muy atenuadas, diferenciándose de él, principalmente, por el desenfado presentado en la actitud de sus personajes y la dulzura del rostro de sus santas. ⁷⁴

El representante español de esta modalidad, Luis de Vargas, nos presenta un estilo netamente rafaelesco. Sus composiciones están arregladas diagonalmente, constituidas por numerosos personajes, en actitudes muy variadas, de posiciones escorzadas y con rostros de dulce expresión.⁷⁵ Importante es señalar que, de entre sus discípulos, Diego Angulo menciona a un Diego de la Concha de quien nada se sabe y se ignora si tuvo relación con Andrés de Concha, quien emigró a la Nueva España en 1567; asimismo, hace mención también de Antonio Alfian, autor, entre otros, del retablo de Santo Domingo de Osuna (1564) y, agrega, que su clientela era muy amplia, enviando obras a las Indias y en particular a México.⁷⁶

Luis de Morales, extremeño, perteneciente a esta modalidad, fue el creador de un manierismo muy personal, como señala Juan A. Gaya Nuño.⁷⁷ Sus alargados personajes demuestran un intento de espiritualización. Las figuras femeninas transforman su belleza en recato y recogimiento extremos bajo una profunda actitud mística y melancólica, siempre bajando la mirada. Angulo encuentra en sus composiciones la influencia tanto de Durero como de Schöngauer y Goltzius⁷⁸ ya que son de una rigurosa sencillez y están constituidas por un escaso número de personajes, generalmente presentados en el primer plano y sobre fondo oscuro. La influencia leonardesca es evidente tanto en el movimiento como en el

sentido de la luz, así como en la dulzura y suavidad de los rostros de sus vírgenes, cuyo esfumado recuerda a Beccafumi. Y, en cuanto a la minuciosidad de su técnica y en el tratamiento de pormenores, muestra fuerte influencia flamenca.

La influencia netamente manierista la encontramos a final del segundo tercio del siglo en obras que se muestran ya "sin rastro alguno de goticismo, ni cuatrocentismo y plenamente incorporadas al arte del siglo XVI".⁷⁹ Son pinturas en las que se mezclan influencias de varios maestros italianos como Miguel Angel en el dinamismo de la composición, Beccafumi en los tipos de los personajes, de Correggio en el efecto de luz y de Rosso Florentino en la actitud de los personajes. Entre los principales pintores de esta etapa están Pedro Rubiales, Pedro Machuca y Alonso Berruguete. Tanto Arnold Hauser como Roberto Longhi consideran que éste influyó profundamente a los manieristas florentinos durante su estancia en aquella ciudad.⁸⁰

A partir del tercer tercio del siglo se inicia la tercera etapa de la influencia quinientista, o sea, la miguelangelesca. En este caso se encuentra representada principalmente por Gaspar Becerra en Castilla y Pedro de Céspedes en Andalucía. Su producción artística fue desarrollada especialmente en el campo de muralismo y bajo un carácter netamente italianizante. Seguidores del miguelangelismo de Volterra, nos muestran escenas de estudiada y forzadas actitudes grandilocuentes, composiciones escalonadas, con fuerte sentido

de grandiosidad y "acompañadas de una frialdad que se aplica a expresar los detalles reales".⁸¹

Mientras tanto, en Sevilla, Vasco de Pereira también mostraba ya ciertos rasgos miguelangelescos, rasgos tales como la monumentalidad, la representación de desnudos correctos, llenos de vida y de musculatura estudiada.⁸² Sobresaliendo algo más que Pereira, Alonso Vázquez, quien viajó a México en 1603,⁸³ se muestra más interesado en señalar la musculatura del cuerpo de sus personajes a quienes viste con tela de quebrados pliegues y en quienes intenta mostrar grandiosidad en sus gestos y actitudes.⁸⁴ Contemporáneo de estos dos pintores fue Francisco Pacheco, quien trató de seguir el Manierismo sevillano de Vázquez pero sin liberarse de su sequedad ya que, como ha mencionado Diego Angulo, fue de modesto talento tanto en pintura como en literatura.⁸⁵

La cuarta etapa de influencia italianizante la constituye la corriente veneciana, representada especialmente por Juan Fernández de Navarrete, "el mundo", y El Greco. En sus obras podemos observar los escorzos tintoretianos, el tratamiento de la luz a la manera de los Bassano, el manejo de un estilo de pincelada tan libre y tan suelta que fue calificada por Francisco Pacheco como pintura "a borrones" y a sus autores como "empastadores o manchadores".⁸⁶ Su colorido es brillante, la corpulencia de algunos personajes recuerda a Miguel Ángel y su proporción va perdiendo relación llegando al alargamiento y estilización. Etapa en la que encontramos la pre-

sencia del estilo manierista desde Miguel Angel hasta Tintoretto pasando por Tiziano, Correggio y los Bassano y, aunado a todo ello, el realismo español, con el cual adquiere su se llo tan particular. ⁸⁷

Contemporáneamente a la etapa miguelangelesca y veneciana se desarrolló el grupo de los retratistas de la corte, es decir Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz, quienes crearon el típico "retrato de corte".

Mas, dentro del grupo de pintores de la corte se encontraban también varios italianos. Algunos de ellos tenían ya varios años de residencia en España y otros tantos fueron llamados por Felipe II para decorar El Escorial; siendo estos últimos los más importantes del grupo que trabajó en el recinto real durante la década de los 80. Se encontraba compuesto por Lucas Cambiaso, Pelegrino Tibaldi, Federico Zucaro y varios colaboradores.

Ellos trajeron a Madrid el estilo del manierismo romano de la etapa tardía que, como ya se explicó en el capítulo anterior, se caracterizaban por la influencia de los seguidores de Rafael así como de la de Miguel Angel y que, a juzgar por Angulo, aquí se manifestó de una manera seca, de tonos claros, movimientos ondulantes, con efectos de perspectiva teatral y de composiciones diestras y flexibles; eran hábiles decoradores pero tuvieron poco éxito. ⁸⁸

Francisco Stastny comenta al respecto que, al igual que la modalidad herreriana en arquitectura, la pintura contra-

manierista "representó un estilo imperial español de carácter universal" a partir de 1580.⁸⁹ "Es cierto que Felipe II, con muy buen criterio artístico, aspiró originalmente a decorar sus monumentos con pinturas de Tiziano y que no apreció la sequedad clasicista de Federico Zuccaro. Pero Tibaldi y Cambiaso pudieron satisfacer su gusto por un arte religioso y didáctico... La contramaniera tendrá desde entonces, en la península como en el nuevo mundo, el prestigio de una forma de expresión oficializada de valor universal."⁹⁰

NOTAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO I.

1. George Clark, *la Europa moderna, 1450-1720*, p. 31.
2. *Ibidem*, p. 35.
3. *Ibidem*, p. 36.
4. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 22.
5. Clark, *op. cit.*, p. 37.
6. *Ibidem*, p. 38.
7. *Ibidem*, p. 39.
8. *Ibidem*, pp. 43-44.
9. *Ibidem*, p. 64.
10. *Ibidem*, p. 109.
11. Hauser, *op. cit.*, p. 22.
12. *Ibidem*, p. 23.
13. William Fleming, *Arte, música e ideas*, p. 215.
14. Clark, *op. cit.*, p. 60.
15. *Cfr.*, George Clark, *op. cit.*, p. 60.
16. Elie Faure, *Historia del arte, arte del Renacimiento*, p. 371.
17. *Cfr.*, George Clark, *op. cit.*, p. 65.
18. Clark, *op. cit.*, p. 67.
19. Faure, *op. cit.*, p. 372.
20. *Cfr.*, George Clark, *op. cit.*, p. 68.
21. *Cfr.*, Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 44.

22. Cfr., Cesare Giardini, *Los grandes de todos los tiempos, Carlos V*, pp. 68-69.
23. Cfr., Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 34.
24. Clark, *op. cit.*, p. 74.
25. Fleming, *op. cit.*, p. 215.
26. Clark, *op. cit.*, p. 111.
27. *Ibidem*, p. 120.
28. *Ibidem*, p. 112.
29. *Ibidem*, p. 129.
30. *Ibidem*, p. 124.
31. Hauser, *op. cit.*, p. 37.
32. Fleming, *op. cit.*, p. 171.
33. Hauser, *op. cit.*, pp. 80-295.
34. Francisco Stastny, *Maniera y contramaniera*, pp. 197-230.
35. Repoussein, "Medio manierista para dinamizar la profundidad de la representación y conectar el espacio pictórico con el espacio real del espectador", Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 35, 75.
36. Hauser, *op. cit.*, pp. 35-37, 59-80, 83-85, 119-123; Francisco Stastny, *op. cit.*, p. 202.
37. Hauser, *op. cit.*, pp. 87-92.
38. Hauser, *loc. cit.*, pp. 101-106.
39. Stastny, *op. cit.*, p. 202.
40. Hauser, *Pintura y Manierismo*, p. 151.

41. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 54; Francisco Stastny, *op. cit.*, p. 55.
42. Hauser, *Pintura y...*, pp. 125-139; Stastny, *op. cit.* p' 55.
43. Hauser, *op. cit.*, pp. 148-157.
44. Stastny, *op. cit.*, pp. 203-204.
45. Hauser, *op. cit.*, p. 30.
46. Hauser, *Pintura y...*, p. 66.
47. Hauser, *op. cit.*, pp. 54, 78, 80-81.
48. Stastny, *op. cit.*, p. 204.
49. *Ibidem*, p. 55.
50. *loc. cit.*
51. Hauser, *Historia social ...*, p. 34.
52. *Ibidem*, p. 38.
53. *Ibidem*, p. 39.
54. Hauser, *Pintura y...*, p. 161.
55. Hauser, *Historia social...*, p. 56.
56. Hauser, *Pintura y...*, p. 174.
57. Hauser, *op. cit.*, p. 196.
58. *Ibidem*.
59. *Ibidem*, p. 201.
60. *Ibidem*, p. 202.
61. Stastny, *op. cit.*, p. 204.
62. *Ibidem*.
63. *Ibidem*.
64. *Ibidem*; apud., Federico Zerri, *Pittura e Controriforma*, s.p.

65. *Loc. cit.*, p. 205.
66. Diego Angulo I., *Ans Hispaniae, Pintura del Renacimiento*, p. 18.
67. Everard M. Upjohn, *Historia mundial del arte*, p. 234.
68. Angulo, *op. cit.*, p. 20.
69. Paul Guinard, *Pintura española*, p. 90.
70. Angulo, *op. cit.*, p. 158.
71. Juan A. Gaya Nuño, *la pintura española fuera de España*, p. 50.
72. Angulo, *op. cit.*, p. 158.
73. *Ibidem*, p. 206.
74. *Loc. cit.*
75. *Ibidem*, p. 215.
76. *Ibidem*, p. 216.
77. Gaya, *op. cit.*, p. 52.
78. Angulo, *op. cit.*, p. 232.
79. *Ibidem*, p. 255.
80. Hauser, *op. cit.*, p. 92; Diego Angulo I., *op. cit.*, p. 194.
81. Paul Guinard, *Pintura española...*, p. 94.
82. Angulo *op. cit.*, p. 314.
83. *Ibidem*.
84. *Ibidem*.
85. *Loc. cit.*
86. *Ibidem*, p. 250.

87. *Ibidem.*
88. *Loc. cit.*
89. Stastny, *op. cit.*, p. 213.
90. *Ibidem.*

LA PINTURA NOVOHISPANA EN EL SIGLO XVI

INICIOS DEL ARTE OCCIDENTAL EN NUEVA ESPAÑA

La producción artística en la Nueva España -como una manifestación del contexto histórico-religioso del momento- tuvo, básicamente, dos etapas de desarrollo durante el siglo XVI. La primera se inició con el establecimiento de las primeras órdenes religiosas y llegó hasta la celebración del primer Concilio Mexicano en 1555 y, la segunda, abarcó desde dicho Concilio hasta los inicios del siglo XVII.

Durante los 30 años, aproximadamente, de la primera etapa se inició y estableció el arte occidental de la Nueva España. La situación de la Nueva España a partir de la conquista del territorio se caracterizó por una gran libertad de acción. Políticamente, fue típico el "triunfo de los intereses particulares de conquistadores sobre los indígenas":¹ Cortés organizó el territorio a la manera española nombrando autoridades y repartiendo tierras e indios en encomiendas entre sus capitanes y soldados.² Como gobernador (octubre de 1512-octubre de 1524), fue sustituido en 1524 por una serie de tres funcionarios reales (20 de octubre de 1524, enero de 1526, junio de 1526-1529) y éstos a su vez por dos audiencias (1528-1531 y 1531-1535), terminando con el establecimiento del virreinato en 1535.³ Con esta institución se iniciaba la decidida y franca intervención real

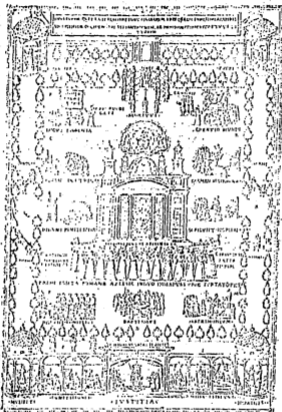
en la toma de decisiones, se ejercería mayor control sobre los conquistadores y de ella surgiría una "política deliberada de protección al indígena", quedando así plenamente establecida la nueva sociedad colonial.⁴

En el campo religioso, la labor de los frailes también fue un recurso importantísimo de conquista. Durante el segundo cuarto del siglo ésta fue una actividad libre, independiente y utópica.⁵ Los frailes asentados en la Nueva España provenían de monasterios cargados de tradiciones medievales, escolásticas, conservadores de un profundo trasfondo humanista cristiano propio de los primeros padres del cristianismo. Sus premisas esenciales eran: la religión, el trabajo, el estudio y la educación. Así, los misioneros enviados a la Provincia del Santo Evangelio de la Nueva España quedaron comprometidos al cumplimiento de tres objetivos principales: cristianización, educación y civilización del indígena.⁶

Como tantas veces se ha escrito, los frailes pensaban recuperar la pureza del cristianismo primitivo corrompido en el Viejo Mundo. Preparaban a la juventud indígena para que después los jóvenes mismos tomaran en sus manos la labor evangelizadora. Franciscanos, dominicos y agustinos fueron las primeras órdenes religiosas que se establecieron y las más importantes en cuanto a la labor evangelizadora. Se distribuyeron en provincias y abarcaron los puntos más importantes del territorio.



The 1st. Page of the 1st. Volume of the 1st. Edition.



N. 1. Organización franciscana de la conventualidad en México.

Los religiosos disponían cierta área del convento para escuela, continuando la costumbre indígena, como relata Sahagún: "A los principios, como hallamos en su república antigua criaban a los muchachos y a las muchachas en los templos y allí los disciplinaban y enseñaban la cultura de sus dioses y la sujeción a su república, tomamos aquel estilo de criar a los muchachos en nuestras casas..."⁷ La escuela se edificaba del lado norte del convento⁸ y contaba con dos sistemas de enseñanza: la interna, para niños nobles, y la externa, para niños plebeyos.⁹ En ella se intentaba brindar una educación integral impartiendo tanto materias teóricas como prácticas (artes y oficios),¹⁰ "necesario tanto para la 'república de los indios', a efecto de que se pudieran valer por sí mismos en la vida una vez fuera de los conventos, pero también para los propios planes de los frailes, proyectados en torno al desarrollo de las actividades conventuales de la evangelización y de ornamentación de los edificios".¹¹ Aspecto de suma importancia para el desarrollo del arte en la Nueva España, ya que fueron los frailes quienes, a través de sus escuelas conventuales, introdujeron en estas tierras el arte occidental y es muy posible que las pinturas sobre tabla más antiguas sean de mano indígena, como se pondrá en relieve más adelante.

Las investigaciones históricas realizadas hasta el momento nos informan que fueron cuatro las escuelas más importantes y sobresalientes: la agustina de Tiripitío, las dos

franciscanas de la ciudad de México, Santa Cruz de Tlatelolco y San José de los Naturales, y la de Texcoco. De estas cuatro fueron notables la de Tlatelolco, de carácter humanista y la de San José de los Naturales en el convento de San Francisco de la ciudad de México, en donde fray Pedro de Gante estableció la primera escuela de arte en la Nueva España.

Consumada la conquista los frailes se auxiliaron en sus primeras tareas de catequización con lienzos didácticos alusivos a los temas religiosos. Al respecto Esteban Palomera menciona que, en 1529, fray Jacobo de Testera fue uno de los primeros religiosos en emplear este recurso, cuya escenificación podemos ver en una lámina de la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés intitulada *Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias*.¹² Este tipo de imagen portátil se llevaba enrollada en una varilla, como mapa, y venía a constituir un sistema audiovisual de enseñanza.

Con la construcción de templos y conventos surgió la demanda de imágenes para su decoración, ya que los religiosos deseaban que por "ningún motivo fuesen inferiores a los *teocallis*".¹³ Esta necesidad fue suplida, en un principio, tanto por las escasísimas imágenes portadas de España, llamadas *sargas*,¹⁴ como por los mosaicos de flores y plumas,¹⁵ tanto precederos que fue necesario dar paso a la tarea de preparar pintores y escultores que produjeran las imágenes

necesarias y fueron los mismos indígenas quienes, adiestrados por los frailes, iniciaron la producción artística europea en la Nueva España.

Como ya se dijo, una de las más famosas escuelas de arte fue la organizada por fray Pedro de Gante, en 1529, a un lado de la Capilla de San José de los Naturales en el convento franciscano de la ciudad de México.¹⁶ Gante, en calidad de lego y por su tartamudez, no se dedicó a la predicación sino a la educación del indígena, especialmente en el campo del arte,¹⁷ contando siempre con la ayuda de Valadés.¹⁸ Los indígenas ya tenían amplio conocimiento sobre el manejo del color y la composición -aunque no bajo el concepto occidental- así que, más que preparar nuevos artistas, bastaba con encausar su habilidad y conocimientos dentro de la concepción del arte europeo. Para ello utilizaban como modelo imágenes y grabados traídos de España, Flandes, Italia y Alemania. Estas representaciones llegaron a América en grandes cantidades como podemos observar en la relación que de ello nos ofrece José Torres Rebello en su artículo *Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII*.¹⁹ Los religiosos no sólo viajaban con libros para celebrar, cálices y ornamentos, sino también con esculturas en madera policromada, pinturas, estampas, grabados y hasta retablos completos.

El número de artistas preparados en las escuelas conventuales llegó a ser bastante numeroso, especialmente el de pintores, dando lugar a que, el 11 de noviembre de 1552,

el virrey don Luis de Velasco ordenara que todo pintor fuese examinado en la capilla de San José de los Naturales, disponiendo lo siguiente: "... por cuanto soy informado que algunos indios pintores, así de la parte de México como de Santiago (Tlatelolco), pintan imágenes, así en sus casas, como en otras partes, los cuales, no están examinados, hacen dichas imágenes sin aquella perfección que se requiere, en oprobio y deservicio de Dios, por lo cual conviene que ningún indio no pinte las dichas imágenes sin que primeramente sean examinados los que hubieren de pintar sean en la Capilla de San José, del Convento de San Francisco de esta ciudad de México, hasta que, como dicho es, sean examinados. Ante lo cual, por la presente ordeno y mando que ningún indio de México ni de Santiago, pintores, no sean osados de pintar, ni pinten imágenes en sus casas ni en otras partes, hasta que sean examinados y en el entretanto que se examinan, sus imágenes que hubieren de pintar sean en la Capilla de San José, para que allí se vean si van con aquella perfección, que conviene y se requiere, con aperebimiento que, en lo que contrario hicieren, serán castigados conforme a justicia, de manera que se les mandará que no usen los oficios y porque venga a noticia de todos y nadie puede pretender ignorarlo, mando que se pregone lo susodicho en el tianguis general y en los demás tianguis de México...".²⁰

Las obras producidas en la escuela de Gante no eran obras maestras pero sí podría suponerse que eran las de mayor cali

dad desde el punto de vista europeo, ya que era en México en donde se encontraban las obras importadas de Europa que servían de modelo.²¹ En la producción de dichas obras la calidad estética no tenía mucha importancia, ya que en ellas contaba, ante todo, el aspecto moral. Eran obras "encominadas a exaltar la majestad de Dios".²² En ellas "no se medía su valor plástico, ni la preciosidad de las formas, del material o de su composición, sino el contenido cristiano de las mismas, es decir, lo que ellas representaban, un aspecto de la divinidad que con tanta paciencia y esfuerzo trataron de hacerles comprender".²³ No obstante todo lo anterior, para Mendieta la habilidad de los indígenas era grande y sus obras llegaban a ser copia fiel de las muestras europeas.²⁴

Sin embargo, a pesar de los numerosos y alagüeños comentarios de los cronistas de la época, las referencias documentales acerca de la calidad de las representaciones hechas por los indígenas que se tienen hasta la fecha son escasísimas. Pero se puede suponer que el número de obras fue bastante amplio, tanto por cubrir las necesidades decorativas de los templos y conventos como por el número de pintores indígenas, a causa del cual, y por mandato virreinal, se estableció el examen oficial para poder ejercer el oficio de pintor.

PINTURA NOVOHISPANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Hacia la segunda mitad del siglo XVI la Nueva España empezaba a mostrar su transformación. La simple sociedad inicial de indios y españoles se transformaba en un complejo conjunto étnico compuesto no sólo de indios y españoles si no también de mestizos, criollos, negros y, como producto de la mezcla de éstos, un variado número de castas.²⁵ La población había aumentado considerablemente. La situación económica tanto minera como agrícola y ganadera era muy próspera.

Con el aumento de jóvenes criollos y mestizos se dio pa so a la solicitud virreinal para la creación de colegios de educación superior, lo cual desvió la atención guberna mental en materia educativa indígena hacia los criollos y mestizos, con notorio deterioro de las instituciones indígenas, como fue el caso del Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.²⁶

En el campo religioso, inicialmente regulado por juntas eclesiásticas,²⁷ se presentaron también importantes cambios en su regulación con la celebración de concilios mexicanos. Disposición provocada seguramente por el efecto contundente del cisma religioso en Europa.

• El primer Concilio Mexicano fue celebrado en 1555 bajo

la organización del arzobispo fray Alonso de Montufar. Su principal objetivo fue "frenar la posición de las órdenes religiosas"²⁸ mediante 93 capítulos constitucionales publicados en 1556. Estas constituciones hacían referencia a la moralidad de los clérigos, el abuso en el cobro de derechos parroquiales, se manifestó la preocupación por el bienestar físico y espiritual de los indígenas, se prohibió la erección de monumentos lujosos en las iglesias, entierros en los muros, la venta de cuadros religiosos no aprobados por los provisoros obispaes y la realización de pinturas con temas religiosos por las autoridades eclesíasticas.²⁹

Durante la época de los 50's eran ya varios los pintores indígenas destacados entre los cuales estaban Marcos Cipac o de Aquino, Pedro Chachalaca, Francisco Xiumamatl y Pedro de San Nicolás, quienes realizaron el retablo para la capilla de San José de los Naturales del convento franciscano de la ciudad de México en 1555.³⁰ Y, un año más tarde, Pedro Cuauhtli, Miguel Toxohcuic, Luis Xochitótoli y Miguel Yohualahuach llevaron a cabo la representación de los gobernadores aztecas en el Tecpan de México en Tlatelolco.³¹

Dentro de las grandes obras de esos años cabe señalar las pinturas murales de los conventos de Epazoyucan, en el actual estado de Hidalgo, supuestamente realizadas en 1556, con base en los comentarios que emitió Montufar al respecto.³² Son pinturas religiosas con temas referentes a la vi-

da de Cristo y la Virgen, en las cuales es evidente la influencia flamenca, como señaló Manuel Toussaint.³³ Influencia que también observamos en la serie de pinturas sobre tabla, probablemente integrantes del retablo primitivo que analizaré más adelante. Asimismo señalamos los murales del convento de Acolman, en el Estado de México, y la serie de pinturas sobre tabla, seguramente también integrantes del retablo original, y cuyo estilo difiere por completo a las de Epazoyucan. Tanto en unas como en otras "... lejos de perseguirse en ellas la clara comprensión del mundo de la geometría euclidiana y la equilibrada integración de objetos y personajes en un universo de proporción humana, lo que está presente es el trazo cuidadoso y desplazado en superficie de dibujante para quien el plano del muro [o de la tabla] es impenetrable".³⁴

La creciente producción artística así como el gran número de pintores propiciaron que, en 1557, se expidieran las Ordenanzas para pintores y doradores.³⁵ A partir de ese momento todo pintor, para poder ejercer su profesión debería sujetarse a lo estipulado en ellas, seguir determinadas etapas en su preparación y presentar un examen. El documento contenía, además, normas técnicas para controlar la buena ejecución y discriminatorias especificaciones acerca de la condición étnica de los artistas.

