



# UNIVERSIDAD SALESIANA

---

---

INCORPORADA A LA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

"LA IDEOLOGIA EN LA COMUNICACION DEL ARTE  
PLASTICO DE LA NUEVA ESPAÑA: EL ARTE DE  
JUAN CORREA"

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A:

**LETICIA ARCOS ROMERO**

ASESOR: LIC. MARIA DE LOURDES PAZ MEJIA

MEXICO, D.F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*Al creador y a mi madre  
por haberme dado la vida.*

*A ti señora, de grandeza suprema,  
y sonrisa de todos mis tiempos.  
A ti, que estás siempre a mi lado,  
caminando como un interminable río,  
siempre bella y honesta, siempre divina.*

# LA IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN DEL ARTE PLÁSTICO DE LA NUEVA ESPAÑA: EL ARTE DE JUAN CORREA.

INTRODUCCIÓN
--------------

I-VI
------

## CAPÍTULO I

<b>COMUNICACIÓN, ARTE E IDEOLOGÍA</b>	4
I.1- DEFINICIÓN DE CONCEPTOS	4
a)- QUÉ ES LA COMUNICACIÓN	4
b)- QUÉ ES LA IDEOLOGÍA	6
c)- QUÉ ES EL ARTE	8
I.2- LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE	11
I.3- LA IDEOLOGÍA EN EL ARTE	13
I.4- CÓMO SE UBICA LA IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN DEL ARTE PLÁSTICO DEL XVII	18

## CAPÍTULO II

<b>EL ARTE DESDE SUS INICIOS HASTA SU TRANSFORMACIÓN EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO</b>	20
II.1. LA PINTURA DE LAS CAVERNAS	21
II.2. LA PINTURA EGIPCIA: ARTE PARA LOS MUERTOS	24
II.3. LA PINTURA CRETENSE: ARTE PARA LOS VIVOS	28
II.4. LA PINTURA EN GRECIA Y ROMA	30
II.5. LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA EN LA EDAD MEDIA	37
a). LA PINTURA EN LA ROMA CRISTIANA	37
b). LA PINTURA BIZANTINA O ARTE CRISTIANO	40
c). EL ROMÁNICO	43
d). ARTE GÓTICO	46
II.6. EL PERIODO DEL RENACIMIENTO	53
a). LA APERTURA RENACENTISTA	54

**CAPÍTULO III**

<b>EL ARTE BARROCO: IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN DEL ARTE DURANTE LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA</b>	70
III.1- INICIO Y DESARROLLO DEL BARROCO EN EUROPA	75
III.2- LA PLÁSTICA DE LA CONTRARREFORMA	92
III.3- LA PINTURA BARROCA EN AMÉRICA	102
III.3.1- LA PINTURA BARROCA EN LA NUEVA ESPAÑA	106

**CAPÍTULO IV**

<b>VIDA Y OBRA DE JUAN CORREA</b>	120
IV. I- BIOGRAFÍA DEL PINTOR	126
ANTECEDENTES	126
NACE UN PINTOR	127
IV. II- LA PINTURA EN TIEMPOS DE JUAN CORREA Y SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES	132
IV. III- ANÁLISIS DE LA OBRA DEL PINTOR JUAN CORREA	142
CONCLUSIONES	190
BIBLIOGRAFÍA	194

## Introducción

El arte es la actividad creadora del espíritu humano, es la esencia misma del espíritu del hombre, y se transporta al mundo material por medio del lenguaje en cualquiera de sus manifestaciones, como la máxima expresión de belleza humana, sin que por ello sea ajeno al espacio y tiempo en que se produce.

Desde los inicios de la humanidad, el hombre se ha manifestado por medio del arte, éste surge como una necesidad de comunicación del ser humano; y precisamente el arte plástico es una de las primeras manifestaciones de comunicación, que se hace presente como un medio de lenguaje en los inicios de la raza humana; así, desde la época de las cavernas hasta nuestros días, la pintura ha determinado un papel importante en la comunicación y desarrollo del hombre, y ha evolucionado junto con éste.

Mediante la pintura, se han plasmado historias, ideologías, momentos y épocas del universo que nos envuelve; razón por la cual a lo largo del tiempo se han realizado investigaciones acerca de los distintos estilos artísticos y su época que los produjo; descubriendo, no sólo un maravilloso lienzo pintado, sino un sin fin de expresiones y contenidos que van más allá de ser tan sólo una expresión de belleza compositiva.

De esta manera la pintura pasa a ser el reflejo de la vida, pero de una vida en movimiento y constante cambio, cambios que surgen según las necesidades del hombre y la sociedad en que se desarrolla.