Para esta época la producción artística ya no estaba motivada por la necesidad evangelizadora de la primera etapa,

se había ya ampliado su campo al arte secular y a la demanda de la sociedad (capillas privadas). La asimilación de las formas artísticas de las influencias italiana, flamenca y española había generado una interesante y *sui generis* producción pictórica que, aunque no representaba un estilo propio y diferente ni era producto de una escuela pictórica propiamente dicho, empezaba a mostrar ciertas diferencias.

Los pintores se encontraban agremiados: surgieron las cofrades y la producción pictórica en general no se generaba en los talleres de los conventos. Españoles, criollos y algunos extranjeros³⁶ habían establecido sus propios talleres y sus obras no sólo las demandaba la Iglesia sino también la sociedad de la época. La reciente nómina de pintores (1547-1622) publicada por Guillermo Tovar de Teresa registra 139, de los cuales 51 son indígenas y dos son negros.³⁷

Más, las disposiciones trentinas, adoptadas por Felipe II según la real cédula del 12 de julio de 1564,³⁸ dieron paso, en 1565, al segundo Concilio Mexicano, durante el cual se juraron y recibieron las disposiciones, se confirmaron las del Concilio anterior y se derogaron las que lo contradecían. Entre los 28 capítulos de sus constituciones, las disposiciones trentinas demandaban: "... tener y conservar principalmente en los templos las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración. Enseñen con

esmero los Obispos por medio de la historia de nuestra redención, expresada en pinturas y otras copias, se instruya al pueblo recordándole los artículos de la Fe... se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los Santos y de los milagros que Dios ha obrado por su medio... que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa...".³⁹ Además de la prohibición de obras inspiradas o influidas por errores religiosos doctrinales, así como el desnudo y las representaciones exitantes, inconvenientes o profanas.

Así es como surge la pintura novohispana, bajo estas condiciones y con el arribo a la Colonia de algunos maestros de la pintura española y flamenca. Pintura que no fue una rama de la pintura española ni mucho menos de la flamenca, aunque la influencia de ambas, al igual que de la italiana, llegaron a presentarse, dando por resultado una pintura híbrida.⁴⁰ Hibridación también común en Europa pero en este caso diferente de aquella en cuanto a la influencia ejercida por el contexto sociocultural novohispano.

Entre los primeros pintores europeos que pasaron a la Nueva España se tienen registrados a Cristóbal de Quezada (1547), Nicolás Tejeda de Guzmán (1558), Francisco Zumaya (1565), Simón Pereyng (1566), Francisco de Morales (1566) y Andrés de Concha (1568). Alrededor de cada uno de ellos se formaron círculos en los que difundían sus conocimientos y su muy personal estilo,⁴¹ en el cual dominaba en mucho la influencia

italoflamenca pero, lamentablemente con excepción de Simón Pereyns no tenemos obras firmadas por ellos.

Debido tanto al dominante ambiente religioso que prevalecía en la Colonia, así como a la influencia recibida de Europa, en la producción pictórica novohispana predominó un profundo acento religioso, lo cual, entre otras cosas, ha motivado su clasificación dentro de las modalidades de la contra y la antimaniera, como señaló Francisco Stastny,⁴² más "no con la finalidad de un arte religioso de propaganda en favor de la Contrarreforma sino como una transmisión de formas... desprovistas de las complicaciones teológicas" que lo generaban en los países católicos de Europa.⁴³ Como podrá comprenderse, no era lo mismo vivir el conflicto del sistema religioso que comentarlo desde el otro lado del Atlántico.

La influencia italo-flamenca fue reforzada, posteriormente, con la llegada de las magistrales obras de Martín de Vos alrededor de 1580. A partir de esa fecha se generó una especie de segunda fase de esta etapa. Baltazar Echave Orio, asentado aquí desde ese año, iniciaba el cambio artístico influido por el manierismo tardío. Echave Orio es el pintor de excepción de la centuria, ya que fue el único que produjo "composiciones derivadas propiamente de la *Maniera*".⁴⁴

Al igual que en Europa, los pintores novohispanos crearon obras tanto dentro de una modalidad como dentro de la otra, ante lo cual Stastny, concretizando todavía más, seña

l6 dos tendencias claramente definidas: la "plástica" y la "vaporosa". A la primera la caracteriza por corp6rea y tactil y a la segunda por cromática y luminosa,⁴⁵ y ubica a Sim6n Pereyngs, "en una simetría casi perfecta", entre ambas tendencias por sus figuras plásticas y sus paisajes vaporosos, y a Baltazar Echave Orio dentro de la tendencia plástica. Sin embargo, no se ocupa de analizar la obra de otros pintores,⁴⁶ como por ejemplo Andrés de Concha, cuya producción artística, tanto por calidad como por cantidad, es relevante en el estudio de la pintura novohispana, o las primitivas tablas de los ex-conventos de Acolman y Epazoyucan. La obra de Concha podría ser clasificada dentro de la tendencia plástica y las tablas conventuales dentro de la tendencia "lineal", tan acertadamente propuesta por Xavier Moyssen.⁴⁷

Como se habrá observado, siendo ya la sociedad novohispana un complejo y numeroso conglomerado humano, progresista y propiciadora de la alta cultura, dio paso al intenso desarrollo del arte pictórico. Este contaba con la Iglesia como su mayor demandante, siendo también su celosa supervisora, no sólo por orden eclesiástico sino, también, por orden virreinal.

El número de pintores indígenas crecía constantemente. Su preparación y calidad eran reconocidos y elogiados. Su ofi-

cio, tanto por el número de practicantes como por la amplísima producción alcanzada, fue oficialmente reglamentado mediante Ordenanzas.

A la demanda de obra pictórica del clero regular, se aunó la del clero secular y, a éstas, la de la naciente sociedad criolla.

A partir de los 60's, el gremio pictórico novohispano se vio enriquecido con el arribo de pintores europeos que habían tenido contacto con alguna de las modalidades del Manierismo, las cuales fueron comentadas en el primer capítulo. No obstante, su producción artística en este continente no se mantuvo en esa línea, no sólo por las rigurosas disposiciones trentinas de 1565, sino también por el cambio de contexto y la falta de contacto directo con el movimiento artístico europeo.

La pintura novohispana, como resultado de la influencia española, flamenca e italiana, fue una pintura híbrida de características particulares causadas por el contexto sociocultural propio de la Nueva España. Es una pintura clasificable dentro de las modalidades de la contra y la antimaniera y, más concreta y formalmente, dentro de tres tendencias: la lineal, la plástica y la vaporosa.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO II.

1. Alejandra Moreno Toscano, *Historia mínima de México*, p. 47.
2. *Ibidem*, p. 48.
3. Carlos Martínez Marín, *Los primeros tiempos de Nueva España*, pp. 180, 182 y 183.
4. Moreno Toscano, *op. cit.*, p. 53.
5. Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano*, pp. 24-29.
6. *Ibidem*, pp. 27, 69.
7. *Loc. cit.*, p. 69; apud, Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, s.p.
8. *Ibidem*, p. 81; apud, Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica indiana*, p. 218.
9. *Ibidem*, p. 70.
10. *Ibidem*, pp. 76, 85.
11. *Ibidem*, p. 70.
12. Esteban Palomera, *Fray Diego Valadés, su obra*, pp. 138, 141, 289; apud, Jerónimo de Mendieta, *op. cit.*, p. 665.
13. "Esta urgencia de la decoración eclesíastica está puntualizada vivamente por fray Juan de Torquemada en las *Razones informativas* que escribió en 1622 y que están publicadas en el libro llamado *Códice Mendieta*", Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 18.

14. *Ibidem*, p. 17.
15. Gloria Grajales Ramos, "Influencia indígena en las artes plásticas del México colonial", p. 92.
16. Francisco de la Maza, "Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales", p. 33.
17. Joaquín García I., "Fray Pedro de Gante", p. 9.
18. Toussaint, *op. cit.*, p. 21; Mariano Monterrosa, "La evangelización", p. 285.
19. José Torres R., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII", pp. 87-96.
20. Toussaint, *op. cit.*, p. 218.
21. Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 93.
22. *Ibidem*, p. 113; apud, Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, p. 404.
23. *Ibidem*, p. 117.
24. Toussaint, *op. cit.*, pp. 33-34; apud, Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, p. 404; Guillermo Tovar de T., *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 124.
25. Andrés Lira, "Economía y sociedad", p. 116.
26. Roberto Moreno de los A., "La imprenta en Nueva España", p. 173.
27. Jorge A. Manrique, "La Iglesia, estructura, clero y sociedad", p. 161.
28. Tovar, *op. cit.*, p. 18.
29. Grajales, *op. cit.*, p. 92.
30. Toussaint, *op. cit.*, p.
31. Toussaint, *op. cit.*, p. 25; Grajales, *op. cit.*, p. 92.

32. Toussaint, *op. cit.*, p. 39.
33. *Ibidem.*
34. Francisco Stastny, *La dispersión del manierismo*, p. 208.
35. Toussaint, *op. cit.*, pp. 220-223.
36. Los flamencos residentes en Nueva España vivían en la actual calle de Pino Suárez, la cual, en esa época, llevaba el nombre de "Flamencos". Ejercían diversas actividades, tenían un idioma común y "la seguridad de no ser importunados como extranjeros, ya que Flandes en el siglo XVI no sólo estaba bajo la dominación española, sino que el propio Carlos V era nativo de Gante", Luis Everard Dubernard, "Los flamencos en México", p. 12.
37. Tovar, *op. cit.*, pp. 234-236.
38. E. Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, p. 115.
39. *Ibidem.*
40. Stastny, *op. cit.*, p. 206.
41. Rogelio Ruiz G., *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, p. 7; "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", p. 66.
42. Stastny, *op. cit.*, p. 221.
43. Xavier Moysen, *La dispersión del manierismo*, p. 231.

44. Stastny, *op. cit.*, p. 217.
45. *Ibidem*, p. 218.
46. *Ibidem*, p. 214.
47. Moyssen, *op. cit.*, p. 234. Tendencia que Moyssen aplica a la pintura mural pero que yo considero también válida para las pinturas sobre tabla, especialmente las de Acolman, como se verá en el análisis estético de dichas obras.

ANÁLISIS ESTÉTICO, FORMAL E ICONOGRAFICO

Comparativamente hablando, son pocas las pinturas sobre tabla del siglo XVI que se conservan a la fecha y la mayoría de ellas se encuentran en estado lamentable. Los historiadores de nuestro arte colonial no han dedicado mucho tiempo a su análisis estético y, mucho menos, a su investigación histórico documental,¹ por lo cual considero que el estudio de este género pictórico se encuentre en estado elemental. Por ello, así como por su trascendente importancia para la pintura colonial novohispana, tal como ya se dijo, me he abocado a su estudio con la intención de incrementar, aunque sea sólo un poco más, nuestro conocimiento al respecto.

1. Abastardo Carrillo y Garciel, *Técnicas de la pintura en La Nueva España, México*, UNAM, 1946.

Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México Manuel Toussaint, 1947.

Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Editorial Salvat, 1950.

Enrique Marco Dorta, *Historia del arte hispánico*, Barcelona, 1958.

Martín Soria y George Kubler, *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, London, The Pelican History of Art, 1959.

Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México UNAM, 1962.

----- *Pintura colonial en México*, México UNAM, 1965.

Justino Fernández, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón", *Anales del I.I.I.*, vol. IX, no. 35, México UNAM, 1966, pp. 41-43.

Santiago Sebastián, "Nuevas pruebas de la obra de Percey", *Anales del I.I.I.*, vol. IX, no. 45, México UNAM, 1966, pp. 45-46.

Xavier Moysson, "Las pinturas perdidas de la Catedral de México", *Anales del I.I.I.*, no. 39, México UNAM, 1969, pp. 87-93.

Francisco de la Haza, *El primer Salón de Tes en México*, México UNAM, 1971.

Para este estudio, que no es exhaustivo, se seleccionaron las tablas que estaban en mejores condiciones, que no estuvieran incluidas en retablos² -lo cual facilitarfa el acceso a ellas- que se localizaran en la ciudad de México o alrededores -por razones económicas y laborales- y que representaran las diferentes etapas de la producción pictórica del siglo XVI.

Al finalizar dicha selección se formó un conjunto de 21 obras, el cual se subdividió, tanto estética como cronológicamente, en cinco grupos:

- Grupo A Tablas primitivas procedentes de:
 ex-convento de San Agustín, Acolman.
 Anunciación
 Epifanía
 Adoración de los pastores
 ex-convento de San Andrés, Epazoyucan
 Ecce homo

Gonzalo Obregón, "El aporte flamenco en México", *Artes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 67-92.

Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979.

Francisco Stastny, "Maniera y contramaniera", en *Dispersión del Manierismo*, México, UNAM, 1980, pp. 197-230.

José Guadalupe Victoria, "Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha", *Anales del I.I.E.*, no. 50/1, México, UNAM, 1982, pp. 77-86.

Martha Fernández, "El matrimonio de Andrés de Concha", *Anales del I. I.E.*, no. 52, México, UNAM, 1983, pp. 85-99.

Anada Martínez R., "Los Cinco Señores: una pintura del siglo XVI en la Catedral de México", en *Estudios de arte novohispano*, UNAM, 1983.

2. Con excepción del San Cristóbal de Simón Perceys, la Coronación de la Virgen de Andrés de Concha, el Descendimiento de la Catedral de México y las obras atribuidas a Martín de Vos.

- Grupo B Obras de Simón Pereyns
 Coronación de la Virgen
 San Cristóbal
- Grupo C Obras atribuidas a Andrés de Concha
 Sagrada familia con San Juan
 Los cinco señores
 Martirio de San Lorenzo
 Santa Cecilia
 Coronación de la Virgen
 San Juan Bautista
- Grupo D Obras italo-flamencas
 Descendimiento
 Obras de Martín de Vos y atribuciones
 San Miguel
 San Pedro
 San Pablo
 San Juan escribiendo el Apocalipsis
 Tobías y el arcángel San Rafael
- Grupo E Obras de Baltazar Echave Orio y atribuciones
 Anunciación
 Epifanía
 San Sebastián



1. Anónimo, *Adoración de los pastores* (Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INWI).

Título:	Adoración de los pastores
Autor:	anónimo
Técnica:	Óleo sobre tabla
Dimensiones:	1.58 X 2.23 m.
Procedencia:	ex-convento de San Agustín Acolman, Estado de México
Localización:	Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.

Respecto a la iconografía, San Lucas, en su evangelio, nos narra el hecho de la siguiente manera: "Y sucedió que, mientras ellos estaban allí (en Belén) y se le cumplieron los días de alumbramiento (a Marfa), y dio a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada.

"Había en la misma comarca algunos pastores que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche, su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor, los envolvió en su luz: Y se llenaron de temor. El ángel les dijo: 'No temas, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor: y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre'".¹

Evidentemente, como podrá observarse, el portal en el

1. San Lucas 2:6-13.

que se desarrolla la escena no es oriental sino renacentista europeo. Asimismo, la indumentaria de algunos personajes y sus rasgos son occidentales. Además, como detalle añadido al contenido bíblico, se introdujeron cuatro angelillos.

La obra está compuesta por dos escenas dispuestas en tres planos de profundidad. En la primera encontramos a la Virgen, el Niño y San José rodeados por pastores. Uno de ellos aparece, recortado, en el ángulo inferior derecho. Viste jubón a la rodilla en blanco, abierto al frente y anudado por cintas de cuero. Su gorro yace en el piso, en una defectuosa representación, pues éste parece flotar más que yacer sobre el piso. Y lo mismo puede decirse de la oveja que está echada junto a él. Este pastor es un personaje de rasgos muy particulares, fuertes y resaltados: de frente sumamente amplia, cejas muy delgadas, arcos superciliares muy salientes, nariz recta pero pequeña en comparación con el resto de la cara, ojeras sumamente hundidas y sonrisa forzada. Su piel es rojiza, las manos grandes con dedos delgados, de uñas largas y muy señaladas.

Detrás de él, San José, hincado e inclinándose sobre el niño, se muestra muy asombrado. La disposición de este personaje también deja mucho que desear, ya que se le ha presentado levantando la rodilla izquierda y sin el indispensable sombreado para crear la ilusión de su asentamiento. Se en-

cuentra vestido con manto rojo, jubón rosa -de manga larga- y túnica blanca. Esta es de mangas cortas, ceñidas y terminadas en lengüetas y ajustada a la cintura por una banda naranja. Calza botas de cuero color ocre rojizo. Se presenta barbado, rubio y de piel rojiza. Sus manos son muy semejantes a las del pastor anterior y sus rasgos son finos y bien trabajados.

El niño se presenta desnudo, acostado sobre un paño blanco extendido sobre un montón de paja y no sobre un pesebre. Su tratamiento plástico es esfumado y poco naturalista. Nuevamente encontramos deficiente asentamiento en su presentación, pues no se manifiesta la sensación del peso de su cuerpo sobre la paja. Se le ha presentado un tanto rígido y con una blancura de piel casi azulosa, de pelo apenas señalado, de rostro poco gracioso, de ojos totalmente inexpressivos, nariz ancha y boca grande.

La Virgen, postrada de hinojos y adorándole, junta sus manos al frente. Se encuentra ataviada con velo blanco de escasos pliegues, manto azul, blusa blanca y transparente, vestido rosa de manga larga y túnica roja de manga larga, muy plegada, y ceñida por una banda verde obscuro. Su rostro presenta rasgos muy finos: frente amplia y recta, cejas delgadas y arqueadas, ojos pequeños y entreabiertos, de color verde, nariz recta y boca pequeña, de labios muy delgados y de pelo claro, más bien rojizo.

Detrás de ella encontramos a dos pastoras. Una de ellas se aproxima portando sobre la cabeza una gran cesta con pa lomas. Su rostro, de piel muy blanca, como la virgen, es sumamente plano, ya que no se le ha sombreado en lo absoluto y sólo se le han dibujado sus rasgos. Viste velo rosa, sin pliegues, totalmente extendido, vestido largo rosa y túnica verde a la rodilla. Calza sandalias de cuero y, bajo el brazo derecho, lleva otra cesta cubierta por un paño blanco. La otra pastora se aproxima al niño mirando a su compañera. Su rostro es de frente muy amplia y redondeada, ojos pequeños y claros, nariz grande, recta y delgada. Viste manto verde amarillento, blusa transparente y vestido naranja de manga larga.

Sobre las pastoras revolotean cuatro angelillos en diferentes escorzos. Tres de ellos tomados de la mano. Son rollizos, rubios, de rostros graciosos y de rasgos muy redondeados.

Entre los pastores se yergue una pilastra de color ocre claro y decorada con motivos renacentistas. Esta sostiene dos arcos, cuya arquivuelta se interrumpe en el borde de la tabla.²

Al lado de la pilastra encontramos a un pastor de piel rojiza, mucho más oscura, de cabello y barba oscuros y cargando sobre el hombro un saco. Su expresión es francamente de alegría y, por los rasgos de su rostro, se le aprecia

² Pilastra de diseño y disposición semejantes, aunque sin decoración, a la de la Epifanía de Alejo Fernández, *Art Hispaniae*, fig. 138, p. 137. (foto no. 2)

como un hombre viejo. Viste sencillo jubón blanco de manga larga, ceñido por un cinturón de cuero con hebilla dorada.

Delante de él otro de los pastores, también de pie, mira fijamente a María mientras toca una gaita. Su tez es también rojiza y su rostro presenta rasgos aguzados: frente muy amplia, cejas delgadas y rectas, ojos grandes y oscuros, nariz larga, recta y puntiaguda, pómulos salientes, boca pequeña y labios delgados. Viste gorro blanco y túnica rosa de manga larga, ceñida por un cinturón de cuero con hebilla plateada.

En el segundo plano, detrás de las pastoras se aprecia la fachada de una casa, desde cuyo balcón de madera un anciano observa la escena. Curioso e interesante detalle, el del observador, que también se presentó en la *Adoración de los reyes*, de igual procedencia. El barandal sobre el que se apoya el anciano es igual al representado en la tabla de la *Anunciación*, también procedente de este convento. Debajo aparecen las cabezas de las bestias, el buey y la mula y, hacia el centro, se aprecia otra construcción en verde oscuro con un vano de acceso rectangular.

Y en el tercer plano, se presentó la escena de la *anunciación* a los pastores, cronológicamente anterior al tema de esta obra. Sobre una loma, un grupo de cuatro pastores se encuentra acampado: uno de ellos duerme, otros dos se incorporan y el cuarto, se aproxima, llamando su atención la

presencia del ángel que, volando y rodeado por un luminoso resplandor, les da la noticia. Detrás de los pastores está una techumbre de paja y dos perros ladrando, y al frente de ellos una fogata y el rebaño de ovejas dormidas.

Respecto a la composición, encontramos dos marcados ejes transversales a los cuales se sobrepone una composición triangular.

El dibujo es muy claro, fuerte y definido. El colorido es muy cálido e intenso. La escena está homogéneamente iluminada, sin predominio de alguna fuente en particular aun en la escena del fondo, en donde el resplandor del ángel no llega a dominar. La perspectiva es un tanto deficiente y la ilusión espacial también, ya que los planos están muy próximos entre sí y no hay claro asentamiento en los personajes. Las formas se han trabajado suavemente, los pliegues son redondeados y muy sombreados. Respecto al manejo de rostros y expresividad de los mismos, encontramos, con excepción de la pastora de las palomas, un gran manejo plástico y gran diferenciación de rasgos.

Estilísticamente, presenta fuerte influencia flamenca, tanto en la caracterización de los personajes como en su abigarrada disposición. Al respecto, son notables las semejanzas que con la misma escena se encuentran entre esta pintura y el tríptico Postinari,³ en donde se presenta una co-

3. Hugo Van der Goes, *Adoración de los pastores*, altar Postinari, Galería Uffizzi, Florencia; en José Pijoán, *Summa Artis*, vol. XV, fig. 180, p. 113. (foto no. 3).

lumna, el buey y la mula en la misma disposición, el Niño sobre el suelo, un grupo de pastores de rasgos, indumentaria y actitudes semejantes -incluso, uno portando una gaita y otro con sonrisa igualmente forzada, mostrando los dientes- y también una pequeña escena, en el ángulo superior de recho, con el ángel en vuelo horizontal y un pastor saltando. Así como también se pueden observar estas semejanzas con la *Natividad de Espejo*³ y con la de Juan Masip⁴ (1530), la cual presenta la composición triangular al centro, al niño sobre el piso, un pastor con boina y gaita y la escena de la anunciación a los pastores en el último plano, aunque aquí se presentan ángeles entre los pastores y la pilastra no tiene decorado el fuste.

3. *Espejo, Natividad, Ars Hispaniae*, fig. 155, p. 150 (foto no. 4).

4. Juan Masip, *Adoración de los pastores*, Catedral de Segobre, *Ars Hispaniae*, fig. 164, p. 127 (foto no. 5).



6. Anónimo, *Epigrama* (Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH).

Título:	Epifanía
Autor:	anónimo
Técnica:	Óleo, mixta y temple sobre tabla
Procedencia:	exconvento de San Agustín Acolma, Estado de México
Localización:	Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.
Dimensiones:	1.59 x 2.53 m.

En relación con la iconografía, San Mateo relata el hecho de la siguiente manera: "Nació Jesús en Belén de Judea en tiempos del rey Herodes, unos magos que venían del Oriente se presentaron en Jerusalén diciendo: '¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo.'... Ellos después de oír al rey, se pusieron en marcha, 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 su madre y, postrándose, le adoraron; luego abrieron sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra..."¹

En la obra, el pintor presenta el pasaje inscrito en un ambiente no concordante ya que éste es de tipo europeo y no oriental, además de ser una escena al aire libre y no bajo techo. En cuanto a los personajes, ha intercalado a un grupo militar no mencionado en el texto. Respecto a los rasgos, 1. Mateo 2:1-12.

en general son más representativos de individuos europeos, con excepción de los negros, y sobre la indumentaria, nuevamente, observamos que es de estilo más bien europeo que oriental.