Este estudio, que pareciera una tesis de arte, en especial de la pintura, va más allá de historias y estilos de lienzos; pues, no sólo se presenta como una manifestación de belleza artística, sino más bien como un proceso de comunicación, como un lenguaje que ha servido a las necesidades del hombre para manifestar su esencia, sus ideales, su tiempo y su cultura.

Entre los propósitos de esta tarea, se encuentra, conocer el desarrollo histórico del arte plástico, su lenguaje, sus inicios, sus cambios y transformaciones sociales más importantes. Y principalmente, destacar la ideología en la comunicación del arte Barroco del siglo XVII, sobre la sociedad de su tiempo; periodo del que forma parte el Arte Barroco Colonial Hispanoamericano, en especial el de la Nueva España.

De esta manera, el propósito fundamental, es descifrar el mensaje comunicativo (y sus causas) que se encuentra en los lienzos de uno de los artistas novohispanos más destacados, Juan Correa, activo en aquél periodo del siglo XVII, donde el quehacer artístico servía a la Iglesia como un medio de comunicación y propagación de sus teorías para ejercer un control sobre el pueblo; ya que la pintura se encontraba bajo un régimen o método tradicional impuesto por las leyes eclesiásticas imperantes de la época.

El análisis para esta investigación, fue retomado desde el método histórico-dialéctico. En este sentido se trató de aplicar como fundamento metodológico: el método deductivo. Así, ubicamos el arte plástico del Barroco en un espacio-tiempo determinado, que es la época de la Contrarreforma, arte que nació en Europa y se extendió hasta América, principalmente en la Nueva España; donde destacó entre los pinceles más importantes de Hispanoamérica, el pintor Juan Correa, objeto de estudio de este trabajo.

El materialismo histórico estudia las leyes que rigen el desarrollo de la sociedad humana, plantea que la creación de los bienes materiales determina el desarrollo de la vida social de los hombres, las luchas, las opiniones y las instituciones.

Según Zis, Avner, en su libro *Fundamentos de Estética Marxista*, para el materialismo histórico, la esencia del arte está en que éste es una forma de conciencia social, pero no sólo es un reflejo de la sociedad sino además una actividad estética, práctica y espiritual del hombre, es en sí una creación.

El materialismo histórico abarca una valiosa interpretación del arte, el cual ocupa un lugar importante en el materialismo histórico, ya que (como define Hosak, L. En su libro *Fundamentos Teóricos de la Historia*) de él se deriva la aplicación de las enseñanzas del materialismo dialéctico en los fenómenos de la vida social, en el estudio de la sociedad humana.

De esta manera, este estudio es fundamentado dentro de la teoría marxista de la comunicación, corriente que establece el análisis de los elementos del proceso desde la ideología, la historia y la dialéctica.

Hablaremos pues, de la ideología en la comunicación del arte, que al ser éste una forma de reflejar la vida social, crea conciencia social, y al reflejar una idea determinada esta comunicando; por consiguiente ayuda a crear las condiciones emocionales para una transformación, ya que todo arte es un mensaje que tiene un auditorio potencial.

Así, ubicando nuestro objeto de estudio en un espacio y tiempo, lo situamos en el periodo del Arte de la Contrarreforma, momento que determina un papel fundamental en el desarrollo de este análisis. Este arte es considerado como el Arte del siglo XVII, nació en los últimos años del siglo XVI, pero floreció durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. El arte Barroco surgió en Italia y fue en España donde encontró su máxima expresión, razón por la cual llegó hasta América, al ser ésta conquistada por España.

El Arte el Barroco, surgió a partir de una conciencia de libertad y autonomía de la personalidad humana que afectó la vida espiritual y cultura renacentista, la Iglesia que perdía fuerza ante ese panorama de cosas, retomó el arte para sus fines de propagación y revitalización; y fue la pintura una las principales manifestaciones artísticas, donde el catolicismo contrarreformista encontró nuevamente su dignificación y su más alto poder espiritual de la época.



La esencia del Arte Barroco fue netamente religiosa; al llegar a América este movimiento artístico, la influencia del catolicismo no se dejó esperar, y pronto se convirtieron los lienzos en imágenes que expresaban el sentimiento y la pasión de los ideales de la Iglesia puesta al servicio de la fe.

Así, el arte hispanoamericano, y en especial la pintura, se convirtió en un medio de comunicación ideológica que representó la vida y las imágenes de santos y santas, y de personajes dedicados a la vida espiritual de la Iglesia. Imágenes que fueron realizadas mediante los parámetros que las leyes católicas dieron a conocer mediante sus Concilios.