En el primer plano encontramos a los dos reyes flanqueando a la Virgen con el Niño. Baltazar, a la izquierda, se presenta de pie, aproximándose a la Virgen y mirando placidamente al Niño. Viste turbante rosa claro, adornado con una gran piedra verde al frente, sobre el cual porta la corona dorada de largos picos semejantes a flores de nardo. Por la parte posterior se desprenden dos cintas, también rosadas, dispuestas en ligero movimiento curvilíneo. Anudado sobre el hombro derecho, presenta un manto ocre claro, que recoge con el antebrazo. Su túnica es semilarga, de manga corta, de color verde y cuello redondo adornado con pedrería. Debajo, lleva jubón rojo de manga larga, calzones blancos y ajustados y calza sandalias de cuero y medias rojas, de borde volteado, adornadas con un pequeño mascarón. Del lado izquierdo trae una espada de cuya funda pende una banda dorada que cruza su pecho. La empuñadura de la espada está decorada con una cabeza de león, mientras, la vaina, se remata con un mascarón. Al frente y sostenida por ambas manos, presenta una gran copa con tapa profusamente decorada en relieve. El personaje es un hombre negro, joven, de rasgos suaves y redondeados. De frente amplia, cejas delgadas y arqueadas, ojos grandes y oscuros, nariz ancha, boca

grande, de labios gruesos y mentón fuerte.

La Virgen se encuentra sentada, de frente, sobre un pedestal cuadrangular, el cual, a su vez, está colocado sobre una plataforma mixtilínea de color ocre; ambos están dispuestos sobre un piso decorado con recuadros en blanco y ocre. La Virgen viste un gran manto azul oscuro, que cae al piso cubriéndole la pierna derecha. Debajo, lleva un velo blanco hasta los hombros. Su blusa es transparente y de cuello redondo. Su vestido es largo, de color rojo y mangas muy plegadas, al igual que el talle; el cuello se encuentra adornado con una banda dorada y una gran piedra verde, de forma romboidal, al centro. El vestido se ciñe por una banda verde oscuro y, debajo de él, asoma la punta de una zapatilla negra muy sencilla. Su rostro es ovalado y de rasgos finos: cejas delgadas y arqueadas, ojos pequeños de color verde, nariz recta y larga -de punta mal sombreada- boca pequeña, de piel muy blanca y de pelo castaño claro. La cabeza presenta alrededor un resplandor de finos rayos blancos.

A su izquierda se arrodilla el rey Melchor, a quien dirige su plácida mirada con ojos entreabiertos. Este es un viejo calvo, con rostro de rasgos muy fuertes, piel rojiza, cabello y barba canosos y rizados, trabajados a base de líneas finísimas. De frente amplia, cejas abundantes, ojos grandes y profundos y nariz aguileña. Viste manto rojo y jubón y túnica semejantes a los del rey Baltazar, pero decora

da con charreteras doradas. De su cuello penden dos cadenas plateadas de grandes eslabones. Usa calzones rojos, ajustados, y calza sandalias y medias de color ocre claro de diseño y decorado semejantes a las de Baltazar. Con la mano izquierda sostiene su corona y, con la derecha, el cofre con monedas de oro, el cual se encuentra profusamente decorado.

El Niño se encuentra sentado en el regazo de su madre, quien lo sostiene con ambas manos. Se presenta de frente, desnudo e inclinándose a la derecha para tomar las monedas que le ofrece el rey. Es un niño rollizo, de piel muy blanca, cuyos rasgos y pliegues se han señalado por líneas muy finas. Su cabello es rubio y rizado y a su rededor, el resplandor se representó por una especie de flores de liz de delgadas líneas blancas. Las piernas están en fuerte desproporción, exageradamente gruesas.

Detrás de Melchor encontramos a San José y al rey Gaspar. El santo, presentado de tres cuartos de perfil y mirando tristemente al rey, se presenta de pie, de tez muy clara, y con barba y bigote oscuros. Apoya su mano derecha sobre un bastón y con la otra señala al niño. Su frente es amplia y recta, sus cejas delgadas y ligeramente arqueadas, ojos pequeños, nariz recta y puntiaguda, boca pequeña y de labios rojizos y delgados.

El rey Gaspar, presentado de pie y de frente, gira la cabeza hacia la izquierda para mirar, fija y asombradamente, a María. Su piel es rojiza y su barba y bigote oscuros, ri

zados un poco canosos. Su frente es muy amplia y recta, sus ojos grandes y oscuros, su nariz delgada y recta y sus pómulos muy señalados. Viste turbante blanco sobre el cual lleva la corona, igual a la de Melchor. El manto es ocre claro y el jubón rojo. La túnica se presenta, también, con charreteras doradas y usa peto metálico. Al igual que los otros reyes, lleva espada pendiente de una banda que le cruza el pecho.

Detrás de esta escena observamos, a la izquierda, parte de las ruinas de un edificio circular, del cual sólo se presentan dos vanos con arco de medio punto y, a un lado, parte de un arco de ancho intradós. Sobre éste, hay una columna circular y un muro, delante de los cuales se asoman tres pequeños personajes para observar la escena. Son dos mujeres y un anciano.

Tras las ruinas aparece en grupo de diez soldados. Todos con yelmos muy decorados con diversos motivos. Uno de ellos es negro y lampiño, los otros son de piel clara y barbados. Respecto a su indumentaria, apreciable parcialmente y sólo en cuatro de ellos, es diferente en cada uno, en colores rojo y amarillo y ribeteada en dorado. Sus rostros son diferenciados entre sí y de rasgos muy finos. Detrás del rey Gaspar hay un grupo semejante, pero muy poco definido.

En el tercer plano, sobre una pequeña loma, se encuentran tres camellos con sus respectivos cuidadores. Las bestias son grisáceas y de formas poco logradas: patas muy cor-

tas y cabeza muy grande. Dos de ellos están cubiertos con lienzos rojos y, el tercero, lo lleva blanco. Se intentó representar de raza diferente a cada uno de los cuidadores de las bestias, dándoles tonos de piel distinto y vistiéndolos en diferentes colores, aunque con la misma indumentaria: turbante, jubón corto y de mangas largas y calzones largos y ajustados.²

En el plano del fondo, el pintor muestra un poblado de tipo europeo medieval a la orilla de un río, el cual es cruzado por un puente de piedra de tres arcos. El cielo, despejado totalmente, es de color azul grisáceo muy claro y sobre él brilla la estrella de Belén, lanzando un haz luminoso sobre la Virgen. Es una obra de composición horizontalizante y con dos marcados ejes diagonales: uno de ellos está señalado por la línea de inclinación de la cabeza de la virgen y continuado por la disposición del rey arrodillado, y, el segundo, por el pliegue del manto de la Virgen, el brazo del niño y la mano de san José. Fuera de esos dos ejes, la abigarrada disposición de los personajes no señala mayor esquema compositivo. El dibujo es fuerte y definido, pero poco experimentado, dando formas poco logradas. En cuanto al colorido, éste es cálido e intenso. El tratamiento de los paños está poco trabajado, presentando pliegues un tanto acartonados y demasiado gruesos. El tratamiento de los rostros, por el contrario, muestra un buen intento por lograr diversidad en ellos, tanto en expresiones como en rasgos. El tratamiento de las ma-

2. Los camellos son muy semejantes a los presentados en la *Epifanía* de Alejo Fernández, *Ars Hispaniae*, fig. 138, p. 137. (foto no. 2).

nos, en los personajes principales, con excepción del niño, las muestra grandes y delgadas, en diversas posiciones, con falanges levemente señaladas y uñas largas y bien marcadas.

Respecto al manejo de la luz, la escena se presenta homogéneamente iluminada; sin predominio de una fuente de luz en particular. La perspectiva espacial es bastante defectuosa, especialmente en los elementos arquitectónicos.

La obra podría ser catalogada como un ejemplar hispano-flamenco con cierta influencia renacentista, pero también cabe considerar la posibilidad de que haya sido el resultado de una copia deficiente de alguna estampa o pintura de ese estilo. realizada por mano indígena.



7. Anónimo, Anunciación (Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INNH).

Título: **Anunciación**
 Autor: anónimo
 Técnica: óleo y temple sobre tabla
 Procedencia: ex-convento de San Agustín Acolman,
 Estado de México.
 Localización: Dirección de Restauración del Patrimonio
 Cultural del INAH
 Dimensiones: 2.24 x 1.58 m.

San Lucas escribe: "Al sexto mes fue enviado por Dios - el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David, el nombre de la virgen era María y entrando donde ella estaba, dijo: 'Alégrate, llena de gracia, el Señor es contigo', Ella se conturbó con estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: 'No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre... María respondió al ángel: '¿Cómo será esto, puesto - que no conosco varón?' El ángel le respondió: 'El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá - con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios...'¹

La escena descrita por el evangelista se encuentra representada dentro de un ambiente renacentista. En el primer -
 1. Lucas 1, 26-36.

plano encontramos a la Virgen y al Arcángel. Este se encuentra avanzando hacia la Virgen, con la pierna ligeramente flexionada, de tres cuartos de perfil. El Arcángel presenta pequeñas alas extendidas hacia atrás, el brazo izquierdo en alto y el derecho, semiflexionado, sosteniendo un delgado cetro del que desciende, con marcado movimiento curvilíneo, una filacteria en la que se lee AVE MARIA.

La Virgen, arrodillada, de tres cuartos de perfil, con el torso de frente y la cabeza girada a la izquierda, se dirige al Arcángel, circundada por una aureola blanca, sus brazos están flexionados, llevando las manos al pecho, apoyando la derecha sobre éste y mostrando la palma de la izquierda. Delante de ella se presenta parte de un mueble decorado con motivos renacentistas y, sobre éste, un libro abierto sobre un atril.

La disposición del Arcángel y de la Virgen son semejantes a la presentada por Pedro Berruguete en su *Anunciación*² y lo mismo acontece con la de la Colección Bradino.³ En ésta, además, se asemeja en la presencia de una pequeña paloma entre los rayos que van del Padre Eterno a la Virgen, así como en el atril y la filacteria del Arcángel.

En la escena, además del Arcángel y la Virgen, se ha presentado el torso del Padre Eterno en el ángulo superior iz-

2. Pedro Berruguete, *Anunciación*, Cartuja de Miraflores; *Ars Hispaniae*, fig. 94, p. 100. (foto no. 8)

3. *Anunciación*, Colección Bradino; *Ars Hispaniae*, fig. 110, p. 114. (foto no. 9).

quierdo. Se encuentra surgiendo entre nubes y rodeado por tres angelillos y tres querubines. El personaje, de barba y cabello blancos, se inclina dirigiéndose a la Virgen, levantando la mano derecha y apoyando la izquierda sobre la esfera celeste. Representación de cierta influencia barroca, probablemente repintada en 1713. De esta pequeña escena surgen tres rayos luminosos dirigidos a la Virgen, al final de los cuales se representó la paloma del Espíritu Santo.

Detrás de los dos personajes principales, corre una columnata plateresca, de capiteles y fustes profusamente decorados con grotescos. De cada una de las ocho columnas arrancan arcos de medio punto formando una bóveda que remata en una especie de relieve o pintura mural, el cual se compone de dos desnudos, Adán y Eva probablemente, inscritos en una cartela. Sobre ellos se encuentra un extraño mascarón de rasgos zoomorfos, curiosamente humanizado, flanqueado por dos figuras humanas que sostienen una banda ostentando la fecha 1561.

Bajo la cartela se encuentra el dintel del vano de acceso a una habitación, dentro de la cual se aprecia, tras una recogida cortina, parte de un lecho.

Los elementos arquitectónicos están desplantados sobre un piso decorado con grandes recuadros en blanco y rojo, muy renacentista, sobre el cual aparece la fecha 1713, probablemente, año en el que la obra fue repintada.

La escena finaliza con un paisaje campirano apreciable más allá del barandal que pasa detrás de la columnata y el

Arcángel.

Como puede apreciarse, las formas, tanto de rostros y manos como de vestiduras están manejadas en base a una línea rigurosa, presentando un modelado duro y perdiendo expresividad. La anatomía de los personajes ha sido poco lograda y sus movimientos se encuentran un poco forzados, especialmente el escorzo de la virgen. Sin embargo, se aprecia el intento por presentar variedad en los rostros y las actitudes de los personajes.

Los pequeños elementos decorativos no han sido minuciosamente trabajados, quedando casi dibujados. Más, el escenario arquitectónico, aunque estrecho, muestra claramente el decidido interés por el manejo de la perspectiva.

Respecto al manejo de la luz y la sombra, sólo fue utilizada para acentuar el volumen y no para crear efectos especiales de ambientación, pues la escena se presenta homogéneamente iluminada, con un leve predominio luminoso de izquierda a derecha.

En relación al colorido no presentaré comentarios, ya que la obra se encuentra repintada.

Los investigadores de nuestro arte colonial no mencionan las tablas del ex-convento de Acolman, sólo han comentado la pintura mural. Guillermo Tovar de Teresa presenta algunas observaciones al respecto, aclarando que en 1576 se construyó otro retablo pero que el original, al cual perte-

neca esta tabla, era de 1561, fecha que aparece pintada en la obra.⁴

4. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 451.



10. Anónimo, Ecce homo (Departamento de Restauracion del Patrimonio Cultural del INAH).

Título: **Ecce homo**
Autor: anónimo
Técnica: óleo y temple sobre tabla
Procedencia: ex-convento de San Andrés Epazoyucan, Hgo.
Localización: Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.
Dimensiones: 1.82 X 2.21 m.

Iconográficamente la Biblia relata lo siguiente: "Volvió a salir Pilato y les dijo: 'Mirad, os lo traigo fuera para que sepais que no encuentro ningún delito'. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: 'Aquí teneis al hombre'. Cuando le vieron, los sumos sacerdotes, los guardias gritaron: '¡Crucifícale, crucifícale!'".¹

El pintor nos muestra el momento en que Pilatos presenta a Jesús ante el pueblo judío diciendo: "Aquí teneis al hombre". En primer término encontramos el torso de varios personajes en diversas posiciones en actitud de reclamo o protesta. Todos ellos traen cubierta la cabeza con cascos, bandos o turbantes, y visten túnicas y mantos en colores ocre, verde, rojo y gris. Delante de ellos, sobre un estrado a la altura de sus cabezas, vemos a Jesús flanqueado por un soldado romano y por Pilatos.

El soldado, de pelo rizado, y rostro muy clásico, viste

1. San Lucas 19, 4-5.

coraza militar y, debajo, una tónica a la rodilla. Se presenta de tres cuartos de perfil, descalzo y mirando, inexpresivamente a Jesús, cuya capa sostiene con la mano derecha.

Jesús se encuentra ataviado solamente por un paño blanco al rededor de la cadera y manto rojo obscuro atado al cuello. Coronado de espinas, de pelo largo y recortada barba y bigote, su figura aparece en curioso escorzo un tanto forzado: presenta la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, el torso girado hacia el frente mientras adelanta la pierna izquierda y mantiene la otra detrás y de perfil. Postura que, si se compara con el *Ecce homo* de los frescos del mismo convento, se comprobará que ambos están tomados del mismo grabado, en este caso, invirtiendo la posición de las piernas.

A la derecha, Pilatos mira a los personajes de la escena inferior. Levanta la mano izquierda señalando a Jesús mientras sostiene el manto con la derecha. Su cuerpo se presenta de frente, con la pierna derecha de perfil y viste turbante verde y blanco, manto azul, piel sobrepuesta, tónica verde obscuro con sobretónica verde claro, espada envainada y una especie de botas delgadas que permiten apreciar claramente la forma anatómica de sus pies; todo ello muy alejado de la indumentaria propia de un pretor romano.

Detrás de Jesús hay un gran nicho sobre cuyo arco, en aparente relieve, se ven dos desnudos, hombre y mujer, recos

tados sobre la arquivuelta, apoyándose sobre una cartela en blanco y sosteniendo un disco sobre las piernas; conjunto de clara fórmula renacentista. A la derecha del nicho se desplanta una columna de interrumpido fuste liso y basamento rectangular.

En el fondo se presentan varios elementos arquitectónicos en diversos tonos de gris y de franco estilo renacentista, muy ajenos al lugar de la escena. A la izquierda del estrado se abre un vano a través del cual se aprecia una columna idéntica a la anterior, de cuyo capitel arranca un arco de arquivuelta oculta por el dintel del vano. Más allá, está un macizo torreón medieval almenado y con pequeños vanos. Del lado derecho del estrado se muestra parte de una escalinata y, al fondo, una banqueta muy peraltada, detrás de la cual corre un muro decorado por un gran recuadro y una pilastra adosada que sostiene una cornisa. Detrás del muro se aprecia un arco más y detrás de él, el cielo despejado.

Como puede apreciarse, las formas de rostros y manos están manejadas en base a una línea suave, mientras que en las vestiduras la línea es más rígida, presentando pliegues gruesos y angulosos.

El colorido es intenso y contrastante. El manejo de la luz no es muy fuerte: en la zona inferior no se aprecia una fuente definida, mientras que en la superior es muy clara

su procedencia desde el ángulo inferior derecho.

La perspectiva lineal se manejó con cierto éxito en los elementos arquitectónicos; sin embargo, la colocación del estrado y los personajes inferiores no fue resuelta tan bien, ya que parece que el estrado se sostiene sobre sus ca bezas en lugar de presentarse firmemente apoyado en el piso.

Respecto al tratamiento plástico de los rostros, se observa un intento de expresividad y variedad. Esta escena re cuerda en mucho la representación, de este tema, realizada por Jerónimo Bosch.²

Considero a esta obra como un ejemplar hispano-flamenco de influencia renacentista. Hispano-flamenca por el tipo y disposición de los personajes de la zona inferior y renacentista tanto por la presencia de elementos arquitectónicos de ese estilo como por el tratamiento formal y disposición de los personajes superiores.

2. José Pijoán, *Summa Artis*, fig. 287, p. 201. (foto no. 11).



12. Simón Pereyns, *Coronación de la Virgen* (Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH).

Título: Coronación de la Virgen*
Autor: Simón Pereyng
Firma: XIMON PERINES
 PINXIEVAT
Técnica: probablemente óleo sobre tabla
Procedencia: antigua Catedral de México.
Localización: Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.
Dimensiones: 2.60 X 2.13 m.

En esta tabla el pintor presenta un grupo de ángeles coronando a la virgen, acompañada por San José y, probablemente, por Santa Ana o una donante.

En primer término, del lado izquierdo, encontramos a San José representado como un hombre maduro, de frente amplia, cejas delgadas, ojos pequeños, nariz larga, recta y puntiaguda, de boca grande y labios delgados y de párpados y mejillas flácidas. Su piel es más oscura que la de la virgen, su cabello es rizado y corto, con grandes entradas, de oreja pequeña y detallada y barba y bigote rizados y oscuros. Se encuentra semiarrodillado, de tres cuartos de perfil y con la mirada dirigida fuera de la escena. Viste túnica verde oscuro, de cuello y puños decorados con motivos dorados, y envuelto casi por completo por un gran manto ocre oscuro, debajo del cual sólo sobresalen el brazo, la pierna izquierda y la mano derecha. Ambas prendas son de paños acartonados, poco plegados y de fuerte claroscuro.

* La obra fue severamente dañada durante el incendio de 1967; los restos se conservan en el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.

Calza sencillas sandalias cerradas y porta la vara florida, la cual descansa, diagonalmente, entre su hombro y el piso. La vara está rematada por una pequeña paloma en vuelo, representando al Espíritu Santo y recordando la milagrosa concepción de María. Las manos del santo son delgadas, grandes y de alargadísimos dedos, de falanges ligeramente marcadas y puntas levantadas, de los cuales se unen el cordial y el anular. Sus pies presentan dedos fuertes, bien definidos, de yemas muy anchas y dispuestos en forma de "Z".

Del lado opuesto, también de tres cuartos de perfil pero totalmente arrodillada, se encuentra una mujer dirigiendo su mirada hacia el Niño en piadosa actitud. Es una mujer madura, de rostro delgado y ovalado, trabajado de una manera totalmente diferente al resto de los personajes. Su tez es clara, la frente recta, las cejas delgadas, los ojos grandes y de párpados muy sombreados, al igual que la nariz, recta y corta, lo cual le da dureza en la expresión. La boca es pequeña, los labios ligeramente carnosos, separados por una fuerte sombra, y la barbilla apenas está señalada. Se cubre con un velo blanco sobre el cual cae un manto gris oscuro con el interior rojo. Bajo el manto, apreciamos la túnica blanca, de angulosos pliegues, al igual que el manto; tratamiento de paños que no se presenta en la parte baja de la túnica.

Al centro de la obra observamos el tema principal, la

Virgen, presentada con el Niño sobre su regazo, a quien mira serenamente. Se encuentra sentada sobre un gran trono de piedra, de brazos decorados por quimeras y de extremos arrollados, desplantado sobre un piso decorado con recuadros, los cuales a su vez se decoran alternadamente con rombos y elipses; decoración de clara raigambre *quattrocentista*. La perspectiva de los brazos es bastante defectuosa, dando por resultado un brazo mayor que el otro. El diseño del trono recuerda en mucho al presentado en la obra llamada *los cinco señores* atribuida a Andrés de Concha. Volviendo al personaje, María se encuentra de frente con el torso girado hacia la izquierda. Es una joven y bella mujer de rostro fino y ovalado, piel muy blanca y mejillas sonrosadas, de frente muy amplia y recta, cejas muy delgadas -casi dibujadas- nariz recta, delgada y puntiaguda, ojos grandes, de párpados delgados y muy sombreados -apenas entreabiertos- de boca pequeña, labios delgados y barbilla apenas señalada. Su cabello es castaño claro, rizado y largo, cayendo sobre el hombro derecho. Cubre su cabeza con un gran manto azul marino, con el cual envuelve su regazo, dejando apreciar la posición de su pierna izquierda mediante escasos, amplios y delgados pliegues, de fuerte claroscuro, y un tanto acartonados. Debajo del manto y cubriéndole los hombros trae un fino y muy delgado velo rosado, cuyas puntas bajan en "V" sobre el pecho. Su vestido, de color rosa obscuro, lleva largas y amplias mangas de pu

ños ajustados, sumamente plegados y mostrando una textura suave, fina y sedosa, que también podemos observar en la caída del mismo paño sobre el escalón. Sus manos, al igual que las de san José son delgadas de larguísima dedos, con las mismas características y la misma disposición, sosteniendo entre ellas al Niño sobre su regazo. Este es de gran tamaño, robusto y rollizo y de piel muy blanca. Se encuentra de frente, flexionando la pierna izquierda mientras intenta cubrirse con el manto de su madre.

La cabeza de la Virgen está flanqueada por dos ángeles que acuden en vuelo a coronarla. Ambos son rollizos, de piel muy blanca, facciones finas y cabello rubio y rizado. Se presentan vestidos con largas y muy plegadas túnicas. De alas puntiagudas y detallado plumaje. La corona es una pieza de elaborado trabajo y decorada con grandes piedras preciosas. En la parte superior de la composición, se encuentra un gran dosel cuyo rico brocado es sostenido por dos angelillos de características semejantes a los anteriores, pero presentados de frente, en escorzos bien logrados, y desnudos. Además del dosel, la escena se cierra por ambos lados con pilares estriados de altos basamentos.

Estilísticamente, es evidente la influencia del miguelangelismo rafaelista en la obra, aspecto muy señalado tanto por Diego Angulo como por Justino Fernández y Xavier Moyssen.¹

¹ Es notable la diferencia de tratamiento de la figura I. Diego Angulo I., *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 382; Justino Fernández, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón", pp. 41-43; Xavier Moyssen, "Las pinturas perdidas de la Catedral de México", p. 87.

femenina del ángulo inferior derecho, en comparación al acabado tratamiento del resto, diferencia debida quizá a la intervención de otro pintor o a la deficiente "restauración". La monumentalidad de la Virgen, así como la robustez del Niño denotan ya cierta influencia manierista italianizante, así como la teatral ambientación de la escena, contrastando con el arcaísmo de los ángeles y el duro tratamiento pictórico de clara influencia hispano-flamenca.

Respecto a su composición piramidal y especialmente al conjunto de la Virgen y el Niño, Santiago Sebastián publicó el grabado de Marcantonio Raimondi en el cual se inspiró Pereyns;² grabado que a su vez estuvo basado en el estudio preparatorio de la *Madonna de Foligno* de Rafael (foto No. 13). Pero Pereyns no se limitó solamente a copiar fielmente el grabado, cambió algunos aspectos como la posición de la cabeza del Niño, las manos y piernas de la Virgen, su atuendo y la ambientación de la escena. Como señala Francisco Stastny, esta utilización de las ideas de Rafael, evidente intención de alejamiento de los excesos de la *Maniera*, reflejan una clara tendencia a las soluciones propias de la modalidad de la contramaniera romana.³

Esta obra fue atribuida a varios pintores. En 1924, Francisco Fernández del Castillo la atribuyó a Francisco de Iba, llegando a asegurar que había visto la firma de éste en el

2. Santiago Sebastián, "Nuevos grabados de la obra de Pereyns", p. 45.
3. Francisco Stastny, "Maniera y contramaniera", p. 216.



Marcantonio Raimondi "La Virgen y el Niño" según estudio preparatorio de la
Madonna di Foligno de Rafael.

cuadro.⁴ También se le adjudicó a Baltazar Echave Orio por Francisco Diez Barroso, quien consideró que había bastantes fundamentos para dicha atribución, al igual que en el San Sebastián que se encontraba en el mismo retablo.⁵ Atribución erróneamente considerada aun después que Manuel G. Revilla, en 1892, ya había señalado la presencia de la firma castellanizada de Pereyng.⁶ Diego Angulo y Manuel Toussaint confirmaron la paternidad de Pereyng en esta obra y Xavier Moysen lo aclaró detalladamente en 1965 al estudiar la obra *in situ* y sin el vidrio que la protegía, localizando la firma "en un escalón previo al sitio del trono de la Virgen; con letras versales tipográficas se leía en una línea: XIMON PERINES y abajo: PINXIEVAT".⁷

-
4. Xavier Moysen, *op. cit.*, p. 89; apud, Francisco Fernández del Castillo, *El Universal*, 5 de abril de 1924.
 5. *Ibidem*; apud, Francisco Diez Barroso, *El arte en Nueva España*, p. 259.
 6. *Loc. cit.*; apud, Manuel G. Revilla, *El arte en México*, p. 104.
 7. *Ibidem*, p. 88.



14. Simón Percey, San Cristobal (Catedral de México).

Título:	San Cristóbal
Autor:	Simón Pereyns
Firma:	SIMON PE RINES. F. AÑO 1588
Técnica:	probablemente óleo sobre tabla
Procedencia:	Catedral vieja de México
Localización:	Catedral de México, Capilla de la Purísima Concepción de Marfa
Dimensiones:	2.00 X 1.50 m.

Respecto a su procedencia, Manuel Toussaint cita el texto del Inventario de la Catedral de 1588, el cual dice: "Otro retablo que está en el altar de San Cristóbal de talla dorada y estofada y la ymagen del Santo de Pinzel que lo dió el maestrescuela Don Sancho Sánchez de Muñón".¹ No se mencionan otras pinturas, seguramente el retablo sólo ostentaba una so la tabla, la cual se conserva hasta la fecha.

Respecto a su iconografía, se dice que Cristóbal fue un hombre de estatura y copulencia fuera de lo normal. Era nativo de Cannan y orgulloso de sus características físicas decidió servir al rey más poderoso. Mas, al observar que aquel príncipe temía al demonio, Cristóbal decidió buscar al demonio. Sin embargo, aquel era temeroso de otro ser más poderoso, Dios. Y Cristóbal fue finalmente en busca del ser supremo. Fue catequizado en una ermita, en donde se le indicó que sirviera a Dios ayudando a la gente a cruzar el río, ya que

1. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 60.

no sabía orar y era incapaz de ayunar.²

Cristóbal levantó su choza en la ribera del río y "cierta noche cuando dormía... oyó la voz de un niño que le llamaba: 'Cristóbal ven a transportarme'. Cristóbal salió... y encontró a la orilla del río a un niño... subió al niño en sus hombros, tomó su cayado y empezó a vadear la corriente. Pero las aguas empezaron a subir y... más pesado se hacía el niño... Tuvo miedo de perecer ahogado, sin embargo, con gran esfuerzo llegó a la otra orilla. Entonces dijo al niño: 'me has puesto en grave peligro'... y el niño respondió: 'no te maravilles de esto... no has cargado al mundo, pero llévaste... al creador del mundo. Yo soy Jesucristo, el rey a quien sirves con tu trabajo. Y para que sepas que digo la verdad, planta tu cayado junto a tu casa y yo te prometo para mañana flores y frutas'. El palo seco era una palmera llena de hojas, flores y dátiles".³

En esta obra, el pintor nos muestra la figura monumental del santo con el Niño al hombro, cruzando las aguas del río y, al fondo, las riberas del mismo en estrecho paisaje, cerrado por un celaje nebuloso muy oscuro.

El santo se presenta de frente, mirando al Niño. Es un hombre maduro, barbado y con abundante y agitada cabellera, la cual sujeta por una banda blanca. Viste manto amarillo, túnica azul marino, ceñida por un cinturón de cuero, y calzo

2. Margaret Tabor, *The saints in the art*, pp. 47-49.

3. Albam Butter, *Vida de los santos*, t. III, pp. 186-190.

nes blancos largos, recogidos a medio muslo. Extiende el brazo izquierdo hacia un lado y apoya el otro sobre una palmera, símbolo del cayado florido, de follaje y frutos muy pequeños en proporción al tronco.

El Niño, de cabellera corta, rubia y rizada, se encuentra sentado sobre el hombro derecho del santo, levantando el brazo y pierna derechos y ataviado, solamente, por un ligero paño rosado. Su cabeza se encuentra rodeada por un luminoso resplandor, mientras la del santo sólo muestra una delgada aureola.

La tersura de la piel y rostro del Niño contrastan con el fuerte rostro del santo, de rasgos duros y piel más oscura, de tratamiento realista y vigoroso que delata claramente su edad.

El tratamiento de los paños, con abundantes y redondeados pliegues matizados con violento claroscuro cromático y en gran movimiento, denotan influencia más barroca que manierista; movimiento que permite percibir la presencia del viento en la escena. Efecto que también se muestra en las rizadas olas del río, del cual surgen dos enormes peces a los pies del santo; al lado de uno de ellos, en una pequeña cartela, se encuentra la fecha y firma del pintor. Ambos peces están minuciosamente y detalladamente trabajados, mostrando, así, la influencia flamenca.

En la ribera izquierda encontramos a tres pastores obser-

vando la escena y, detrás de ellos, un paisaje campestre rematado por un monte nevado. En la ribera opuesta, un monte, de túnica y manto largos, se aproxima a la orilla con una tea encendida. Detrás de él se aprecia, entre arbustos, el ábside de un templo y, más allá, los tejados de una población. Incorrectamente la altura del templo es la misma que la del anciano, mientras la proporción entre el templo y el poblado posterior sí es correcta. El paisaje en ambos casos, nos muestra, nuevamente, el tratamiento flamenco tan detallado.

En el plano del fondo observamos a la izquierda el cielo nublado pero luminoso, el cual, al avanzar hacia el lado opuesto, se oscurece en una variada gama de grises mostrándonos, así, la amenazadora aproximación de la tormenta.

Como podrá observarse, la composición es simple, sencilla y clara, presentando al personaje principal al centro, abarcando casi la totalidad de la escena y flanqueado por reducidos paisajes de gran profundidad espacial. La perspectiva está bien lograda. El dibujo es fuerte y seguro y el colorido, brillante y muy contrastado. El tratamiento anatómico está muy acabado, mostrando muy buen trabajo en los rasgos del rostro del santo, en sus manos -de falanges y uñas bien definidas y yemas sobresalientes- y en el acentuado modelado de la musculatura de sus piernas. Su formación flamenca se evidencia en el minucioso tratamiento de los peces y del paisa-

je.⁴ Características, todas ellas, que confirman la acertada clasificación de Manuel Toussaint como "flamenco-italianizante".⁵

4. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 431.

5. Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 60.



15. Atribuido a Andrés de Concha, *Sagrada Familia con San Juan*
(Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Título: **Sagrada Familia con San Juan**
 Autor: atribuido a Andrés de Concha¹
 Técnica: tela, probablemente al óleo²
 Procedencia: desconocida
 Localización: Pinacoteca Virreinal de San Diego
 Dimensiones: 1.34 X 1.20 m.

En la escena, el pintor destaca especialmente la figura de la Virgen al presentarla al centro, rodeada por el resplandor del rompimiento de gloria y de mayor tamaño que san José. María está representada por una mujer de tez muy clara y rasgos muy finos. Rasgos que la asemejan mucho con la imagen de la santa Ana de la obra llamada *Los cinco señores* (tabla no. 8). Viste el atuendo tradicional, trabajado a base de escasos pliegues redondeados y sumamente esfumados, de gran similitud con el tipo de virgen de Coixtlahuaca. Sus manos son de dorso un tanto ancho y dedos largos con puntas aguzadas y ligeramente levantadas, sobreponiendo el dedo medio al anular, idénticas a las de la virgen de Coixtlahuaca. Están modeladas por esfumado muy tenue, marcando falanges y uñas y colocadas en delicada posición, sosteniendo al niño entre ellas.³

1. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 342.
2. Esta obra originalmente fue pintada sobre tabla, pero, en 1871 fue "restaurada" por un señor llamado Huitrado, quien la desprendió de la tabla y la adhirió a una tela, Cfr., Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en Nueva España*, p. 92.
3. Tanto en los rasgos de su rostro como en sus manos hay gran similitud con la virgen del *Nacimiento* de Luis de Vargas (1555) de la Catedral de Sevilla (foto no. 16).

Este, presentado de pie y ligeramente inclinado hacia san Juan, se encuentra desnudo, envuelto solamente por un delgado paño blanco de abundantes pliegues, trabajado de manera semejante al ropaje de la virgen. Es un niño regordete, de piernas bastante gruesas, rasgos faciales muy redondeados, frente de marcadas entradas, con la mano derecha en ademán de bendición. Adelanta la pierna izquierda y presenta, en los pies, tres dedos largos y dos cortos, detalles todos ellos claramente semejantes al niño presentado en la *Santa Cecilia*, así como también con el niño-pastor del *Nacimiento* de Luis de Vargas (1555) (foto no. 16).

La figura de san Juan sigue el modelo del niño Jesús pero presenta un trabajo un tanto descuidado, especialmente en el modelado de las manos y en su incierta colocación espacial. Está ataviado con la tradicional zalea, semiarrodillado y con los ojos entornados a la manera de las obras atribuidas a Concha. Anatómicamente evidencia gran corpulencia. Sus pies y manos siguen también la disposición de los presentados en obras atribuidas a Concha.

Entre ambos niños se colocó la oveja mística en extraña posición, pues tal parece que estuviera cayéndose de la mesa. Defectuosa presentación así como defectuoso es también el tratamiento de su anatomía y pelaje.

San José, proporcionalmente menor, como ya mencioné, está ubicado detrás del plano de la Virgen. En él son evidentes las semejanzas con las pinturas de Coixtlahuacan y *Los cinco*

señores (tabla no. 8), tanto en los rasgos de su cabeza y rostro, como en los de sus manos y su artificiosa actitud. Pero tanto aquí como en los cinco señores ya no está representado de acuerdo al texto bíblico, ya no es más un viejo. Su atuendo consta de manto ocre, de escasos pliegues, y túnica gris azulosa, de pliegues amplios y redondeados. El tratamiento de los paños contrasta con el de los otros personajes por la escasez de pliegues, no obstante se observan igualmente acartonados.

Sobre la mesa, cubierta por un paño gris azuloso claro, plegado únicamente en dos puntos, se presentan dos elementos simbólicos: la cruz, armada con dos varas de carrizo, iconográficamente relacionada tanto con san Juan como con la pasión de Cristo, y una cesta con uvas y un lienzo blanco, directamente relacionados con Cristo; objetos de un minucioso tratamiento plástico.

El fondo de la escena está cerrado por un rompimiento de gloria rodeado por grisáceas nubes planas de borde luminoso, de gran semejanza con las presentadas en la *Santa Cecilia* (tabla No. 10).

El conjunto de esta obra recuerda en mucho el típico conjunto rafaelesco, como señala Diego Angulo,⁴ así como también observó su delicado esfumado a lo Baroccio en el modelado plástico, comparándolo también con el modelado de Andrea del Sarto. En esta obra podemos apreciar claramente la in-

4. Diego Angulo I., *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 384.

fluencia renacentista italiana, tanto en las características mencionadas como en su trabada y compacta composición triangular, así como por cierta influencia manierista en el ritmo quebrado de los personajes, los escorzos en que están colocadas las manos de san José y la monumentalidad de la Virgen, el acartonamiento de los paños y la robustez de los niños. Todo ello rematado con el toque flamenco de minuciosidad en el tratamiento de los elementos iconográficos de la mesa.

La obra, inicialmente, fue atribuida a Pereyus por Manuel Toussaint.⁵ Posteriormente Angulo Iñiguez la identificó con el Maestro de Santa Cecilia,⁶ y Guillermo Tovar de Teresa, recientemente, en su estudio comparativo de las obras de Yan huiltlán, Coixtlahuaca y el Maestro de Santa Cecilia, y en acuerdo con Diego Angulo y Enrique Marco Dorta, las clasificó como obras del mismo autor, Andrés de Concha,⁷ atribución con la cual estoy de acuerdo ante las semejanzas estilísticas señaladas.

5. Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 61.

6. Diego Angulo I., *op. cit.*, p. 384.

7. Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 457.



17. Atribuido a Andrés de Concha, Los cinco señores
(Catedral de México).

Título: Los cinco señores.

Autor: atribuido a Andrés de Concha¹

Técnica: tabla, probablemente al óleo

Procedencia: probablemente Catedral vieja de México

Localización: Catedral de México, Capilla de la Soledad

Dimensiones: 2.35 X 1.67 m.

Esta obra ha sido considerada por varios investigadores como posible producción de Andrés de Concha.² Al respecto Guillermo Tovar de Teresa, confirmando anteriores suposiciones, menciona: "Es una obra de autor anónimo, que nosotros, compartiendo la opinión de Diego Angulo y Enrique Marco, creemos guarda el estilo de Andrés de la Concha... en esta obra, se siente el Renacimiento tardío sevillano de Pedro de Campaña y Luis de Vargas, maestros probables de nuestro artista".³ Atribución compartida, igualmente por José Guadalupe Victoria en reciente publicación.⁴

En la escena, el pintor muestra a los personajes en un

1. En carta fechada en Madrid el 4 de abril de 1978, Enrique Marco Dorta le comentaba a Guillermo Tovar de Teresa: "... no hay duda de que el maestro del retablo de Coixtlahuaca y el de Santa Cecilia es Andrés de la Concha. La Sagrada Familia, Santa Cecilia y las tablas de Coixtlahuaca, son de la misma mano, así como también la bellísima Sagrada Familia de la capilla de la Soledad de la Catedral de México, que don Diego no conocía". Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 410.
2. Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, vol. II, p. 384; Amada Martínez "Los cinco señores: una pintura del siglo XVI en la Catedral de México", p. 78.
3. Tovar, *op. cit.*, p. 432.
4. José Guadalupe Victoria, "Nuevas consideraciones sobre Andrés de la Concha", pp. 77-86.

escenario plenamente renacentista. En ella encontramos a la Virgen y a santa Ana sentadas sobre un monumental trono de piedra, con el Niño de pie frente a ellas. A los lados, san José y san Joaquín, y rematando la escena, el Padre Eterno y el Espíritu Santo surgiendo de un rompimiento de gloria.

La Virgen se presenta sentada de frente, con la cabeza de perfil, mirando aparíblemente a su madre con un ligero giro del torso. Es una bella mujer, joven, rubia, de piel clara y sonrosada. Su rostro es de finas y suaves facciones y su cuerpo, en general, ligeramente rollizo. Su frente es muy amplia, la nariz recta, la boca pequeña, de comisuras de presivas y ojos entornados enmarcados por finas cejas cortas. Rasgos de gran semejanza con el rostro del San Lorenzo atribuido también a Concha.⁵ Cubre su cabeza con un delgado y transparente velo, de suavidad y ligereza muy bien logradas. Sobre éste lleva un gran manto azul marino y se encuentra ataviada con un vestido rosa de manga larga y ceñido por una banda verde. Sus manos, regordetas pero de dedos largos, están colocadas en suave y delicada posición, acariciando a Jesús, quien se aproxima a sus piernas.

Este, es un tierno niño como de cinco años, de perfil, con los brazos extendidos hacia el frente y posando, suavemente la mano derecha sobre la mano de la santa abuela, hacia quien dirige su mirada. Se encuentra de pie, apoyado so sobre la pierna izquierda y flexionando la derecha, la cual

5. Anada Martínez, *op. cit.*, p. 82. (foto no. 21).

descansa, graciosamente, sobre los dedos del pie. Su cabellera es rubia, rizada y muy corta. Su piel es clara y sonrosada. Su rostro es de frente muy amplia y rasgos muy suaves y redondeados. Viste túnica larga de color gris violáceo, debajo de la cual asoma su pie descalzo en un muy buen escorzo.

Santa Ana se presenta como una mujer madura de rostro delgado, tez más oscura que la Virgen y de facciones finas y aguzadas. Es una mujer grande, corpulenta, que abraza protectoramente a su hija. Se encuentra sentada de frente, ligeramente inclinada hacia adelante y con el torso girado hacia la izquierda para dirigir su ausente mirada hacia Marfa. Trae cubierta la cabeza con un delgado y blanco velo a la manera de los tocados monjiles flamencos, que amarra sobre el pecho y le cubre los hombros, sobre los cuales porta un largo manto de color ocre. Se le ha ataviado con un vestido rosado de manga larga sobre el cual lleva una túnica, de manga larga también, pero abiertas. El manto le cubre el regazo y cae hasta el piso, dejando apreciar, bajo sus angulosos y acartonados pliegues, la posición de sus piernas. Sus manos, en comparación a las de la Virgen y el niño, no están tan bien trabajadas, presentándose marcadamente diferente entre sí: la derecha es gruesa y corta y la izquierda delgada y larga.

El trono de piedra sobre el que están sentadas está desplantado sobre un gran basamento cuadrangular. Sus brazos es

tán decorados por gotizantes quimeras, de dimensiones marcadamente diferentes entre sí, al igual que en su proyección espacial, provocando desconcierto en la perspectiva.⁶ Perspectiva que ha sido considerada por Amada Martínez como un forzamiento de la línea de fuga de carácter manierista,⁷ observación que no considero concordante con lo aquí mostrado.

El trono presenta a manera de respaldo, un amplio nicho rematado en arco de medio punto sobre el cual se abre el -- rompimiento de gloria del que emergen el Espíritu Santo, como blanca paloma en vuelo, y, sobre ella, el Padre Eterno, de medio cuerpo, inclinado hacia abajo, en buen escorzo. Es un anciano calvo, canoso y barbado. Viste túnica y manto rosados y levanta la mano derecha en ademán de bendición, mientras sostiene la esfera universal en la izquierda.

Al lado izquierdo del trono encontramos a san José, figura recortada, de pie, que muestra a un hombre joven, ya no al tradicional viejo bíblico, moreno, delgado, de facciones muy finas y perfectamente acabadas. Dirige su extasiada mirada a santa Ana, girando la cabeza en esa dirección. Viste manto ocre oscuro, de angulosos pliegues y túnica azul marino. Entre los dedos de la mano izquierda sostiene, delicadamente, la vara florida en un muy bien logrado escorzo, de

6. En *La Astronomía*, de Pedro Berruguete (Museo de Berlín) se presenta una monumental mujer sentada en un gran trono rematado por un nicho. La mujer, su atavío y su posición son muy semejantes a esta santa Ana (foto No. 18). Las semejanzas son más cercanas con el Retablo de santa Ana del Maestro del Pulgar (1531) de la Catedral de Granada, en donde la santa Ana pasa el brazo sobre la Virgen, las manos del san José son similares y también se encuentran sentadas sobre un trono desplantado sobre una plataforma. (foto no. 19).

7. Martínez, *op. cit.*, p. 79.

actitud un tanto forzada y artificiosa, muy semejante al san José de la *Sagrada Familia* y al del retablo de Coixtláhuaca.

A diferencia de este, san Joaquín en el extremo opuesto, se muestra como una figura abocetada, de pincelada muy suelta, aunque no deja de mostrar la intención del autor de presentar un hombre anciano, de rostro muy marcado y delgado, de entrecejo fruncido y ojos profundos. Cubre su cabeza con un manto gris y visto tónica naranja. Sus manos, en delicada y compleja posición, muestran la avanzada edad del personaje, el cual, curiosamente, dirige su consternada mirada hacia el espectador. Su pie derecho, adelantado sobre el basamento del gran trono, es de grandes dimensiones y muestra la disposición de dedos al igual que en otras obras atribuidas a Concha. Este personaje recuerda en mucho al presentado por Luis de Vargas detrás de Adán en su obra llamada *la generación temporal de Cristo* (1561) de la capilla de la Gamba de la Catedral de Sevilla (foto no. 20).

Detrás de ambos santos se levantan gruesas columnas de mármol de altos basamentos, como las presentadas en Yanhuitlán,* alrededor de las cuales se pliegan verdes cortinajes rematados en dorado, dando paso al rompimiento de gloria ya comentado.

Como puede observarse, es una obra de marcada horizontalidad y su composición, tanto por el pesado volumen de los personajes dispuestos en este sentido como por la división

* *Anunciación, Circuncisión y Pentecostés.*

del espacio en dos escenas: la terrenal, abajo y la celestial, arriba. Desconcertantemente, el manejo de la perspectiva es descuidado, como se recordará lo comentado sobre las diferencias de proyección de los brazos del trono; no obstante se logró profundidad mediante el dramático manejo de la iluminación. El dibujo es fuerte y seguro, sin embargo el manejo plástico de algunos detalles -como las manos de santa Ana- son un tanto imperfectos. Respecto al colorido, éste se presenta cálido, brillante e intenso en los personajes centrales contrastando con los colores fríos y apagados en los extremos y el fondo, recurso que hace resaltar a los personajes centrales.

En cuanto al tratamiento de los personajes, en ellos se evidencia el naturalismo del pintor, ya que su tratamiento individualizado les otorga una personalidad propia, diferenciada y muy humanizada. Tovar de Teresa comenta que las figuras del Padre Eterno y la Virgen "... están muy relacionadas con el autor de Coixtlahuaca, Santa Cecilia y la Sagrada Familia".⁸ Comentario con el que estoy de acuerdo especialmente cuando se compara el tratamiento dado a las manos, mas no con la relación que él establece entre este tipo de virgen y la representada en Coixtlahuaca, ya que aquella es de rostro más alargado, frente muy recta, cejas arqueadas, ojos grandes y redondos y nariz un poco más corta y redondeada.

8. Tovar, *op. cit.*, p. 432.

En relación al estilo, encontramos ya rasgos de clara influencia manierista italiana como el fondo arquitectónico incompleto, los paños acartonados, los pliegues de marcado claroscuro, la miguelangelesca monumentalidad en la figura de santa Ana y el gusto por los escorzos.



21. Atribuido a Andrés de Concha, *Martirio de San Lorenzo*
(Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Título: **Martirio de San Lorenzo**
Autor: atribuido a Andrés de Concha¹
Técnica: tabla, probablemente al óleo
Procedencia: desconocida
Localización: Pinacoteca Virreinal de San Diego
Dimensiones: 2.23 X 1.64 m.

Según relata Alban Butler en su *Vida de los santos*,² san Lorenzo (258 d.c.) fue sentenciado a morir quemado a causa de la indignación del prefecto de Roma al no poder obtener los tesoros de la Iglesia, los cuales había solicitado al santo, quien los vendió, y regaló el producto de la venta. Conducta que respondió al anuncio que el Papa san Sixto le había hecho momentos antes de morir, diciéndole que en tres días más él lo acompañaría. Y, justamente, fueron tres días los que san Lorenzo pidió al prefecto para reunir los tesoros de la Iglesia, tesoros que para el santo estaban repre-

1. En 1965, esta obra fue atribuida a Simón Pereyrs por Manuel Toussaint en su obra sobre pintura colonial mexicana, en donde, además Xavier Moysen anotó que tanto Diego Angulo como Martín Soria la atribuyen al Maestro de Santa Cecilia. En 1979, Guillermo Tovar de Teresa, en su estudio comparativo de las obras de Yanhuitlán, Coixtlahuaca y las obras de la Pinacoteca Virreinal atribuidas al Maestro de Santa Cecilia, confirma que son obra de un mismo pintor, Andrés de Concha; opinión compartida tanto por Diego Angulo y Marco Dorta y, recientemente por José Guadalupe Victoria en su artículo sobre dicho pintor. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 93; Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 410; Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano*, p. 386; José Guadalupe Victoria "Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha", p. 78.
2. Alban Butler, *Vida de los santos*, t.III, pp. 298-299.

sentados por los pobres a quienes la Iglesia sostenía, por lo cual el prefecto se sintió burlado y lo mandó quemar poco a poco sobre una parrilla por loco y vanidoso. "Los verdugos desnudaron a Lorenzo y lo ataron sobre la parrilla donde empezó a quemarse a fuego lento. Los cristianos vieron el rostro del mártir rodeado por un resplandor hermosísimo y respiraron el fragante perfume que despedía su cuerpo; pero los perseguidores no vieron el resplandor ni percibieron el aroma. San Agustín dice que el gran deseo que tenía San Lorenzo de unirse con Cristo lo hizo olvidar los rigores de la tortura, y San Ambrocio comenta que las llamas del amor divino eran mucho más ardientes que las del fuego material, de suerte que el santo no experimentaba dolor alguno. Después de un buen rato de estar sobre las brasas, Lorenzo se volvió hacia el juez y le dijo sonriendo: 'manda que me vuelvan del otro lado, pues éste ya está bien asado'. El verdugo le dio entonces la vuelta. Lorenzo dijo al fin: 'la carne está a punto; ya podéis comer'. En seguida oró por la ciudad de Roma, por la difusión de la fe en todo el mundo y exhaló el último suspiro".³

Al parecer, Andrés de Concha plasmó en esta obra el momento en el que el santo pide ser volteado y, siguiendo el relato, nos muestra al santo desnudo, atado a la parrilla y con el rostro, no rodeado por un resplandor, pero sí

3. *Ibidem*.

con serena y extasiada expresión. El vestuario de los personajes concuerda con la época y solamente nos muestra un personaje fuera del relato tradicional, el angelillo que desciende portando la corona de laurel y la palma del martirio. Seguramente fue un elemento iconográfico utilizado para acentuar el hecho, recurso muy del gusto barroco, apreciable en martirios posteriores.