En la Nueva España, se dejaron sentir los mejores pinceles de la época barroca americana; como el del mulato Juan Correa, pintor novohispano, que según la historia, siguió con apego la doctrina cristiana y fue un fervor creyente del evangelio católico. Sin embargo, la pintura de Correa manifiesta en varios de sus lienzos, importantes controversias, que no equilibran con los modelos artísticos impuestos durante aquél periodo; sin dejar de ser por ello, una de las obras más interesantes y sobresalientes del arte del siglo XVII.

Para el desarrollo del análisis de la pintura de Correa, mediante el cual conoceremos las posibles causas que llevaron su obra a ser como es y no de otra manera; surgió la necesidad de exponer porque el arte es un lenguaje y a su vez una forma de comunicación, así como el porqué de su función ideológica; posteriormente presentamos, una panorámica general de cómo inicia y se desarrolla el arte plástico, profundizando en el periodo Barroco, momento en el que surgió la obra plástica de Juan Correa.

El momento de gran trascendencia en el mundo se presentó con el inicio de la humanidad, y es en este momento histórico, en el cual surgió también el arte (y precisamente la pintura) como una necesidad de comunicación y supervivencia para el ser humano; así, en el primer capítulo abordaremos que es la comunicación, la ideología y el arte con el fin de entender

porque existe la ideología en la comunicación del arte, en este caso en la obra plástica del Barroco.

En el segundo capítulo expondremos el desarrollo histórico del arte plástico, desde sus inicios en la época de las cavernas; el arte de la primera civilización, que fue la egipcia; y la pintura en la antigua Grecia y Roma hasta su transformación en la edad media y el renacimiento, ya que es la edad media una etapa importante en el desarrollo artístico, nace una nueva forma de evolución de la civilización humana, pues con el evangelio de Cristo se da el punto de partida de la transformación del arte antiguo. En este periodo surgen varios estilos artísticos como el bizantino, el románico y el gótico. Siguiendo la trayectoria del arte, en este mismo capítulo trataremos la época renacentista y sus principales exponentes, importante época que precede al periodo que nos ocupa.

Los dos primeros capítulos nos conducen a una fácil comprensión de cómo nace el arte plástico, porqué es una forma de comunicación humana, y lo que ha representado según la época de su desarrollo. Fue necesario hablar del inicio del arte, e introducirnos en una breve explicación de las grandes corrientes artísticas que anteceden al arte de la Contrarreforma; para llegar a entender, la ideología en la comunicación de este último.

El tercer capítulo se refiere ya, al surgimiento del Barroco, a sus principales precursores, como Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús; en este tema se trata a profundidad el pensamiento religioso de los barrocos, mencionado sus aspectos principales y su influencia en el arte de la Contrarreforma. Conoceremos las leyes que rigieron el arte; y la influencia de éste en el tema de la fe, mediante sus imágenes representadas. También conoceremos a los principales representantes de la pintura barroca europea y su trascendencia a la América española.

El cuarto y último capítulo ofrece un panorama de la vida de Juan Correa, la sociedad de su tiempo, su desarrollo artístico y

el de sus contemporáneos. Y para finalizar conoceremos el análisis estético de la obra más destacada de Juan Correa, que junto con lo anteriormente descrito nos llevará al entendimiento del contenido de la obra plástica del artista mulato.

## CAPÍTULO I

### COMUNICACIÓN, ARTE E IDEOLOGÍA

Para introducirnos a este análisis de "La Ideología en la Comunicación del arte Plástico de la Nueva España: El arte de Juan Correa", es imprescindible entender como se presenta la ideología mediante la comunicación del lenguaje artístico; pues siendo el arte una expresión de belleza creadora que emana del espíritu del hombre; es también una forma de comunicación humana, que se presenta por medio de la imagen y que no es ajena a la sociedad ni a la época en que se desarrolla.

Para el desarrollo de este análisis en cuestión, veamos brevemente que se entiende por comunicación, ideología y arte.

#### I.1- DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

##### **a)- QUÉ ES LA COMUNICACIÓN**

La necesidad de comunicación del ser humano nace con él y se desarrolla junto éste a lo largo de su historia. Desde los tiempos prehistóricos, la comunicación se dio gracias a la capacidad de comunicarse del ser humano; es decir gracias al lenguaje, entendido como un conjunto de señales que dan a entender algo; y como un sistema de símbolos orales y escritos que los miembros de una comunidad social utilizan de un modo uniforme para poner de manifiesto su significado.