Analizando la escena, vemos, en primer plano, al santo mártir recostado sobre la parrilla, desnudo, de tres cuartos de perfil y girando la cabeza hacia la derecha, mirando hacia el angelillo. Frente a él se encuentran tres verdugos que se disponen a ejecutar la sentencia. Dos de ellos cargan sobre los hombros, macisos de leña, mientras el otro empuña un largo y curvado "mandoble". Los tres se presentan en dinámicos escorzos, descalzos y ataviados con tónicas sencillas y cortas. Sobre ellos, en el ángulo superior derecho, observamos a dos personajes más, un soldado portando una tea encendida y al prefecto de Roma sentado sobre un gran pedestal circular, flanqueado por largos cortinajes. El soldado se presenta de tres cuartos de perfil, con la cabeza de frente y levantada, mirando al prefecto, el cual está de perfil y extendiendo la mano derecha sobre el hombro del soldado.

Frente a ellos y emergiendo de un rompimiento de gloria, aparece un angelillo portando en la mano derecha una corona de laurel y en la izquierda la palma del martillo. El ange-

lillo se encuentra de perfil, volando boca abajo.⁴ Bajo este angelillo y frente a una escultura abocetada, símbolo de la idolatría, hay tres personajes más: uno, entre sombras, poco definido, del cual sólo se presentó la cabeza; delante de éste, un viejo barbado y cabizbajo, vistiendo manto y túnica de color rosa claro y, delante de este último, otro verdugo se inclina sobre el santo flexionando el brazo izquierdo sobre su cabeza, personaje que recuerda a Miguel Angel si se le compara con los Ignudi del techo de la Sixtina (foto no. 23).

A diferencia de la *Santa Cecilia*, en esta obra las formas han sido modeladas con mayor acento en su luminosidad, presentando figuras fuertes, pesadas y musculosas. Con una fuerte tendencia miguelangelesca, de dinámicos y variados escorzos, de actitudes artificiosas, forzadas. Sin embargo, el estudio anatómico del santo se presenta un tanto deficiente en la zona de la cintura. Su postura recuerda, una vez más, a Miguel Angel por su representación de Noé o de Adán aunque de postura de piernas inversa, por razones plásticas (fotos nos. 24 y 25). Se hace notar que sus pies y manos son semejantes a los de otros personajes de obras atribuidas a Concha. La fuerte expresividad de los rasgos de los rostros de los verdugos contrasta con la serena y delicada expresión del rostro del santo, quien resignado a su martirio pero deseoso de

4. El tipo del angelillo es muy semejante a los representados por Rafael en los frescos de la Farnesina de Agostino Chigi (1519), (foto no. 22).

alcanzar la vida eterna mira esperanzado al angelillo que anuncia su destino.

Todos los personajes, con excepción de los dos del ángulo superior derecho y el insinuado frente a la escultura, se presentan iluminados por una fuerte fuente de luz que proviene del lado derecho. Mientras que el angelillo se ilumina por la parte superior, luminosidad que recae también sobre el santo mártir y los dos personajes que están detrás de él.

Respecto al colorido, es evidente el dominio de las carnaciones debido al escaso vestuario, en el cual observamos verde esmeralda oscuro en la túnica del personaje de la izquierda y en los del ángulo superior derecho, mientras que las túnicas de los verdugos son blanca, gris oscuro y azul marino. El viejo que se encuentra detrás de ellos se cubre con un manto gris claro. Los colores son de tono poco intenso, no obstante, cabe señalar el colorido de la túnica del anciano de la izquierda cuyo manto se presenta de color rosa con brillos naranja y sombra rojo oscuro, así como el faldellín del verdugo que porta el "mandoble", que es verde claro con luces rosas y sombras verde oscuro. Ambos casos pudieran considerarse como intentos de iridiscencia. El fondo es totalmente oscuro, resaltando considerablemente la figura de los personajes en escena y creando un efecto dramático.

Respecto a su esquema compositivo es muy clara la marca diagonalidad estructurada por los dos agrupamientos de personajes y reforzada por la postura del santo.

En esta obra son claros los elementos de influencia manierista: la vena miguelangelesca del pintor en el tratamiento anatómico, la dinamización de los personajes por sus escorzos, los efectos dramáticos de iluminación, así como el intento de iridiscencia en el colorido de algunos paños.



26. Atribuido a Andrés de Concha, *Santa Cecilia* (Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Título: **Santa Cecilia**
Autor: atribuido a Andrés de Concha¹
Técnica: tabla pobablemente al óleo
Procedencia: Templo de San Agustín, ciudad de México²
Localización: Pinacoteca Virreinal de San Diego
Dimensiones: 2.90 X 1.92 m.

Como referencia iconográfica, la biografía de santos habla de esta santa como virgen y mártir. Santa Cecilia es muy conocida en la actualidad como la patrona de los músicos. "Sus 'actas' cuentan que el día de su matrimonio, en tanto que los músicos tocaban, santa Cecilia cantaba a Dios en su corazón. Al fin de la Edad Media empezó a representarse a la santa tocando el órgano y cantando".³

El pintor muestra a la santa en su advocación de patrona

1. Manuel Toussaint consideró esta obra de manos de Simón Pereyus pero, tanto Diego Angulo y Martín Soria como Enrique Marco Dorta y Xavier Moysen han identificado estilísticamente esta obra con las relacionadas con Andrés de Concha en Coixtlahuaca y Yanhuitlán, atribución compartida también por Guillermo Tovar de Teresa, quien recopiló dichas opiniones en los estudios comparativos de su obra. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 61; Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, p. 384; Xavier Moysen, *La dispersión del manierismo*, p. 133; Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, pp. 134, 410.
2. Respecto a su procedencia, Bernardo Couto menciona la existencia de una *Santa Cecilia* en el templo de San Agustín, aunque él la atribuye a Baltazar Echave Orío. Xavier Moysen confirma esa procedencia en sus notas a la obra de Manuel Toussaint. Y, Guillermo Tovar de Teresa, de acuerdo con esa procedencia y basado en una cita de Rivera Flores, fecha la obra entre 1590 y 1599. Bernardo Couto, *Diálogos sobre historia de la pintura en México*, p. 35; Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 132.
3. Alban Butler, *Vida de los santos*, t.IV, p. 440.

de los músicos. En el primer plano, observamos a la santa ma jestuosamente sentada al centro del escenario. A su derecha, aparece un ángel tocando un pequeño órgano de diseño primitivo y, a su izquierda, se aproxima en vuelo otro ángel a coronarla con flores. Sobre estos tres personajes se presenta una escena celeste en donde surgen entre nubes ángeles músicos a los lados de la virgen, quien sostiene al Niño entre sus brazos. Este, de pie sobre una luminosa nube, y en gracioso y delicado escorzo, gira su tórso para pasar el brazo izquierdo sobre el hombro de su madre.

Es notable el naturalismo plástico de esta obra. La suavidad y delicadeza con que el pintor ha mostrado las formas, dando una especial dulzura expresiva a los variados rostros y una extrema tersura a la piel y al cabello, estableciendo un tipo de belleza convencional muy personal. Los paños del traje de la santa, así como los de la mesa, se presentan "ma nieristamente" quebrados y muy acartonados a diferencia del resto de los paños de los trajes de los otros personajes, cu yas texturas y pliegues, sin llegar a abandonar su plasticidad, están trabajados más libremente, apreciándose ya un intento de manejo de paños a lo barroco, como en el lienzo que vuela detrás del ángel con la corona.

Sin embargo, el efecto de vaporocidad de las nubes no se presenta como tal, mostrándose más bien planas y recortadas.

Los escorzos, tanto del ángel que corona a la santa como

del Niño, están muy bien logrados. Su movimiento es artificioso, siendo notable el efecto de ligereza alcanzado en el ángel. Por su amor al esfumado y al escorzo, Diego Angulo lo ha llamado "Baroccio sin blanduras femeninas".⁴

La luminocidad de la escena presenta tres fuentes de luz. Una de ellas, la que ilumina a la santa y al ángel en vuelo, proviene de la izquierda descendiendo hacia el ángulo inferior derecho. La segunda, se desprende del rompimiento de gloria presentado detrás de la virgen, e ilumina a su alrededor a los pequeños ángeles músicos, incluyendo al que toca el órgano. Y, la tercera, ilumina a la virgen y al niño, proviniendo del centro de la orilla izquierda y dirigiéndose al extremo superior derecho.

El manejo de las sobras en la escena terrenal contrasta fuertemente con el que se dio a la zona celestial, ya que en la primera se presentan fuertes claroscuros en los paños mientras en la segunda el sombreado es muy tenue, obteniéndose así un especial efecto de suavidad e ingravidez.

En cuanto al manejo del color, observamos el evidente empleo de colores contrastantes, como lo son el azul y el rojo, así como un bien logrado cambio de intensidad en los tonos, claros en la escena superior e intensa en la inferior, reforzando así los efectos buscados en cada una de ellas. La influencia manierista italiana se hace patente en la iridiscen-

4. Diego Angulo Iniguez, *Arts Hispaniae*, vol. XII, p. 342.

cia de la tónica verdosa de luces rosadas del angelillo que toca el arpa, así como en la intensidad de brillos de los paños del angelillo que toca el órgano. Sobre el manejo del color, merece especial atención el trabajo realizado en los paños del vestuario de la santa, cuya textura ha sido exitosamente lograda al presentar, con gran realismo, la brillante suavidad de la seda azul oscuro del fondo del gran brocado que la envuelve, en contraste con el acabado mate de éste, así como el minucioso tratamiento del tejido que lo decora. Realismo textural de clara raigambre flamenca y de gran semejanza con el oficio de paños de Coixtlahuaca.

Su romboidal composición le confiere la especial característica de originalidad, tan señalada por Martín Soria,⁵ la cual, aunada a las características mencionadas, le otorga con justeza la categoría de manierista tardío influido por la escuela italo-flamenca de Sevilla.⁶

Es muy interesante la gran semejanza que existe entre esta santa y la representada por Rafael en la *Madona de San Sixto* (1513) del museo de Dresden (foto No. 27) en donde lo único que cambia es la indumentaria y la mirada. Así como también es muy significativa la similitud del diseño de las manos de Tiziano y las de Concha, tanto en forma como en posición, especialmente en las representaciones de Flora en el *Retrato de Violante Palma* (foto No. 28).

5. Martín Soria, *The art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions*, p. 306.

6. Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 134.



29. Atribuido a Andrés de Concha, *Coronación de la Virgen* (Cuauhtitlán).

Título: Coronación de la Virgen
Autor: atribuido a Andrés de Concha¹
Técnica: tabla, probablemente al óleo
Procedencia: Cuauhtitlán, Estado de México
Localización: Cuauhtitlán, Estado de México
Dimensiones: 2.40 X 1.70 m.

En esta obra, la Virgen, ataviada a la manera tradicional, se presenta de frente parada sobre una nube, de la cual emergen querubines. Flexionando los brazos al frente, extiende y separa sus largas y delgadas manos, de falanges muy señaladas, muy semejantes a las del tipo de Virgen de Yanhuitlán. Su cabeza, pequeña en comparación al largo de su cuerpo, se muestra ligeramente girada a la derecha y entornando la mirada hacia el ángulo superior derecho, a la manera usual en Andrés de Concha. Su rostro es de rasgos redondeados y pequeños ojos entornados, de nariz muy corta y labios muy sombreados. Rasgos que la asemejan mucho con la Santa Cecilia atribuida a Concha. Los paños de la técnica están trabajados en forma diferente a los del manto, aquellos son de delgados y quebrados pliegues muy sombreados, mientras que los pliegues del manto son redondeados y muy amplios, ya que éste se encuentra en agitación, algo más cercano a lo que será la representación barroca.

1. Manuel Toussaint atribuye esta obra a Martín de Vos pero de acuerdo con las características aquí señaladas, la he atribuido a Andrés de Concha. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 85.

Sobre ella, emergiendo de un rompimiento de gloria, se encuentra la Santísima Trinidad coronándola. El Hijo y el Padre sostienen la corona y el Espíritu Santo vuela sobre ella. Los personajes son muy convencionales, poco detallados y un tanto descuidados, la mano derecha del Padre presenta los dedos exagerada y desproporcionadamente largos. La figura del Hijo es físicamente idéntica a la del mismo personaje presentado en Yanhuitlán solo que en éste se encuentra vestido.

A los lados de la Virgen revolotean varios ángeles en diferentes escorzos, muy al gusto manierista de la época. De todos ellos llama la atención el del lado izquierdo, cuya posición se asemeja al representado en la tabla de la Santa Cecilia. El ángel orante de la derecha es idéntico al representado en Yanhuitlán a la izquierda de la Virgen, semejante tanto en actitud como en indumentaria. La posición de las manos de todos ellos recuerda mucho el tipo de manos de las tablas de Yanhuitlán.

El fondo del cuadro está trabajado en varias tonalidades de gris, conformando nubes muy planas, de borde muy luminoso, también semejantes a las presentadas a las obras de Concha.

Como podrá observarse, esta obra no tiene mayor semejanza con las tres tablas restantes del retablo de Cuauhtitlán. Es curioso que se le haya incluido dentro de un grupo de

obras de Martín de Vos. Los rasgos estilísticos la alejan de este pintor y la acercan a la obra de Andrés de Concha, quien desarrolló el mismo tema en Yanhuitlán, obra con la cual guarda gran similitud así como con la *Santa Cecilia*.



30. Atribuido a Andrés de Concha, *San Juan Bautista*
(Colección Antuñano).

Título: San Juan Bautista
Autor: atribuido a Andrés de Concha
Técnica: Tabla, probablemente al óleo
Procedencia: Oaxaca, Oax.
Localización: Colección Antuñano
Dimensiones: 0.72 X 1.65 m.

En esta obra el pintor muestra al santo semiarrodillado sobre una roca, enmarcado por un paisaje campestre y acompañado por el cordero místico.

San Juan está representado por un hombre joven, de facciones muy finas, excelentemente trabajadas a base de pinceladas suaves y veladuras. Se presenta con cabellera abundante, corta y rizada, de color castaño oscuro, al igual que la escasa y recortada barba y bigote. De frente muy amplia y recta, cejas muy delgadas y ligeramente arqueadas. Ojos redondos, de párpados rosados y pliegue muy sombreado. Boca pequeña y labios delgados, con una marcada sombra debajo del labio inferior. Rasgos todos ellos muy a la manera de Andrés de Concha.

Respecto al cuerpo, éste es un tanto desproporcionado en relación a los miembros. La espalda es angosta y los hombros muy redondeados y caídos. Viste la típica zalea, en este caso abierta en "V" al frente y, sobre ella, un largo manto rojo oscuro que, desde los hombros, cae hasta la roca de donde la recoge el santo con la mano izquierda envolviéndose el muslo derecho. La piel está trabajada con

pínceladas sueltas, poco detallada. El manto se presenta un tanto acartonado, con pliegues redondeados y sombras muy marcadas. El brazo derecho, que se descubre debajo del manto y cruza hacia el frente en completa extensión, muestra una modelación anatómica suavemente trabajada. Las manos, anchas y gruesas, se presentan en delicada posición, sin mostrar gran detalle en su tratamiento y recordando las de la *Santa Cecilia* y *San Lorenzo*. La pierna izquierda, de proporciones mayores en relación al cuerpo, se presenta en una posición un tanto forzada, con una inclinación antinatural. No obstante, plásticamente es una parte bastante trabajada, en un buen intento de modelado anatómico. El pie, al igual que las manos, no está trabajado con minuciosidad sino a base de pínceladas sueltas, que sólo marcan levemente las uñas y los dedos. Estos se presentan sumamente largos en los tres primeros y muy recortados en los dos restantes, dando al pie una forma romboidal muy particular, detalle muy semejante al tratamiento de los pies de las obras de Concha. Detrás de la pierna derecha se aprecia el otro pie, de gran tamaño y características semejantes.

Entre los elementos iconográficos que acompañan al santo está el báculo rematado en cruz, en este caso formado por dos sencillos carrizos atados por un cordón, igual al presentado en la *Sagrada Familia*, así como el libro, sobre la roca, y el cordero místico echado a los pies del santo de

suave textura mas no minuciosamente trabajado. Este se encuentra mirando en dirección opuesta a la del santo y rodeado por una delgada y simple aureola blanca, semejante a la del santo pero sin el resplandor.

Frente al cordero, en un pequeño montículo, se aprecia una detallada y minuciosa representación vegetal que, aunque trabajada en colores oscuros y bajo un barniz muy oscurecido, permite apreciar el fino trabajo de su tratamiento. Trabajo que encontramos, nuevamente, en las pequeñas flores del árbol cuya corteza, curiosamente, se presenta sin mayor detalle.

En el plano del fondo se aprecia el paisaje trabajado en primer término en café y después en azules. El primero representando arbustos y en el segundo una colina. Esta última es muy luminosa, luminosidad que se encuentra reforzada por el fuerte contraste que oponen tanto los arbustos anteriores como las grandes y oscuras nubes que se levantan sobre ella, éstas están tratadas de forma muy plana, rematadas en blanco y dispuestas al rededor de la cabeza del santo, acentuando el resplandor de la aureola. Tanto el diseño como la plasticidad de las nubes nos recuerda, una vez más, las obras de Concha.

En cuanto a la composición, ésta presenta una marcada diagonalidad señalada tanto por la pierna del santo como por la disposición del árbol. La perspectiva espacial es un tanto forzada, ya que el primer plano y el paisaje en café son

muy cercanos mientras el paisaje, trabajado en azules, se dispara bruscamente. El colorido es más bien frío y apagado, con excepción del manto, cuyo color, aunque oscuro pero intenso, resalta bastante.

Plásticamente presenta varios aspectos muy relacionados con Concha y si a esto agregamos la procedencia de la obra y recordamos los años de trabajo desarrollados por el pintor en la zona, la obra podría atribuirse a Andrés de Concha.¹

1. Esta obra presenta gran semejanza con el *Descenso al Limbo* (1565) de Luis de Morales en Arroyo de la Luz, en donde las facciones y posición de Cristo guardan similitud con las del san Juan (foto p. 31).



34. Anónimo, Descendimiento (Catedral de México).

Título:	Descendimiento
Autor:	anónimo
Técnica:	tabla, probablemente al óleo
Procedencia:	Catedral vieja de México
Localización:	Catedral de México, Capilla de las Reliquias
Dimensiones:	0. 48 X 0. 60 m.

Tanto Manuel Toussaint¹ como Gonzalo Obregón² mencionan el registro de esta obra en el inventario de la vieja Catedral de México realizado en el año de 1588. En él aparece mencionada como: "Una imagen de Flandes en tabla, tiene sus puertas y molduras de oro y negro al rededor...";³ seguramente era un tríptico, pero actualmente no se exhibe como tal. Pero Gonzalo Obregón, además agrega: "Copia de una obra perdida de Hans Memlinc... es casi seguro que sea la que regaló el Sr. Arz. Zumárraga a la Catedral cuando regresó de España en 1534".⁴ Sin embargo, no se tiene información, hasta el momento, del original ni tampoco mencionan la procedencia de los datos sobre la donación.

En la escena, observamos el momento en que la Virgen, en compañía de san Juan, recibe el cuerpo de su hijo de manos de José de Arimatea. Ella se presenta como una mujer madura, de tez clara, ligeramente amarillenta, de facciones finas y

1. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 3.

2. Gonzalo Obregón, "El arte flamenco en México", p. 67.

3. *Ibidem*.

4. *Loc. cit.*

aguzadas. Mira triste y desconsoladamente a Cristo, a quien abraza suavemente, apoyando la mano derecha sobre su regazo. Cubre su cabeza con un fino velo blanco muy plegado -a la manera de los tocados monjiles- y viste gran manto azul oscuro y vestido rojo de manga larga, de la cual asoma la orilla blanca del puño de la blusa.

Detrás de la Virgen se encuentra san Juan, varón muy joven y bello, de tez clara y sonrosada y de facciones muy finas y delicadas. Su cabello es largo, rizado y de color castaño oscuro. Se presenta de pie, apoyando la mano derecha sobre la espalda de María, a quien dirige su melancólica mirada. Viste una sencilla túnica de color rojo brillante, de cuello redondo y delicadamente decorado en dorado.

El cuerpo de Cristo, sostenido por José, está asentado sobre un paño rojo oscuro. Es un hombre joven, de tez moretina y con ojeras azul verdosas. Su cabellera, al igual que la de san Juan, es larga, rizada y de color castaño oscuro, así como su recortada barga. Su cabeza está coronada por varas de espinas trenzadas y rodeada por una finísima aureola dorada de delicado diseño. No presenta la herida en el costado, pero sí las marcas de los clavos en las manos. Su cuerpo, de una anatomía casi perfecta, con todo presenta una rigidez muy antinatural para ser un cadáver. El pintor quiso así respetar al personaje por encima del realismo dado a la obra.

José de Arimatea es un anciano calvo de larga y rizada barba canosa, al igual que su cabellera. El tratamiento del pelo es muy fino, destacando el brillo por delgadísimas líneas blancas. El viejo se encuentra de pie, vistiendo túnica café oscuro y sosteniendo el cuerpo de Cristo por debajo de los hombros. Pero, curiosamente, el pintor descuidó en mucho esta acción, ya que la mano derecha del anciano se encuentra en una posición que marca una distancia totalmente fuera de lo natural entre su cuerpo y su mano. Detalle muy extraño, ya que se trata de una obra producida por un artista de gran calidad, en donde el tratamiento minucioso y bien acabado de cada detalle es evidente. La maestría en la ejecución está especialmente dedicada al tratamiento de los rostros.

Como fondo, se presenta solamente una sección de la cruz sobre el cielo azul, y destacando, una vez más, el minucioso trabajo en la reproducción de la veta de la madera.

La composición, en este caso asimétrica es, sin embargo, armónica, con una marcada disposición en diagonal señalada por las cabezas de José, Cristo y la Virgen y contrastada por la verticalidad del madero, el cuerpo y los brazos de Cristo. El dibujo es preciso y seguro. El colorido es frío, con predominio de grandes masas claras pero contrastadas por áreas muy oscuras o de color brillante.

Al comparar esta obra con la de Memling, tratando de comprobar, al menos estilísticamente, la afirmación de Gonzalo Obregón, no encontré la menor semejanza con el realismo del

flamenco pero, ampliando el panorama al resto del grupo de pintores de Flandes, encontré que esta obra en efecto es una copia del *Descendimiento del Maestro de la Sagrada Sangre*, del primer cuarto del siglo XVI,⁵ la cual a su vez, está basada en el de Roger Vander Weyden.⁶

La tabla de la Catedral presenta exactamente la misma composición con algunos elementos diferentes, como la ausencia de la escalera, el san Juan de pelo largo y posando su mano sobre el hombro de la Virgen y la mano derecha de José de Arimatea correctamenté presentada. Respecto al estilo, es totalmente diferente ya que, aquella es de un marcado expresionismo dramático mientras que ésta es sumamente contenida, llegando incluso a la expresión dulce y placentera. En la primera, el tratamiento plástico de los personajes es sumamente duro, fuerte, llegando al extremo de la deformación, en tanto que, en la segunda, los personajes están tratados con un suave naturalismo, pleno de esfumados y veladuras, y en donde se evidencia el profundo cristianismo, especialmente en la posición erguida de la cabeza de Cristo, para subrayar la dignidad del personaje. Pero, curiosamente, ésta presenta un notable y minucioso trabajo en el detalle, cosa que no se observa en aquella.