"El lenguaje es el atributo que distingue notablemente al hombre, se adquiere por contacto con otros seres humanos y consiste en significados simbólicos que actúan como fuentes de estímulos y mediadores de respuestas."<sup>1</sup>  
Así pues, mediante el lenguaje se da la comunicación.

---

<sup>1</sup> H. Blake Reed- O. Haroldsen Edwin, *Taxonomía de conceptos de la comunicación*. pp. 6

Haroldsen y Reed A. Blake, definen la comunicación como la interacción social por medio de mensajes, mensajes que pueden codificarse formalmente, mensajes simbólicos o sucesos que representan algún aspecto compartido de una cultura.

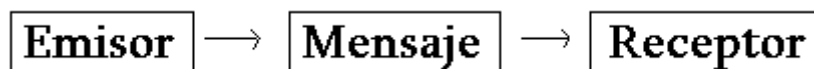
También expresan, en su libro *Taxonomía de conceptos de la comunicación*, que una de las definiciones de comunicación más utilizada es: "Transmisión de información, ideas, emociones, habilidades etc., mediante símbolos; palabras, imágenes, cifras, gráficos, etcétera. El acto o proceso de transmisión es lo que, habitualmente se llama comunicación (Berelson y Steiner, 1964:527)."<sup>2</sup>

El diccionario de la Real Academia Española, define a la comunicación, como la transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.

Según Wilbur Schramm al referirse a la comunicación indica: "hoy nosotros definimos comunicación diciendo simplemente que es el compartir una orientación con respecto a un conjunto informacional de signos."<sup>3</sup>

Schramm determina que, para que se dé el proceso de comunicación se debe contemplar por lo menos el siguiente esquema:

### PROCESO DE COMUNICACIÓN



Para David K. Berlo, comunicación es el proceso mediante el cual un emisor transmite un mensaje a través de un canal hacia un receptor.

Así pues la Comunicación se entiende, como el acto de relación entre dos o más sujetos, mediante el cual se evoca en común un significado. De esta manera la

<sup>2</sup> Ibidem, p. 3

<sup>3</sup> Schram, *The process and effects of mass comunicación*. Pp. 13

comunicación es imprescindible en la vida humana, ya que tiene como propósito poner en común conocimientos, sentimientos e ideas; por medio de signos y símbolos como la palabra hablada y escrita, la señal el gesto y la imagen.

En esta perspectiva, el lenguaje como vehículo primario de la comunicación, refleja la personalidad del individuo y la cultura de su sociedad, contribuye pues, a plasmar tanto la sociedad como la cultura. "Hace posible el crecimiento y la transmisión de la cultura, la continuidad de las sociedades y el funcionamiento y control de los grupos sociales."<sup>4</sup>

### **b)- QUÉ ES LA IDEOLOGÍA**

La ideología será empleada en esta investigación de acuerdo a lo que afirma la teoría marxista, y siempre buscando un vínculo con la comunicación y el arte; es decir, en este caso con la comunicación del arte del siglo XVII. Sin embargo es necesario entender el concepto.

La ideología consiste en un conjunto de coherencia relativa, de representaciones valores y creencias; exactamente lo mismo que los hombres participan en una actividad económica y política, participan también en actividades religiosas, morales, estéticas y filosóficas. La ideología concierne al mundo en el que viven los hombres, a sus relaciones con la naturaleza, con la sociedad y con los demás hombres, así como a su propia actividad.

El sociólogo Mario Monteforte Toledo, expresa, que ideología es una codificación de la realidad a través del discurso, hecha por intereses de clase, a fin de inculcar una conciencia falsa capaz de inducir a la aceptación de una posición subordinada dentro de las relaciones de producción.

Nicos Hadjinicolaou, en su libro *Historia del arte y lucha de clases*, señala que "en la ideología, los hombres, expresan,

---

<sup>4</sup> H. Blake Reed- O. Haroldsen Edwin, *Taxonomía de conceptos de la comunicación*. Pp. 7

en efecto, no sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven su relaciones con sus condiciones de existencia; lo cual supone a la vez relación real y relación `vivida`, `imaginaria`. La ideología es, entonces, la expresión de la relación de los hombres con su `mundo`, es decir, la unidad sobredeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación real se halla inevitablemente inmersa en la relación imaginaria: relación que más expresa una voluntad (conservadora, conformista reformista o revolucionaria), incluso una esperanza o una nostalgia, que describe una realidad."<sup>5</sup>