Ante las características mencionadas, la obra podría clasificarse como flamenco-italianizante de la etapa antimanie-rista, realizada en Europa e importada a partir del tercer tercio del siglo XVI.

5. José Pijoán, *Summa Artis*, vol. XV, p. 159, (foto No. 33).

6. *Ibíd.*, p. 69, (foto No. 34).



35. Martín de Vos, San Juan escribiendo el Apocalipsis
(Museo del Virreinato).

Título: San Juan escribiendo el Apocalipsis
Autor: Martín de Vos
Firma: MARTEN DE VOS
 FECIT
Técnica: mixta sobre tabla
Procedencia: Vieja Catedral de México
Localización: Museo de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. Méx.
Dimensiones: 2.20 X 1.70 m.

El libro del Apocalipsis, en sus capítulos 21 y 22 menciona: "Entonces vino uno de los siete Angeles que tenfan las siete copas llenas de las últimas siete plagas, y me habló: 'ven que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero'. Me trasladó en espíritu a su monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, y tenfa la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra preciosa, como jaspe cristalino. Tenfa una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce Angeles y nombres grabados, que son las de las doce tribus de los hijos de Israel; tres puertas al oriente; tres puertas al norte; tres puertas al medio día; tres puertas al occidente. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero.

"El que hablaba conmigo tenfa una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y sus murallas. La ciudad

es un cuadrado: su largura es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña, y tenfa doce mil estadios. Su largura, anchura y altura son iguales... El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Las piedras en que se asienta la muralla de la ciudad están adornadas de toda clase de piedras preciosas... Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla. Y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal. Però no vi santuario alguno en ella; porque El Señor, Dios Todopoderoso, y el Cordero, es su Santuario. La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbre, porque la ilumina la gloria de Dios y su lámpara es el Cordero... Allí no habrá noche.

"Luego me mostró el río de agua de Vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay árboles de la Vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes; y sus hojas sirven de medicina para los gentiles... Yo Juan, fui el que vi y oí esto."¹

Esta obra ha sido creada muy apegada a la descripción bíblica. En primer término tenemos a la figura de san Juan, sentado al pie de un árbol y escribiendo en un gran libro, que apoya sobre su pierna cruzada.

Viste túnica gris acerada de sedosa textura, cuyos plie-

1. Apocalipsis 21:9-26, 22:1-8.

gues presentan fuerte contraste luminoso, de brillos esmaltados, muy del estilo de la segunda fase del manierismo primitivo o anticlásico (1530-60), especialmente de Parmigianino.² Se envuelve en un gran manto rojo brillante, de grandes pliegues, muy sombreados, a través del cual se señalan las formas de sus piernas.

Es un hermoso joven sobrio y robusto, de tez muy clara y de larga y rizada cabellera que, girando su cabeza a la izquierda, dirige la mirada hacia el ángulo superior derecho. Solución formal muy repetida posteriormente.

Se muestra absorto ante los hechos. Su rostro, tranquilo, de amplia e inclinada frente, de cejas delgadas y ojos pequeños, nariz recta, grande y prominente, de boca entreabierta y labios gruesos, se levanta sobre un vigoroso y largo cuello. Sus manos y pies están espléndidamente trabajados, con dedos largos y delgados, de uñas muy marcadas y convexas. Personaje dibujado con un detallismo sorprendentemente realista.

El ángel, de pie a su lado, es una figura muy esbelta, de largísimas piernas y de rasgos más bien femeninos. De tres cuartos de perfil, mira al apóstol e inclina su cabeza a la derecha. Apoya la mano izquierda sobre la caña de oro y señala con la otra el libro del santo.

Viste técnica talar verde con escasos pliegues, sobre td-

2. Arnold Hauser, *El manierismo, crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, p. 137.

nica amarillo brillante, de mangas recogidas y muy plegadas, y manto violáceo de muchos vuelos con luces y sombras muy marcadas.

Sus alas están completamente extendidas y presenta plumas en azul, blanco y rojo, minuciosamente trabajadas. Su rostro, también sereno, es más carnoso que el del santo y su piel, de tono más claro, presenta la misma calidad en el tratamiento plástico. Sus manos son un tanto más gruesas y cortas que las del apóstol mientras que sus pies son iguales. Personaje no menos realista que el santo pero con un intenso tono espiritual.³

Al pie de los personajes se aprecia la detallada flora que crece en el suelo, en cuyo ángulo derecho se aloja la firma del pintor.

Detrás del plano de estos personajes se abre el espacio y, ocupando la otra mitad de la tabla, se presenta, bajo un cielo tempestuoso, la Jerusalén Celeste. Es espectacularmente luminosa y está compuesta por pequeños e innumerables detalles trabajados libremente y muy apegada a la descripción bíblica, con excepción de las puertas de perla, que en este caso no existen.

La obra es muestra definitiva del manierismo flamenco italianizante, de tendencia antimanierista,⁴ por su contrastante y esmaltado colorido, la gran proyección espacial, su minuciosidad en el detalle y su realismo textual.

3. Características muy diferentes a los arcángeles de Cuauhtitlán o la Catedral de México. (fotos 36 y 40).

4. Francisco Stastny, *La dispersión del manierismo*, p. 206.



36. Martín de Vos, San Miguel (Cuauhtitlán).

Título: **San Miguel**
 Autor: Martín de Vos
 Firma: MARTINO DE VOS ANTVPIECIS
 INVENTOR ET FECIT ANN
 1581
 Técnica: probablemente mixta sobre tabla
 Procedencia: Cuauhtitlán, Estado de México
 Localización: Cuauhtitlán, Estado de México
 Dimensiones: 2.40 X 1.70 m.

Una de las pocas obras firmadas pero, como anotó Francisco de la Maza, la firma se encuentra repintada, probablemente por haber estado un tanto perdida, incluso presenta una falta de ortografía "inadmisibles en el autor lo de ANTVPIECIS... debió ser ANTUERPIENCIS".¹

El santo arcángel se presenta como un bello joven rubio, muy bien formado, que se alza triunfante sobre la figura del mal en un ligero escorzo: adelantando la pierna izquierda, de pantorrilla bastante gruesa, girando el torso y la cabeza hacia la derecha, para dirigir su mirada hacia la figura del mal, levantando su brazo derecho.

Viste indumentaria de soldado romano en azul,² mostrando claramente el relieve anatómico de su cuerpo. El traje se encuentra decorado con elementos celestes: el sol y la luna,

1. Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, p. 35.

2. La indumentaria del arcángel es semejante a la que se presenta en el grabado titulado *Ángel y demonio se disputan el cuerpo de Moisés*, ilustrado en Francisco de la Maza, *op. cit.*, fig. 32, p. 62. (foto no. 37).

en oro y plata respectivamente, sobre los pectorales y, en el fondo, pequeñas estrellas. El faldellín, constituido por bandas colgantes, se decora con las figuras de diferentes jerarquías celestiales. Rodeando la cadera y el cuello se observan cabecitas de querubines semejando aplicaciones de bronce y una cinta adornada con figuras del zodíaco cruza su pecho, "como presencia mágica de la entonces 'astrología judiciaria'".³ La cinta sostiene el gran manto rojo de grandes vuelos, muy del estilo barroco, elemento de gran movimiento en la obra. Movimiento presente aunque un poco más tenue en el largo faldón de color verde y metálicos brillos dorados, tratamiento de paños muy al estilo parmigianesco. Calza crépidas de igual color que el traje elegantemente rematadas por pequeños marcarones.

Sus alas se muestran totalmente extendidas, con plumaje en azul, blanco y rojo minuciosamente detallado a la manera flamenca. Rodeando las alas aparecen nueve querubines de redondeadas facciones, escasa y rizada cabellera y trabajados con pincelada muy suelta.

El arcángel sostiene con la mano izquierda la palma de su victoria y, con la derecha, señala la leyenda *QUIS UT DEVS*, cuyas letras se dispusieron al rededor de su mano.

Su rostro, de gran belleza y finos rasgos, está magistral y realistamente trabajado. Presenta un modelado pictórico

3. *Ibíd.*, p. 36.

suavemente esfumado, contrastando con su despeinada y rizada cabellera.⁴

Las manos y pies están bien acabados y detallados, presentando, en los pies, el dedo grueso separado y el segundo más largo.

La figura del mal está representada por una sirena alada, la cual "olvidándose de su oficio, recata sus desnudos senos con las manos".⁵ Se trata de una mujer robusta, más robusta que el arcángel, de piel muy clara y alas muy blancas, trabajadas en la misma forma que las del otro personaje. Su largo apéndice, más serpentino que marino, es de color ocre dorado con manchas grises y sobre él, se incorpora del terroso suelo, detrás del cual se aprecia un bajo y detallado paisaje en tonos azulosos, cuya disposición otorga gran monumentalidad al arcángel. El fondo del cuadro lo cierran etéreas nubes ambarinas muy luminosas.

Claramente podemos observar aquí el estilo flamenco renacentista⁶ que deriva de Italia, de colorido contrastante, personajes vigorosos, paños con pliegues de brillos metálicos y detalles minuciosamente trabajados.

4. "Tal como veremos, multitud de arcángeles pintados más tarde a través de toda la pintura colonial y de Echave desde luego", M. Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 85.

5. *loc. cit.*

6. Francisco Stastny, *La dispersión del manierismo*, p. 206.



38. Atribuido a Martín de Vos, San Pedro (Cuauhtitlán).

Título: **San Pedro**
Autor: atribuido a Martín de Vos¹
Técnica: tabla probablemente al óleo
Procedencia: Cuauhtitlán, Estado de México
Localización: Cuauhtitlán, Estado de México
Dimensiones: 2.40 X 1.70 m.

Iconográficamente el santo está representado muy de acuerdo con la descripción bíblica, ya que se trata de un varón calvo y anciano, vestido a la usanza judaica, portando la llave de los cielos y un libro símbolo de sabiduría.

Es un hombre viejo, pero muy robusto y vital. De cabeza un tanto pequeña, pero estúpidamente bien trabajada y coronada por un disco dorado como señal de santidad. Su anatomía está muy detallada y su expresión de meditación, un tanto triste, muy bien lograda.

Su rostro presenta frente recta, cejas gruesas y entrecejo fruncido, ojos grandes y oscuros de párpados flácidos y abolsados, de nariz corta y ancha y labios gruesos, al igual que su cuello, el cual presenta los tendones resaltados. Sus manos son grandes y fuertes, con dedos de uñas y falanges muy señalados y con venas saltadas. Sus descalzos pies son grandes, anchos y con dedos gruesos, de los cuales el segundo sobresaleta en longitud al resto y el pequeño apenas se señala.

1. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 85.

Las falanges, al igual que las uñas, también están muy marcadas y, al rededor del tobillo presenta abultamientos. Como puede verse, la avanzada edad del personaje ha sido magistralmente lograda con el realista tratamiento anatómico dado tanto a la cabeza como a los pies y manos, pero como mencionaba Francisco de la Maza, "sus rasgos son más europeos que judíos".²

La oriental indumentaria del personaje está constituida por túnica azul oscuro y manto ocre, de marcado sombreado rojizo, mostrando un fuerte contraste de luz y sombra, tratamiento de clara influencia veneciana.

Levantando la mano derecha empuña una enorme y elaborada llave, mientras sostiene un libro abierto en la otra. Se presenta de frente parado sobre una roca y rodeado por nubes grisáceas y rosadas muy luminosas, trabajadas con pinceladas muy libres y sueltas de colores muy esfumados. Estas contrastan con el detallado trabajo de las flores, hierbas y rocas a sus pies, trabajo de evidente influencia flamenca. Detrás se abre un paisaje que resalta la monumentalidad del personaje, por su baja disposición y gran profundidad espacial.

2. Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, p. 38.



39. Atribuido a Martín de Vos, San Pablo (Cuauhtitlán).

Título: San Pablo
Autor: atribuido a Martín de Vos¹
Técnica: probablemente óleo sobre tabla
Procedencia: Cuauhtitlán, Estado de México
Localización: Cuauhtitlán, Estado de México
Dimensiones: 2.40 X 1.70 m.

El santo se presenta como un hombre maduro que se apoya en un gran mandoble, símbolo de su martirio, y cargando un gran libro, en el cual puede apreciarse el texto de su epístola a los gentiles.

La monumental figura se presenta de frente, vestido a la usanza judíca: túnica verde olivo, abotonada al frente y ceñida a la cintura, y un gran manto violáceo de filo plateado. Los paños de ambas prendas muestran tersa textura y suaves y abundantes pliegues, de marcadas luces y sombras, evidencia de cierta influencia manierista italiana.

El tratamiento anatómico, tanto de la cabeza como de los pies y manos, es magistral. La cabeza, un tanto pequeña, se presenta de tres cuartos de perfil, con escaso y corto cabello rizado y negro, rematada por larga barba, mitad negra y mitad canosa. La frente es muy amplia y recta, las cejas abundantes, el entrecejo fruncido, la nariz larga y recta, los ojos pequeños y oscuros y la oreja minuciosamente detallada. Las manos son grandes y fuertes, con detalladas fa-

1. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 95.

langes, uñas y tendones, lo mismo que los pies, los cuales presentan la típica disposición de los personajes de Martín de Vos: el dedo grueso ligeramente separado del segundo y - éste más largo que el primero.

Al igual que san Pedro, se le ha ubicado al aire libre, parado sobre un suelo rocoso de escasa flora, todo ello detalladamente trabajado a la manera flamenca. Detrás de esto se abre un paisaje muy bajo y de gran profundidad sobre el cual se levantan luminosas nubes rodeando al santo, disposición del paisaje que, como en el *San Pedro*, le da gran monumentalidad al personaje.

La obra tampoco está firmada pero, como menciona Francisco de la Maza, "no necesita el autógrafo, son tan Martín de Vos como las mejores de Europa".² Atribución con la cual -- concuerdo, ya que el estilo de la obra es de gran semejanza con las obras firmadas por el pintor flamenco.

2. Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, p. 38.



40. Atribuido a Matín de Vos, *Tobia y el Ángel* (Catedral de México).

Título:	Tobías y el Ángel
Autor:	atribuido a Martín de Vos ¹
Técnica:	probablemente mixta sobre tabla
Procedencia:	probablemente Catedral vieja de México
Localización:	Catedral de México, Capilla de las Angustias
Dimensiones:	1.74 X 1.60 m.

Respecto a su iconografía, la Biblia menciona que, recordando Tobit que había dejado dinero depositado con Gabael, en Rages de Medina, y sintiendo que se acercaba el momento de su muerte, pidió a su hijo Tobías que fuera a recuperarlo pues él se encontraba impedido por la ceguera causada por ca taratas. Mas Tobías no conocía el camino así que buscó un guía y encontró a Rafael, "el ángel", quien se presentó ante Tobit como "... Azarías, hijo del gran Ananías, uno de tus hermanos.

"Partió el muchacho en compañía del ángel, y un perro le seguía. Yendo de camino, aconteció que una noche acamparon junto al río Trigris. Bajó el muchacho al río a lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Este gritó pero el ángel le dijo: '¡Agarra el pez y tenlo bien sujeto!' El muchacho se apoderó del pez y lo arrastró a tierra. El ángel añadió: 'Abre el pez, sácale la hiel, el corazón y el hígado'. Así parte del

1. Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano*, p. 49.

pez y lo comió, salando el resto. Luego continuaron su camino, los dos juntos, hasta cerca de Medina".²

El corazón y el hígado del pez servían para ahuyentar todo tipo de mal, mientras la hiel para curar las cataratas, la cual utilizó para aliviar a su padre de dicho mal.

La obra se presenta dispuesta en tres planos. En el primero de ellos aparecen Tobías y el ángel, acompañados por un perro. En el segundo, el incidente con el pez a la orilla del Tigris. Y en el tercero, el azul intenso del cielo despojado cierra la escena.

Tobías ha sido representado por un joven casi adolescente, de piel clara y cabello corto y rizado, de color castaño oscuro. Se presenta de pie, adelantando la pierna izquierda. Su rostro es de un naturalismo muy bien acabado y marcado clasicismo. Sus rasgos son finos, de un manejo plástico muy sombreado. Su frente es amplia y recta, los ojos grandes y profundos. La nariz recta, la boca pequeña y de labios delgados. La barbilla es pequeña y las mejillas rosadas, las orejas están minuciosamente trabajadas y el cuello es grueso y largo.

Viste manto amarillo brillante, cruzado sobre el hombro izquierdo y sujeto por un broche, igual al del ángel del San Juan escribiendo el Apocalipsis. Bajo éste, lleva una túnica café a la rodilla, calzones largos blancos y calza crépidas.

² Biblioteca de Jerusalén, pp. 505-507, 511.

La pierna derecha, escasamente apreciable entre la penumbra del ángulo inferior izquierdo, se presenta descuidadamente trabajada, tanto en su plasticidad como en su dibujo, mostrándose bastante más gruesa que la otra y muy plana.

Como accesorios porta una talega de viaje cruzada al frente, sombrero de ala ancha en color café oscuro sobre la espalda y un bastón de viajero en la mano derecha. Indumentaria tradicional de un peregrino, acorde con el texto bíblico.

Respecto a este personaje, Francisco de la Maza señaló su gran parecido con "dos personajes de las *Sodas de Canan*, de la Catedral de Amberes... con el mismo perfil y las mismas cabezas de pelo corto, las mismas piernas y casi las mismas sandalias".³ Comparación muy pertinente y de semejanzas muy evidentes.

El ángel es también un personaje muy joven. De tez clara y cabellera rubia, rizada y abundante, muy semejante al San Miguel del templo de Cuauhtitlán. Se presenta en la misma posición que Tobías, pero mirando a éste y adelantando la pierna derecha. Su rostro es de facciones más suaves, pero igualmente finas y convencionales. Ambos de una innegable belleza.

Viste túnica talar azul abierta al frente. Sobre ésta, lleva un largo blusón rojo, de mangas amplias, largas y

3. La obra mencionada se encuentra ilustrada en: Francisco de la Maza, *Martín de Vos en México*, p. 34. (foto no. 41).

arremangadas a medio brazo. Presenta enormes y extendidas alas de plumaje magníficamente trabajado, en un minucioso naturalismo, de tratamiento y disposición idénticos a los del ángel del *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Al igual que Tobías, porta bastón de viajero en la mano izquierda mientras levanta la otra señalando el camino.

Calza sencillas sandalias de cintas de cuero y muestra, a través de la abertura de la túnica, la larga y gruesa pierna derecha, en la cual es evidente la desproporción con el resto del cuerpo y la poca naturalidad de su posición, pues parece doblarse hacia el frente, defectos que resaltan al compararla con el *San Miguel*.

Los pies de ambos personajes presentan dedos largos y delgados, con una marcada separación del dedo grueso y de un tratamiento plástico un tanto libre, formalmente muy semejantes al tipo de pie empleado por Martín de Vos aunque plásticamente no tan acabados.

El perro que los acompaña, de raza indefinida, se presenta de perfil, con dos patas ligeramente adelantadas, cola levantada y girando la cabeza hacia atrás, mirando a los personajes centrales. Es pequeño, de pelo corto, negro en el lomo y cabeza y blanco en pecho, patas y nariz. El pelaje del animal está trabajado con poco detalle, a base de pinceladas largas y muy sueltas.

Detrás de Tobías el pintor cerró el espacio con un gran

árbol, de grueso tronco bifurcado y de corteza y follaje minuciosamente detallados, nuevamente muy semejante a los elementos vegetales del San Juan escribiendo el Apocalipsis.

En el lado opuesto, se abre un luminoso paisaje campestre, el cual se une al primer plano mediante el sendero sobre el que marchan los peregrinos. Dentro de este paisaje se ha representado, en un intento de dinamismo, el momento en que Tobías es atacado por el pez. Interesante escena cuyo movimiento contrasta fuertemente con la pasividad del primer plano. En ella observamos al ángel en girado escorzo aproximándose a Tobías, quien se encuentra casi saltando al huir del enorme pez que surge de las agitadas aguas con feroz aspecto: La diurna escena no concuerda con el pasaje bíblico, ya que en éste la anécdota ocurre durante la noche. El tratamiento de este paisaje difiere mucho de los detallados y minuciosos paisajes de Vos.

En esta obra encontramos la influencia de la modalidad antimanierista⁴ en varios aspectos: la idealización de la belleza de los personajes; la claridad de la composición, en la cual se muestra a los personajes principales ocupando casi la totalidad de la superficie y flanqueados por espacios abiertos de gran profundidad; el colorido cálido, brillante e intenso, que recuerda al colorido veneciano de las obras de Vos; los paños redondeados, de pliegues naturalistas, na-

4. Francisco Stastny, *La dispersión del manierismo*, p. 206.

da acartonados y de suave sombreado, a la manera del *San Juan escribiendo el Apocalipsis*; el marcado contraste claroscuro que se dio al tratamiento de la manga derecha del ángel, en donde los pliegues casi parecen brillar, muy semejantes al tratamiento de paños del *San Miguel*, y en la posición de los pequeños personajes de la escena anecdótica que muestran la intención del pintor por imprimir movimiento a la obra, por lo menos en esta pequeña sección.

Pero también encontramos en esta obra la influencia flamenca en el tratamiento de detalles tales como la oreja de Tobías, el pelo del ángel, el sensacional plumaje de sus alas, el follaje y la corteza del árbol.

En conjunto, tenemos una intensa y contrastante obra en donde el brillante colorido de los mantos se contrapone al frío y apagado de las túnicas, contraste también presente entre personajes y paisaje, así como entre los elementos mismos del paisaje: detrás de Tobías, quien viste luminoso manto, se presenta el grueso árbol de tonos oscuros, el cual, a su vez, contrasta con la gran nube blanca del fondo que enmarca el grisáceo plumaje de las alas del ángel que rodean el claro rostro de Tobías.

Como se podrá observar, la obra presenta características semejantes tanto al *San Juan escribiendo el Apocalipsis* como al *San Miguel* pero nunca llega a alcanzar ese fidelísimo, preciso y perfeccionista tratamiento clásico de las obras de Martín de Vos, por lo cual creo que sería más conveniente clasificarla como obra de la escuela de Martín de Vos.



42. Baltazar Echave Orio, *Epifanía* (Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Título:	Epifanía
Autor:	Baltazar Echave Orio
Firma:	Echave fecit
Técnica:	tabla probablemente al óleo
Procedencia:	templo de la Profesa
Localización:	Pinacoteca Virreinal de San Diego
Dimensiones:	2.45 X 1.53 m.

El templo jesuita de la Profesa fue iniciado en 1592, suspendida la obra y continuada en 1595 y concluido años más tarde, según menciona Manuel Toussaint, quien, de acuerdo con Bernardo Couto, ubica la procedencia de esta obra en dicho templo, agregando que, junto con la *Oración en el Huerto*, son las dos pinturas más antiguas de Echave Orio.¹

El pasaje bíblico se ha escenificado al exterior, delante de un ruinoso establo de madera, bajo el cual la Sagrada Familia recibe a los reyes de oriente. En primer término y hacia el ángulo inferior derecho, el más viejo de los reyes se arrodilla ante el Niño besándole un pie, el cual sostiene con la mano derecha mientras apoya la izquierda sobre el suelo. El anciano, de piel rojiza y cabellos y barba rizados y blancos, presenta una cabeza estupendamente bien trabajada. Su rica indumentaria nos muestra la gran habilidad del pintor para lograr variedad de texturas, mostrándonos una amplia diversidad de brocados en rosas y grises. El pintor ha

1. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 90.

colocado los elementos de poderío y realeza sobre el piso, en actitud de humildad ante el Salvador, quien se encuentra en forzado escorzo, entre los brazos de su madre.

El Niño está desnudo y envuelto en un paño blanco. Es rubio, regordete, de piel muy clara y sonrosada, de reducido rostro y amplísima frente.

La Virgen, sentada de tres cuartos de perfil y en una incongruente posición, sin mostrar ni en el más mínimo detalle el esfuerzo requerido para sostener en el aire a un niño de tales proporciones. Muy por el contrario la placidez y tranquilidad dominan su cuerpo y su rostro, éste último de un modelado plástico sorprendente, en el cual observamos características semejantes a los rostros y cuellos de los ángeles de Martín de Vos. Su indumentaria es la tradicional en colorido y formas y en ellas apreciamos nuevamente el espléndido manejo de los paños, del colorido y del claroscuro tan característicos de Echave. Trabajo contrastante con la ligereza lograda en el velo que cubre su cabeza, la cual se remata por un finísimo y translúcido disco dorado a manera de aureola. Elemento que de igual manera remata la cabeza de san José, quien se asoma sobre el hombro de la Virgen observando atentamente la escena.

En este caso, san José, no viste túnica verde sino gris pero su manto sí se presenta en el amarillo ocre tradicional. Es un hombre joven, de piel rojiza y cabello y barba oscuros, de finas facciones y cuya escorzada mano recuerda a la

del san José de la Sagrada Familia atribuida a Andrés de Concha, en quien no sería extraño, se hubiera inspirado.

Detrás de esta escena, se arrodilla otro de los reyes, el cual se presenta también ricamente ataviado en verdes y azules y portando su corona. Se trata de un hombre maduro, también de piel rojiza, pero de rostro un tanto abocetado. Detrás de él, de pie, encontramos al rey negro, quien entornando los ojos señala al Niño. En su indumentaria, semejante a la de sus dos compañeros, destacan los elementos metálicos, un tanto iridiscentes. Tras él se encuentran abocetadas las cabezas de varios personajes, cerrándose la escena con un alto muro en ruina, muy a la manera italiana, y detrás, nubes y montañas trabajadas en diversos tonos de azul, rematados por la estrella de Belén.²

La diferenciación de tonalidad de la piel de los personajes, claras y rojizas, bien pudiera ser influencia de Simón Pereyus, ya que él utilizaba este contraste en sus obras.

La intensidad del colorido recuerda al manierismo veneciano. El tratamiento de cabello, vegetación y paños, al minucioso realismo flamenco. La inclusión de ruinas arquitectónicas denota la influencia contramanierista y el pudor y las actitudes piadosas de los personajes evidencian el antimanierismo, amén del uso de un grabado de artista italo-flamenco. En resumen, tenemos una síntesis muy personal de este pintor.

2. "Repite al pie de la letra el grabado que sirvió igualmente de modelo al artista flamenco de formación veneciana Roland de Mois (c.a. 1570-90), en su pintura del Museo de Zaragoza", Francisco Stasny, *La dispersión del manierismo*, p. 218 (foto no. 43).



44. Baltazar Echave Orio, Anunciación (Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Título:	Anunciación
Autor:	Baltazar Echave Orio
Técnica:	probablemente óleo sobre tabla
Procedencia:	Templo de Santiago Tlatelolco
Localización:	Pinacoteca Virreinal de San Diego
Dimensiones:	2.59 X 1.62 m.

El templo franciscano de Santiago Tlatelolco, según crónica de fray Juan de Torquemada, fue concluido el año de 1609, siendo Baltazar Echave Orio el autor de las pinturas del retablo. El templo fue clausurado en dos ocasiones, la primera de ellas por las Leyes de Reforma y, la segunda, durante el porfiriato, después de la cual el retablo fue destruido y las pinturas trasladadas a Bellas Artes. En 1917, Jorge Enciso, Inspector de Bienes Nacionales, distribuyó las obras contenidas en las bodegas de Bellas Artes en varios museos de Querétaro y Guadalajara, conservando la Anunciación en México.¹ De las catorce obras que constituían el retablo, sólo se conservan seis: tres de ellas en la Pinacoteca Virreinal de San Diego y otras tres en la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia, procedentes del museo de Guadalajara.

En esta escena bíblica,² desarrollada en el interior de un sombrío salón, el pintor nos muestra el momento en el que

1. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, pp. 462-464.

2. San Lucas 1, 26-36.

la Virgen, arrodillada ante su mesa de oración y desplantada sobre una plataforma, es interrumpida por el emisario divino. La indumentaria de ella corresponde a la época pero el ámbito en el que se le ha ubicado es más bien renacentista. En primer término observamos al arcángel arrodillado ante la Virgen, con las manos en alto y presentado desde el ángulo derecho posterior. Es un personaje joven, de tez muy clara y sonrosada y de cabello rubio, rizado y un tanto alborotado, con clara influencia de Martín de Vos. En su indumentaria podemos observar fuertes contrastes tanto en colorido como en el tratamiento de los paños, los cuales presentan quebrados y abundantes pliegues de vértices redondeados en la túnica ocre y angulosos pliegues en la sobretúnica azul, la cual, además, presenta una textura metálica de intensos claroscuros de influencia flamenco-manierista. Influencia que se refuerza en elaborado tratamiento del plumaje de sus alas, cuyas puntas se recortan por el formato de la tabla. Curiosamente, los extremos de la banda que ciñe su cuerpo se encuentran flotando, como si un fuerte viento hiciera frente al personaje, el cual se encuentra totalmente estático.

La Virgen, de características anatómicas semejantes al arcángel, se presenta en gracioso y bien logrado escorzo. Ella se encuentra de frente, arrodillando la pierna izquierda. Descansa plácidamente su brazo izquierdo sobre la mesa, sosteniendo entre los dedos un libro, mientras flexiona hacia

el frente el brazo derecho, escorzando la mano a la manera leonardesca. La cabeza se inclina y gira a la izquierda, so teniéndose sobre un esbelto y alargado cuello, de base sombreada, una vez más influenciado por Martín de Vos. Su rostro, aunque de finas facciones, se presenta un tanto duro en comparación con el del otro personaje, debido al recortado modelado de su tratamiento. Viste la indumentaria tradicional, cuyos paños también presentan tratamientos diferentes, en este caso, en cuanto a la abundancia de pliegues, es mayor en el manto que en la túnica.

Detrás de la Virgen y a manera de enmarcamiento especial, se extiende un amplio cortinaje verde de bordes dorados y acartonados pliegues que se recoge tanto en el ángulo superior derecho como en el centro. De aquí, se abre en luminoso rompimiento de gloria, de azulosas y densas nubes, del cual desciende la blanca paloma representando al Espíritu Santo, elemento iconográfico burdamente trabajado, tanto en la proyección de su volumen como en el acabado del plumaje, lo cual denota la manufactura ajena al autor de esta obra.

Respecto a la iluminación, encontramos tres fuentes luminosas diferentes: una de ellas proviene desde el espectador, proyectándose sobre el rostro y la mano derecha del arcángel y la izquierda de la Virgen; la segunda, desde el lado izquierdo, incidiendo sobre la espalda del arcángel y, la tercera desde el rompimiento de gloria hacia la Virgen; teatral efecto de iluminación de clara influencia manierista italiana.



45. Atribuido a Francisco Zumaya, San Sebastián (Destruído en 1967).

Título: **San Sebastián**
 Autor: anónimo¹
 Técnica: tabla, probablemente al óleo
 Procedencia: Catedral vieja de la ciudad de México
 Localización: destruido en el incendio de 1967
 Dimensiones: 1.88 X 1.15 m.

San Sebastián nació en Narbona de Galena, pero fue educado en Milán, ciudad originaria de sus padres. Perteneció al ejército del Imperio Romano, a través del cual convirtió a varios romanos. Mas, su clandestina evangelización fue descubierta por Diocleciano, quien lo condenó a muerte por su ingratitud, entregándolo al cuerpo de arqueros para su ejecución. Después de ésta fue recogido, todavía con vida, por una mujer llamada Zoe, quien lo sanó. Sin embargo, después de un enfrentamiento público con Diocleciano, fue condenado por segunda vez. Fue ejecutado a mazas y su cuerpo fue arrojado a la fosa común de donde lo sacó una mujer llamada Lucía, a quien se le había aparecido en sueño, y quien lo enterró en un sitio llamado "ad catacumba".²

Butler comenta al respecto que "los historiadores piensan que esta biografía es una fábula piadosa, escrita a fines del siglo V. Lo único que sabemos con certeza sobre san Sebastián es que fue martirizado en Roma; que tenía alguna

1. *Vid infra*, p. 175.

2. Alban Butler, *Vida de los santos*, t. I, pp. 132-134.

relación con Milán, en donde ya era venerado en tiempos de san Ambrosio y que fue enterrado en la Vía Apia, probablemente muy cerca de la Basílica de San Sebastián, en el cementerio 'ad catacumba'.³

La obra muestra el primer martirio al que fue condenado el santo. El mártir se presenta atado a un árbol, flechado y en estado de éxtasis. La escena se ubica al aire libre, delante de un profundo paisaje. El santo es un hombre joven y muy bien formado, tal como correspondía a un soldado romano. Se le representó desnudo, portando solamente un paño blanco al rededor de la cadera, y en un serpentino escorzo manierista: las manos y el pie derecho atados al árbol, apoyando el cuerpo sobre la pierna izquierda y flexionando la derecha hacia atrás. Las manos están atadas al árbol a diferente altura, dando al tórax un movimiento curvilíneo que culmina con el escorzo de la cabeza, a la cual se une por un esbelto cuello. El santo mira hacia lo alto, en donde se abre un luminoso rompimiento de gloria.

La sensualidad y maestría en el tratamiento plástico del cuerpo son notables, así como el detallado acabado de las manos, pies y cabeza. Esta última de una expresividad sorprendente y de gran semejanza con la cabeza del soldado ubicado al centro del extremo derecho del *Martirio de San Ponciano* de Baltazar Echave Orio (foto no. 46).

3. *Ibidem*.

El detallismo minucioso también está presente en el tratamiento dado al árbol, contrastando con el paisaje, el cual está trabajado con gran libertad y soltura de pincelada.

Respecto al colorido, éste se presenta con fuertes contrastes cromáticos entre el cuerpo del santo y el fondo, destacando el primero y adquiriendo gran profundidad el segundo, del cual, como menciona Xavier Moysen, "la intensidad de los azules era de clara influencia manierista veneciana, derivada de la escuela de Tintoretto".⁴

Encuentro en esta obra gran semejanza con las pinturas de Baltazar Echave Orio, tanto en el colorido como en los rasgos de los personajes, especialmente en pies y manos. Sin embargo, la maestría lograda en el tratamiento anatómico no es nada semejante a los cuerpos presentados por Echave Orio, los cuales dejan bastante que desear.

Acerca de su posible autor, Xavier Moysen menciona: "Debe observarse que existió en la Catedral Vieja de México una cofradía de san Sebastián fechada antes de 1565. Para tal cofradía se pudo haber pintado el cuadro..."⁵ También menciona las atribuciones que ha tenido la obra: a la Zumaya o Isabel de Iba, por Cayetano Cabrera y Quintero; a Francisco Zumaya, por Manuel Toussaint; a Baltazar Echave Orio, por Diez Barroso y a Alonso Vázquez, por Martín Soria.⁶

4. Xavier Moysen, "Las pinturas perdidas de la Catedral de México", p. 96.

5. *Ibidem*, p. 95.

6. *Ibidem*, p. 96.

Guillermo Tovar de Teresa da las referencias antes mencionadas reconociendo las semejanzas con las obras de Echave Orio y dudando de la atribución a Zumaya, por tener la impresión de que el artista no haya sido pintor de imaginería sino de dorado, según noticias llegadas a él.⁷

En cuanto al aspecto formal, Xavier Moysen investigó, dentro de la pintura renacentista y manierista, algún posible antecedente, sin tener éxito. No obstante, menciona como posibles antecedentes cercanos el *San Sebastián* de Paolo Forinati (1576) del Santuario de la Virgen de Frassinò, (foto no. 47); así como dos tablas del siglo XVI que se hallan en Santa Anna de Sevilla.⁸ Respecto a la obra de Forinati, con excepción de la posición de la cabeza, el diseño general de la postura del cuerpo es casi idéntico en ambos; las obras de Santa Anna de Sevilla las desconozco.

Revisando la pintura de los manieristas de Amberes encontré una obra muy semejante, el *San Sebastián* de Joos van Cleve (1511-1540) del tríptico de la *Muerte de María* del Museo de Munich, en donde se observa al santo atado a un árbol y con el cuerpo serpentiforme (foto no. 46). Y, dentro de la pintura española de la época Vasco de Perea pintó este tema también de manera muy semejante en 1562: el santo atado al árbol, mirando hacia arriba, con el brazo izquierdo sobre la

7. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 430.

8. Moysen, *op. cit.*, p. 97.

cabeza y el derecho detrás de la cadera, entornando los ojos, pero apoyado en ambos pies (foto no. 49).

LA TÉCNICA PICTÓRICA

Respecto a los aspectos técnicos de la ejecución de una pintura sobre tabla presentaré el resultado del análisis físico-químico¹ de cinco tablas mexicanas y una flamenca en comparación con la descripción técnica de dos tratadistas y dos investigadores al respecto.

Los tratadistas seleccionados fueron un italiano y un español: Cennino Cennini (1400) y Francisco Pacheco (1649), ya que ambas influencias, en conjunción, se hicieron patentes en la Nueva España.²

En cuanto a los investigadores del tema, se eligieron a Abelardo Carrillo y Gariel (1946), por su trabajo sobre pintura colonial mexicana, y a Max Doerner (1965), por el reconocimiento internacional alcanzado por su institución en cuanto al análisis de la técnica pictórica de los grandes maestros de la pintura europea.³

Las obras mexicanas analizadas proceden de los ex-conventos de Acolman y Epazoyucan y la flamenca es obra del pintor Martín de Vos (*San Juan escribiendo el Apocalipsis*), todas ellas incluidas en el análisis estético de este trabajo.

La técnica pictórica de una pintura sobre tabla presenta, básicamente, dos procesos. El primero consiste en la preparación de la tabla y, el segundo, en el pintado de la misma.

Antes de pintar una tabla, ésta era preparada con sumo cuidado. De esta preparación dependía la correcta preservación de la obra pintada sobre ella. Una tabla se componía de

cuatro a seis tablones, los cuales, previo secado y desflemado, se unían por travesaños. Después de esto se procedía a preparar la superficie a pintar. Esta preparación constaba de tres etapas básicas: el enlienzado, el estucado y el aparejo, etapas que cada uno de los autores mencionados presentan con algunas variantes tanto de método como de materiales.

El enlienzado consistía en encolar un lienzo, generalmente de lino o tiras del mismo, sobre los tablones para evitar deterioros a las capas subsiguientes, reforzar las uniones de los tablones, contrarrestar los movimientos de la madera y dar mayor amarre al estucado. Esta etapa es mencionada por Cennini,⁴ Carrillo y Gariel⁵ y Doerner,⁶ pero no por Pacheco,⁷ quien hace mención de ella solamente por el reverso de los tablones, paso que también es mencionado por Carrillo y Gariel.⁸

En las tablas del ex-convento de Acolman encontramos enlienzado en la cara posterior mientras que por la anterior, el enlienzado fue sustituido por cuero desfibrado. En las tablas de Epazoyucan encontramos cuero desfibrado en ambas caras y en la de Martín de Vos sólo hay enlienzado anterior.

Sobre el enlienzado se aplicaba el estucado o enyesado. Este consistía en varias capas de carbonato de calcio a la cola. Este es mencionado por todos los autores citados y lo encontramos presente en todas las obras mexicanas. En la -- del flamenco el estucado está hecho a base de blanco de plomo, negro carbón, cinabrio, ocre rojo y laca de granza aglutinante.

nados con aceite y dando un color marrón.

Después de pulir el estucado, se aplicaba el aparejo o imprimatura, capa que recibiría directamente el boceto y la capa pictórica. Este proceso se presenta con mayores diferencias entre los autores revisados. En el caso de Cennini, sin mencionarla como tal, habla de una segunda capa de estucado a base de yeso fino a la cola.⁹ Pachecho lo menciona como una mezcla de albayalde (blanco de plomo), sombra de Italia y aceite de linaza.¹⁰ Carrillo y Gariel,¹¹ con excepción de la sombra de Italia, habla de la composición del aparejo en la misma forma que Pacheco y, Doerner, la menciona como una mezcla de ocre al óleo o con barniz.¹²

Estas tablas mexicanas presentan aparejo a base de albayalde y aceite, con excepción de la *Epifanía* de Acolman, en la cual está compuesto por albayalde y carbonato de calcio en medio mixto, y, en la del pintor flamenco, se compone de blanco de plomo, negro carbón, ocre rojo y laca de granza aglutinados con aceite y temple protéico, dando un color gris rosado. En cuanto a la técnica pictórica, Cennini habla del uso de pigmentos al óleo mezclados con barniz resinoso.¹³ Pacheco, habla del uso del aceite de linaza o de nuez¹⁴ y Carrillo y Gariel¹⁵ y Doerner¹⁶ de la misma técnica que Cennini. En las tablas mexicanas la técnica es diferente, predomina la técnica al óleo, con excepción de la *Epifanía* de Acolman, en donde algunos azules y amarillos son al temple y

el resto de los colores son templeos oleosos. En la tabla flamenca el verde es oleoso y los demás colores son templeos oleosos.

A través de este estudio comparativo, reducido por la falta de análisis químico de todas las obras -debido a su alto costo- podemos comprobar como la técnica europea, tanto en lo referente a lo pictórico como a la preparación de las tablas, se continúa, con muy leves variantes, en las obras realizadas en la Nueva España durante el siglo XVI.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

1. Los análisis fueron realizados por el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.
2. Cennino D'Andrea Cennini, *The Craftsman's handbook, the italian Il libro dell'Arte*, New York, Dover Publications, 1960, ils., 162 p.
Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, 1649*, Barcelona, LEDA, 1968, 142 p.
3. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en Nueva España, México, UNAM, 1946, ils., 205 p.*
Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, España, edit. Reverté, 1965, ils., 350 p.
4. Cennini, *op. cit.*, p. 73.
5. Carrillo, *op. cit.*, p. 90.
6. Doerner, *op. cit.*, p. 296.
7. Pacheco, *op. cit.*, p. 113.
8. Carrillo, *op. cit.*, p. 91.
9. Cennini, *op. cit.*, p. 74.
10. Pachecho, *op. cit.*, p. 113.
11. Carrillo, *op. cit.*, p. 90.
12. Doerner, *op. cit.*, p. 298.
13. Cennini, *op. cit.*, p. 58.
14. Pacheco, *op. cit.*, p. 114.
15. Carrillo, *op. cit.*, p. 92.
16. Doerner, *op. cit.*, pp. 296-298.

CONCLUSIONES

Las raíces locales de la pintura novohispana se encuentran en las obras creadas por pintores europeos asentados aquí durante el siglo XVI, especialmente a partir del tercer tercio del siglo.

Cuando Manuel Toussaint, Justino Fernández y Francisco de la Maza iniciaron las investigaciones sobre el tema, clasificaron estas obras como renacentistas, pero, al cabo de cuarenta años de investigaciones, el criterio se ha modificado, así por ejemplo, Francisco Stastny, uno de los especialistas que recientemente ha contribuido con ideas novedosas al respecto, comenta: "El Renacimiento fue un fenómeno cultural demasiado complejo para que haya podido ser reducido a una simple combinación de reglas de ornamentación aplicadas en América. Sin las estructuras del pensamiento filosófico y científico que renovó totalmente la visión del mundo y la imagen que el hombre tenía de su posición en el Universo, como sucedió en Europa en el siglo XV, no pudo darse un estilo artístico que reflejara precisamente esas realidades intelectuales".¹

La situación social de la Nueva España era totalmente diferente a la de la Italia renacentista. Existían, sí, pequeños grupos relacionados con las ideas humanistas, pero el

1. Francisco Stastny, "Maniera y contramaniera", p. 208.

arte se desarrolló en un ambiente muy distinto, ya que la incorporación de las masas indígenas al sistema de vida hispano-cristiano era la tarea principal, la cual se llevó a cabo en base a soluciones y actitudes de tipo medieval. Tanto los murales como las pinturas sobre tabla de los primeros conventos son un claro ejemplo de esto. En ellos se evidencian elementos renacentistas, mas no por eso se les podrá clasificar como productos estrictamente representativos del Renacimiento.² Las 'diferencias' no sólo fueron de concepto sino, precisamente, de objetivos.

Alcanzada una cierta estabilidad en la Colonia, al rededor del tercer tercio del siglo, encontramos un segundo y muy diferenciado momento. Es la época del surgimiento del criollismo, del predominio de la ciudad sobre el campo, del establecimiento de la universidad y de una profusa producción pictórica, en la cual el valor estético ya no se subordinaba al valor religioso. La creatividad era ya más importante que la evangelización a través del arte, contrariamente a lo que se había hecho en un principio, aunque no dejaba de permanecer bajo la estricta vigilancia de las autoridades religiosas. No tenia cabida, tampoco, la "frialdad emocional, el encubrimiento simbólico del contenido, la extrema complejidad formal reflejada en la preferencia de la figura 'serpentina-ta' [ni] las composiciones espaciales plagadas de paradojas" propias del manierismo.³ Los grupos humanistas de la

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 210.

élite estaban inspirados por el espíritu de la Contrarreforma,⁴ por lo cual, Francisco Stastny ha establecido que la expresión artística novohispana se desarrolló dentro del espíritu de la *contra* y la *antimaniera*, bajo dos tendencias: la plástica y la vaporosa;⁵ a las cuales Xavier Moysen agregó una tercera, la *tendencia lineal*.⁶

Respecto a la modalidad *contramanierista*, Stastny la definió como un "reordenamiento del vocabulario manierista... Una nueva sintaxis [que] buscaba ilustrar los contenidos religiosos y la fácil inteligibilidad... Una oposición más de propósito que de idioma."⁷ A lo cual, Xavier Moysen agregó atinadamente: "Mas no con la finalidad de un arte religioso de propaganda en favor de la contrarreforma sino como una transmisión de formas desprovistas de las complicaciones teológicas" que lo generaban en los países católicos de Europa.⁸

A la *antimaniera* la definió Stastny como una "abierto *rebellió* contra los principios de la *Maniera*... no sólo... un arte... de lectura clara, sino un estilo religioso que [promoviera] los nuevos principios de la Iglesia y que [gustara] al simple hombre del pueblo...";⁹ y caracterizándola, formalmente, por la composición basada en Rafael, aunque sin su audacia, y por la expresión de sentimientos piadosos y honestos.

4. Jorge A. Manrique, "Reflexiones sobre el Manierismo", p. 53.

5. Stastny, *op. cit.*, p. 210.

6. Xavier Moysen, *La dispersión del Manierismo*, p. 234.

7. Stastny, *op. cit.*, pp. 203-204.

8. Moysen, *op. cit.*, p. 231.

9. Stastny, *op. cit.*, pp. 204-205.

La tendencia plástica la considera ligada a las modalidades más conservadoras del arte europeo: la antimaniera romana y flamenca, y la contramaniera de Italia central. La tendencia vaporosa la liga con la contramaniera florentina y la influencia indirecta de Baroccio.¹⁰ Y Moysen, considera a la tendencia lineal muy apropiada para clasificar a la pintura mural novohispana, en las cuales considera que hay mucho de la contramaniera, a través de los grabados.¹¹

Claro está que, como resultado del traslado de un estilo a un contexto sociocultural diferente, sus formas y expresiones evolucionaron aquí en forma particular. La religiosidad, el antipaganismo y el rechazo oficial al desnudo, características que marcaron las diferencias fundamentales entre la pintura italiana y la española, también se impusieron con rigor en la Nueva España. No obstante, "el arte novohispano resulta muy difícil de reducir a catalogaciones formales estrictas dadas las circunstancias culturales que desde su principio propiciaron las expresiones híbridas".¹²

Una parte de la gran producción pictórica del siglo XVI la constituyen las tablas integrantes de los retablos primitivos de los templos y conventos de ese siglo. Tablas que ahora son exhibidas aisladamente, por haberse sustituido el retablo original, o que se ven incluidos en retablos de hechura posterior. El conjunto de obras aquí analizadas es

10. Stastny, *op. cit.*, p. 216.

11. Moysen, *op. cit.*, p. 234.

12. Elisa Vargas Lugo, "Consideraciones sobre el manierismo y el arte novohispano", p. 298.

una muestra de la evolución estilística desarrollada dentro de la producción pictórica del siglo XVI novohispano.

En un intento más por ampliar el conocimiento del arte pictórico novohispano del siglo XVI, presentaré, a continuación, las constantes estéticas observadas.

En cuanto a la composición, predomina la sencillez sobre la complejidad, es decir, es común la definida claridad en la descripción temática. Respecto a la distribución de personajes, presentados desde la abigarrada yuxtaposición de Acolman hasta la simplicidad de los apóstoles de Martín de Vos, son tres las formas más frecuentes: la centralizada (en sentido vertical), la triangular y la diagonal; destacando como un caso excepcionalmente novedoso, la romboidal de la Santa Cecilia de Andrés de Concha y, por su trascendencia, la de doble escenario (celestial y terrenal) del San Juan escribiendo el Apocalipsis de Martín de Vos y, una vez más, la Santa Cecilia. Tanto por la composición centralizada como por la triangular se evidencian las reminiscencias renacentistas, mientras que, por el arreglo diagonal, percibimos ya la influencia manierista.

La perspectiva, salvo las obras de Acolman, de escasa y forzada proyección espacial, está bien dominada, aunque no deja de extrañar la defectuosa proyección de los brazos de los tronos que aparecen en las obras tanto de Pereyns como de Concha.

El dibujo, con excepción de las obras de Acolman, es suave

en todas las tablas. En las tablas de Acolman es tan duro y fuerte que muestra las figuras muy recortadas, incluso hay detalles, como algunos rostros y manos, que semejan imágenes bidimensionales iluminadas, semejantes a la tapicería flamenca.

Respecto al manejo de la luz, es constante el uso de más de dos fuentes luminosas, creando escenarios tanto homogénea como dramáticamente iluminados; el marcado claroscuro de estos últimos evidencia la influencia manierista.

En cuanto al colorido, domina la paleta de colores fríos sobre los cálidos, destacando los contrastantes y, especialmente, los iridiscentes de la *Santa Cecilia* y el *Martirio de San Leocencio*, donde se hace patente el manierismo.

El modelado plástico de figuras y paños es suave, sobresaliendo el sfumado italiano de las obras de Andrés de Concha y el naturalismo de Martín de Vos y Echave Orio que contrastan con la dureza hispano-flamenca de Pereyng y la arcaizante escasez de modelado plástico de las tablas de Acolman y Epazoyucan. Aunado a esto, es importante señalar el minucioso tratamiento flamenco aplicado a los detalles, tratamiento presente en todos los pintores mencionados. El oficio de rostros, pies y manos, dejando de lado el primitivismo de las obras de Acolman y Epazoyucan, está muy bien realizado, predominando el naturalismo sobre la estilización y el convencionalismo, y anulando toda expresividad. En relación a los rostros

destaca el uso de diferentes tonos de piel, claro en mujeres y oscuro en hombres, presente tanto en las figuras de Acolman como en las de Pereyng y Concha; recurso retomado más tarde por Echave Orio. Respecto al manejo de la figura humana cabe destacar los escorzos de Andrés de Concha, la figura "serpentinata" del San Sebastián y el prototipo de arcángel de Martín de Vos.

La indumentaria de los personajes, en general, concuerda con el texto bíblico. En sus paños, predomina el tratamiento renacentista de cada pesada, pliegues -tanto abundantes como escasos- gruesos, redondeados y poco sombreados, destacando los manieristamente acartonados de Concha y algunos barroca-mente ampulosos y agitados tanto en Pereyng y Concha como en Martín de Vos.

La ambientación arquitectónica no concuerda con el texto bíblico. En ella es frecuente el estilo renacentista y, salvo cuatro excepciones: la *Coronación de la Virgen* de Pereyng, la *Sagrada Familia* y *Los cinco señores* de Concha y la *Anunciación* de Echave Orio, todos los temas han sido desarrollados en espacios abiertos, de fondos predominantemente profundos y claros. A este respecto cabe señalar la implantación por Andrés de Concha y Simón Pereyng del rompimiento de gloria, elemento plástico tan utilizado por pintores posteriores.

A lo largo de este trabajo se ha hablado de las tres influencias artísticas ya mencionadas por los investigadores del tema: la italiana, la flamenca y la española, cuya injerencia

decrece en este orden. Asimismo, se ha hecho mención de tres estilos: Renacimiento, Manierismo y Barroco, estilos que, como se recordará, contemporizaron en Europa en diferentes momentos, ciudades y artistas, y cuyas manifestaciones se hicieron presentes de forma conjunta en varias de las obras aquí analizadas, principalmente Renacimiento y Manierismo, y de éste, específicamente, sus modalidades contra y antimanieristas. A partir de lo cual ratificamos el comentario de Elisa Vargas Lugo: "... el arte novohispano resulta muy difícil de reducir a catalogaciones formales estrictas dadas las circunstancias culturales que desde su principio propiciaron las expresiones híbridas".¹³ No obstante, Francisco Stastny clasificó a Simón Pereyus como contramanierista, por la *Coronación de la Virgen*, y como antimanierista, por el *San Cristóbal*,¹⁴ y a Baltazar Echave Orio como contramanierista, por las obras de *Tlatelolco* y *La Profesa*.¹⁵ Por mi parte considero a Andrés de Concha, al igual que Stastny a Pereyus, contramanierista por *Los cinco señores*, y antimanierista por el resto de las obras aquí mencionadas. Respecto a las tendencias señaladas, tanto por Francisco Stastny como por Xavier Moysen, las obras de los exconventos de Acolman y Epazoyucan quedarían clasificadas dentro de la tendencia lineal,¹⁶ Pereyus¹⁷ y

13. Elisa Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 298.

14. Stastny, *op. cit.*, p. 216.

15. *Ibidem*, p. 217.

16. Moysen, *op. cit.*, p. 234.

17. Stastny, *op. cit.*, p. 214.

Concha con obras tanto plásticas como vaporosas y Echave Orío dentro de la tendencia plástica.¹⁸

En suma y por lo aquí analizado, podríamos considerar al arte novohispano del siglo XVI como el eco del arte europeo de dicho siglo, aunque, debido a su retraso y limitaciones, con características regionales propias.

18. *Ibídem*, p. 214.



Fig. 10. Alejo Fernández, Epifanía, Iglesia de San Juan de Sevilla.

101

2. Alejo Fernández, *Epifanía*
(Catedral de Sevilla).



Fig. 11. Hugo Van der Goes, Adoración de los pastores, por la casa de los Uffizi.

3. Hugo Van der Goes, *Adoración de los pastores*
(Galeria Uffizi).



4. Espejo, *Natividad*.



5. Vicente Juan Masip, *Nacimiento*
(Catedral de Segorbo).



8. Pedro Berruguete, *Anunciación*.



Figs. 108, 109, 110 y 111.—MAESTRO DE PORTILLO: *Anunciación*.

9. Anónimo, *Anunciación*
(Colección Bradino).



16. Luis de Vargas, *Nacimiento*
(Catedral de Sevilla).



18. Pedro Berruguete, *la Astronomía*
(Museo de Berlín).



19. *Nuestro del Pulgar*, *Retablo de Santa Ana*
(Catedral de Granada).



20. *Luis de Vargas*, *Generación Temporal*
de Cristo (Catedral de Sevilla).



22. Rafael, Frescos de la Farnesina de
Agostinochigi.



23. Miguel Angel, *Ignudo*
(Capilla Sixtina).



24. Miguel Angel, Embriaguez de Noe
[Capilla Sixtina].



25. Miguel Angel, La creación de Adán
[Capilla Sixtina].



Fig. 27. — La Virgen de San Sixto, con el Niño Jesús y Santa Bárbara, por Rafael.
(Museo de Dresde).

27. Rafael, *Madona de San Sixto, con Sixto IV y Santa Bárbara* (Museo de Dresde).

... al archiduque Leopoldo para su coronación en 1704; pasó a los Uffizi en 1793 (Fig. 28). Ver la p. 100.



Fig. 28. — La Marzala Flora, probablemente retrato de Violante, hija de Palao, esposa del príncipe, por Tiziano.
(Ver las Figs. 24 y 25). — Uffizi.

... al benedicta la unión, que Cecilia muy pronto a de sus
... cilla, todavía enferma, continuaba en la cama. De los
... ..

28. Tiziano, *Flora* (Galería Uffizi).



31. Luis de Morales, *Descenso al Cónbo*
(Arroyo de la luz).

34. Rogier Van der Weyden, *Deposición*
(Sigüaringen).



Fig. 33 Tríplica con la Inquisición, San José de Arimatea y Santa Magdalena del Hambre de la Sagrada Sangre. — Museo Metropolitano.





37. Angel y Demonio se disputan el cuerpo de Moisés. (Detalle)

37. Martín de Vos, *Angel y Demonio se disputan el cuerpo de Moisés.*



41. Las bodas de Cana. Catedral de Amberes. Detalle.

41. Martín de Vos, *Las bodas de Cana*
(Catedral de Amberes).



ON ALTEMPLO. MARTIRO DE SAN ANTONIO DE PADUA

43. Rolan de Nois, *Epifanía*.



46. Baltazar Echavo Orio, *Martirio de San Ponciano* (Pinacoteca Virreinal de San Diego).



47. Forinatti, *Aparición de la Virgen a San Francisco, San Sebastián y al Bendito Andrea Grego (Fressino)*.



48. Joos van Cleve, *Tríptico de María*.



49. Vasco de Perceyra, *San Sebastián*.

BIBLIOGRAFIA

- ANALES DE SAN JUAN BAUTISTA, trad. Primo Feliciano Velázquez, en Luis García Islas, *Las pinturas al fresco de Oaxaca, México*, edit. Clásica, 1946, pp. 59-90.
- ANGULO INIGUEZ, DIEGO, "Dos Menas en México", en *Archivo Espa- ñol de Arte*, no. 3, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1935, pp. 136-152.
- "Pereyans y Martín de Vos = El retablo de Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Es- téticas*, vol. 3, no. 2, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1944, pp. 25-27.
- "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México" en *Archí- vo español de arte*, no. 2, Madrid, Instituto Diego Veláz- quez, 1945; reproducido por Francisco de la Maza en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, no. 15, México, UNAM, 1947, pp. 118-119.
- Historia del arte hispanoamericano*, t. II, Barcelona, edit. Salvat, 1950, 931 p.
- Historia del arte*, t. II, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1953, 253 p.
- "Pintura y Renacimiento", en *Arts Hispaniae*, vol. XII, Ma- drid, edit. Plus Ultra, 1955, ils., 572 p.
- Resumen de historia del arte*, 3a. ed., Madrid, E.D.S.A., 1972, ils., 357 p.
- BANTEL, LINDA y Marcus B. Burke, *Spain and New Spain; Mexican Colonial Arts and their European Context*, Corpus Christy, Art Museum of South Texas, 1979, ils., 135 p.
- BECHERUCCI, LUISA, "Manierism", en *Encyclopedia of the World Art*, New York, Mc Grow-Hill, 1959, pp. 443-478.
- BENEVOLO, LEONARDO, "Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la his- toria de la cultura arquitectónica del 'cincoecento'", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéti- cas*, no. 9, Caracas, Universidad Central de Venezuela, abril-1968, pp. 117-136.
- BIALOSTOSKY, JAN, "Expansión y asimilación del Manierismo", en *La dispersión del Manierismo*, México, UNAM, 1976, pp. 11-26.

- BUTLER, ALBAN, *Vida de los Santos*, trad. por Wilfredo Guinea, México, John W. Clute, 1962, 4 vols.
- CAMELO, ROSA, "Avance de la conquista y la colonización" en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1974, pp. 141-164.
- CARRILLO Y GABRIEL, ABELARDO, *Técnica de la pintura en Nueva España*, México, Imprenta Universitaria, 1946, ils., 250 p.
- CASTILLO FERRAS, VICTOR M., "Los mexicas y su sociedad", en *Historia de México*, vol. III, México, edit. Salvat, 1975, pp. 247-260.
- CENNINI D'ANDREA CENNINO, *The Crafts Man's Handbook, the Italian 'Il libro dell'arte'*, trad. por Daniel V. Thompson Jr., New York, Dover Publication, 1960, ils., 162 p.
- CLARK, GEORGE, *La Europa moderna, 1450-1720*, trad. por Fco. González Arámburo, México, FCE, 1975, 224 p.
- COUTO, BERNARDO, *Diálogos sobre historia de la pintura en México*, México, edit., prólogo y notas de Manuel Toussaint, 1947, 2 v.
- CUE CANOVAS, AGUSTIN, *Historia social y económica de México, (1521-1854)*, 3a. ed., México, edit. Trillas, 1973, 423 p.
- CHANFON OLMOS, CARLOS, "Presencia de Flandes en la arquitectura del siglo XVI en México", en *Artes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 39-76.
- DIELAFOY, MARCEL, *Histoire Generale de l'Art; Espagne et Portugal*, Paris Hachette et Cie, 1913, ils., 415 p.
- DIEZ BARROSO, FRANCISCO, *El arte en la Nueva España*, México, 1921, ils., 419 p.
- DOERNER, MAX, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 3a. ed., trad. por Tony Roth y Richard Jacobi, España, edit. Reverte, 1965, 435 p.
- DRESDEN, S., *Humanismo y Renacimiento*, trad. por Agustín Hill Lasierra, Madrid, Edith Guadarrama, 1968, ils., mapas, 256 p.
- EVERART DUBERNARD, LUIS, "Los flamencos en México", en *Diorama de la Cultura-Excelsior*, México, mayo-1981, pp. 12-13.
- FAURE, ELIE, *Historia del arte*, t. II, trad. por Francisco Cazorla O., México, edit. Hermes, 1972, ils, 398 p.
- FERNANDEZ, JUSTINO, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el altar del Perdón", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, no. 35, México, UNAM, 1966, pp. 41-43.

- FERNANDEZ, MARTHA, "El matrimonio de Andrés de la Concha", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 52, México, UNAM, 1983, pp. 85-99.
- FLEMING, WILLIAM, *Arte, música e ideas*, trad. por José R. Belengio P., México, Interamericana, 1971, ils., 382 p.
- FROST, ELSA C., "El pensamiento", en *Historia de México*, vol. V, México, edit. Salvat, 1975, pp. 267-276.
- GARCIA ICAZBALCETA, JOAQUIN, "Fray Pedro de Gante", en *Artes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 6-16.
- GASPARINI, GRACIANO, "Opiniones sobre pintura colonial", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 8, Caracas, Universidad Central de Venezuela, octubre-1967, pp. 133-142.
- "La ciudad colonial como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 14, Caracas, Universidad Central de Venezuela, septiembre-1972, pp. 9-24.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, ESPASA-CALPE, 1958, 131 p.
- Historia del arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, 478 p.
- GIARDINI, CESARE, *Carlos V*, trad. por edit. Cultura Educativa, México, Mondadori-Novaro, 1967, ils., 75 p.
- GISBERT, TERESA y José de Meza, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1972, ils., (Cuaderno de Arte y Arqueología, no. 2), 151 p.
- "Lo indígena en el arte hispano-americano", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 2, Caracas, Universidad Central de Venezuela, noviembre-1971, pp. 36-57.
- GRAJALES RAMOS, GLORIA, "Influencia indígena en las artes plásticas del México colonial", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1953, pp. 73-100.
- GUINARD, PAUL, *Pintura española*, trad. por Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, edit. Labor, 1972, ils., 138 p.

- GURRIA LACROIX, JORGE, "El hallazgo de América y el descubrimiento de México", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1975, pp. 1-16.
- "La conquista de México", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1975, pp. 17-40.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, Madrid, ed. Guadarrama, 1962, (col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega No. 20), 420 p.
- El Manierismo, crisis del Renacimiento y origen del arte moderno. Pintura y Manierismo*, trad. por Felipe González V., Madrid, ed. Guadarrama, 1972, ils., 288 p.
- HUERTA CARRILLO, ALEJANDRO, "Una técnica del siglo XVI", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, vol. IV, México, INAH, 1974, pp. 35-42.
- KURT, W., *The Complete Woodcut of Albert Durer*, New York, Dover Publications, Inc., 1963, 346 p.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *Breve historia de la pintura española*, 4a. ed., Madrid, edit. Tecnos, 1953, ils., 657 p.
- LEON-PORTILLA, MIGUEL, "Significación cultural de Mesoamérica", en *Historia de México*, vol. III, México, edit. Salvat, 1975, pp. 321-338.
- "Los aztecas durante el reinado de Motecuhzoma Xocoyotzin", en *Historia de México*, vol. III, México, edit. Salvat, 1975, pp. 309-320.
- LUKS, ILMAR, "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 17, Caracas, Universidad Central de Venezuela, noviembre-1973, 240 p.
- "Arte y evangelización en América", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 17, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, pp. 16-53.
- MANRIQUE, JORGE A., "Reflexiones sobre el Manierismo en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 40, vol. X, México, UNAM, 1971, pp. 21-42.
- "La Iglesia, estructura, clero y religiosidad", en *Historia de México*, vol. V, México, edit. Salvat, 1974, pp. 51-74.

- MANRIQUE, JORGE A., "La estampa como fuente del arte de la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, no. 50/1, 1982, pp. 50-60.
- MARTINDALE, ANDREW, *Landmark of the World's Art, Man and the Renaissance*, Londres, Paul Hamlyn, 1966, ils., 276 p.
- MARTINEZ MARIN, CARLOS, "Los primeros tiempos de Nueva España", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1974, pp. 177-194.
- "El reparto de la riqueza", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1974, pp. 195-210.
- "La encomienda", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1974, pp. 211-230.
- MARTINEZ REYES, AMADA, "Los Cinco Señores: una pintura del siglo XVI en la Catedral de México", en *Estudios acerca del arte novohispano*, México, UNAM, 1983, pp. 77-82.
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, 1971, ils., 79 p.
- "Fray Diego Valadés, escritor y grabador", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, no. 13, México, UNAM, 1971, p. 15.
- "Iconografía de Pedro de Gante", en *Antes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 17-32.
- "Fray Pedro de Gante y la Capilla de San José de los Naturales", en *Antes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 33-38.
- MENDIETA, JERONIMO DE, *Historia eclesiástica indiana*, México, edit. Porrúa, 1971, 780 p.
- MONTERROSA, MARIANO, "La evangelización", en *Historia de México*, vol. IV, México, edit. Salvat, 1975, pp. 231-298.
- MORENO, ROBERTO, "La imprenta en Nueva España", en *Historia de México*, vol. V, México, edit. Salvat, 1974, pp. 145-164.
- MORENO, PROARO AGUSTIN, "El influjo de Pedro de Gante en la cultura de Sudamérica", en *Antes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 93-98.

- MORENO TOSCANO, ALEJANDRA, *Historia Última de México*, México, El Colegio de México, 1974, VIII-164 p.
- MOYSEN, XAVIER, "Las pinturas perdidas de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Históricas*, no. 39, México, UNAM, 1969, pp. 82-112.
- "Comentarios" al artículo de Francisco Stastny, en la *dispersión del Manierismo*, México, UNAM, 1980, pp. 230-236.
- OBREGON, GONZALO, "El aporte flamenco en México", en *Artes de México*, no. 150, México, 1972, pp. 67-92.
- O'GORMAN, EDMUNDO, "La inquisición en México", en *Historia de México*, vol. V, México, edit. Salvat, 1974, pp. 75-110.
- PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la pintura, 1649*, Barcelona, LEDA, 1968, 142 p.
- PALM, ERWIN W., "Estilo y época en el arte colonial", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, no. 12, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949, pp. 7-24.
- "El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 4, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, pp. 37-50.
- "La ciudad colonial como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 14, Caracas, Universidad Central de Venezuela, septiembre-1972, pp. 25-30.
- PALOMERA, ESTEBAN, *Fray Diego Valadés, su obra*, México, edit. Jus, 1962, ils., XVI-325 p.
- PEREZ DE SALAZAR, JAVIER, *La pintura mexicana de los siglos XI-XVII en colecciones particulares*, México, Javier Pérez de Salazar, 1966, ils., 164 p.
- PIJUAN, JOSE, *Summa Artis, historia general del arte, Renacimiento romano y veneciano*, vol. XIV, Madrid, ESPASA-CALPE, 1952, ils., 752 p.
- Summa Artis, historia general del arte, arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa*, vol. XV, Madrid, ESPASA-CALPE, 1952, ils., 692 p.

- REVILLA, G., *El arte en México*, 2a. ed., México, edit. Porrúa, 1923, ils., 165 p.
- REYES VALERIO, CONSTANTINO, "Indios pintores de Tlatelolco", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, no. 41, México, INAH, septiembre-1970, pp. 45-47.
- Arte indocristiano*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1978, ils., 326 p.
- RIO, ENRIQUE, "Tres pintores del siglo XVI, nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco Zumaya y Simón Pereyñs", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 9, México, UNAM, 1942, pp. 59-61.
- "Una obra ignorada de Simón Pereyñs", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, t. III, no. 9, México, UNAM, 1942, pp. 61-66.
- RODRIGUEZ DE MORIZI, E., *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Madrid, Gráfica Reunida, 1956, ils., 211 p.
- ROJAS, PEDRO, *Historia general del arte mexicano*, México, Hermes, 1963, 3 vols.
- RUIZ GOMAR, JOSE ROGELIO, *Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII*, tesis de licenciatura, febrero 1976, UNAM, 375 p.
- "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 53, México, UNAM, 1983, pp. 65-73.
- SALMI, MARIO, Charles de Tolnay et al., *The Complete Work of Michelangelo*, New York, Artabras, s.f., ils., 600 p.
- SEBASTIAN, SANTIAGO, "Nuevos grabados de la obra de Pereyñs", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, no. 35, México, UNAM, 1966, pp. 45-46.
- "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 6, Caracas, Universidad Central de Venezuela, septiembre-1967, pp. 42-85.
- "Sobre la idea en el Manierismo hispánico", en *La dispersión del Manierismo*, México, UNAM, 1980, ils., planos, pp. 37-70.

STASTNY, FRANCISCO, "Maniera y contramaniera", en *Dispersión del Manierismo*, México, UNAM, 1980, pp. 197-230.

TABOR, MARGARET, *The Saints in the Art*, Londres, Methuen & Co. s.f., ils., 208 p.

TORRES REVELLO, JOSE, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, no. 1, vol. 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1948, pp. 87-97.

"Datos relacionados con las artes plásticas en América durante la dominación española", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, vol. 7, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1954, pp. 118-140.

TOUSSAINT, MANUEL, "Pintura colonial, nota sobre Andrés de la Concha", en *Revista Mexicana de Estudios de Historia*, t. I, no. 1, México, edit. Cultura, 1927, pp. 26-39.

Catálogos de pintura, sección colonial, México, edit. de Bellas Artes, 1934, 138 p.

La pintura en México durante el siglo XVI, México, Imprenta Universitaria, 1936, ils., 64 p.

"Proceso inquisitorial de Simón Pereyus", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 2, México, UNAM, 1938, pp. 37-59.

La Catedral de México, México, edit. de Arte, 1947, ils., (col. Anahuac de Arte, vol. 2), 67 p.

La Catedral de México, México, Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948, 76 p.

"El arte flamenco en Nueva España", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. VIII, no. 1, México, Imprenta Aldina, 1949, pp. 5-15.

Paseos coloniales, México, Imprenta Universitaria, 1962, 162 p.

Arte colonial en México, México, Imprenta Universitaria, 1965, XVIII-567 p.

La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, 2a. ed., México, edit. Porrúa, 1973 ils., 371 p.

- TOVAR DE TERESA, GUILLERMO, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979, ils., 572 p.
- TRABULSE, ELIAS, "La educación y la Universidad", en *Historia de México*, vol. V, México, edit. Salvat, 1974, pp. 165-190.
- UPJOHN, EVERARD, *Historia mundial del arte*, vol. IV, Barcelona, edit. Daimond, 1973, 259 p.
- VALDIVIESO E. y J. M. Serrera, *Catálogo de pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, E. Valdivieso y J. M. Serrera, 1978, ils., 157 p.
- Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, E. Valdivieso y J. M. Serrera, 1979, ils., 113 p.
- VARGAS LUCO, ELISA, "Algunas consideraciones sobre el Manierismo y el arte novohispano", en *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1969, pp. 283-304.
- "La expresión pictórico-religiosa y la sociedad colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 50-1, México, UNAM, 1982, pp. 71-78.
- VEY, HORST y Xavier de Salas, *Las Bellas Artes. Enciclopedia Ilustrada de Pintura, Dibujo y Escultura. Arte Alemán y Español hasta 1900*, vol. 4, Londres, Grolier, 1970, ils., 313 p.
- VICTORIA, JOSE GUADALUPE, "Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 50/1, México, UNAM, 1982, pp. 77-86.
- WURTENBERGER, FRANZSEPP, *Manierismo, estilo europeo del siglo XVI*, trad. por R. Sarto Troroulea y R., Barcelona, Edith Rauter, 1964, ils., 249 p.
- ZAWISZA, LESEK, "Tradición monástica europea en los conventos mexicanos del siglo XVI", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, no. 11, Caracas, Universidad Central de Venezuela, mayo-1969, pp. 90-122.