Así pues el autor expresa que la ideología es necesariamente ilusoria, su función social no es ofrecerles un conocimiento cierto de la estructura social, sino simplemente insertarlos de algún modo en sus actividades prácticas que soportan esta estructura. De manera que "la ideología aunque comprenda elementos de conocimiento manifiesta necesariamente una adecuación-inadecuación respecto de lo real."<sup>6</sup>

Según Hadjinicolaou, en las sociedades divididas en clases, la función original de la ideología está sobredeterminada por las relaciones de clase. La correspondencia de la ideología dominante y de la clase políticamente dominante se debe al hecho de que la constitución del nivel ideológico ocurre en la unidad de la estructura global de una formación social que tiene por efecto, en el campo de la lucha de clases, la dominación de tal o cual clase. La ideología dominante, al asegurar aquí la inserción práctica de los seres humanos en la estructura social, tiende al mantenimiento (la cohesión) de esta estructura, lo que quiere decir, ante todo, la explotación y la dominación de clase. En este sentido, precisamente el nivel ideológico se halla dominado, en una formación social, por el conjunto de representaciones, valores, nociones, creencias, etc., por

---

<sup>5</sup> Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*. Pp. 12

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 12

medio de los cuales se perpetúa la dominación de clase; está pues, dominado por lo que se puede designar como la ideología de la clase dominante.

Según Harnecker, Martha, el nivel ideológico se forma por dos sistemas uno es el de los "sistemas de ideas-representaciones sociales", que contiene las ideas políticas, jurídicas, morales, religiosas, estéticas y filosóficas de una sociedad. El otro es el de los "sistemas de actitudes-comportamientos", que está formado por los hábitos y costumbres.

La ideología queda entendida entonces, como el conjunto de ideas, concepciones y representaciones que caracterizan el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político; y que sirven que a los intereses de un grupo o grupos determinados.

### **c)- QUÉ ES EL ARTE**

"El arte tiene su origen en el principio, en virtud del cual, el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí".<sup>7</sup>

Según el filósofo alemán George W. F. Hegel, ser en *sí* y para *sí*, es reflexionar sobre si mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento, y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu.

Para Hegel, el arte es un producto de la actividad humana, dirigido a los sentidos que tiene su fin en sí mismo; y es también una necesidad del hombre.

Hegel dice que el arte viene del espíritu del hombre, y define al espíritu como una fuerza inteligente, que saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que

---

<sup>7</sup> Sánchez Vázquez Alfonso, *Estética y teoría del arte*. Pp. 74.



desparrama por sus obras. Así el carácter esencial del arte es el ser una creación del espíritu, el pertenecer al dominio del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu; en una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu.

Immanuel Kant distingue el arte de la naturaleza, la ciencia y el trabajo (oficio), y habla del arte estético y bello; refiriendo que debiera de llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad.

Jacques Maritain, filósofo neotomista francés, define el arte como una virtud del intelecto práctico que debe distinguirse de la moralidad, el arte es una virtud en el sentido más amplio y filosófico que se entienda, ya que es una fuerza interior desarrollada en el hombre, que lo perfecciona y lo hace siempre igual en una actividad dada.

Platón, filósofo griego, define el arte como una apariencia respecto a la verdadera realidad: el mundo de las ideas.

El filósofo idealista hegeliano Benedetto Croce, expresa que el arte es ante todo, intuición, entendida como expresión o actividad formadora interna.

Según el Diccionario de Términos Artísticos, en su explicación clásica, el arte es la "actividad del espíritu humano que busca la plasmación de la belleza o la producción de la belleza por un ser consciente. Es también una de las manifestaciones del patrimonio cultural de un país o del mundo entero."<sup>8</sup>

El antropólogo francés Claude Lévi-Staruss, considera al arte como un lenguaje o sistema de signos cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con el objeto.

---

<sup>8</sup> Arroyo Fernández María Dolores, *Diccionario de términos artísticos*. Pp. 293.

Para el fundador del psicoanálisis Sigmund Freud, también la creación artística se explica, sobre todo por los complejos arrinconados en las profundidades del inconsciente. El arte es un camino de retorno desde la fantasía a la realidad.

George Lukács, filósofo marxista húngaro, dice que el arte es, un reflejo específico de la realidad. La unidad de la obra de arte es, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada.

Umberto Eco, se refiere al arte como un organismo artístico, que es un "especial fenómeno de comunicación, en el cual una determinada experiencia histórico-social colectiva adquiere, a través de la mediación determinante y personalizante de un conformador, un determinado relieve, alcanza una condición de armonía que le hace insustituible e intraducible, pero en vez de aislarla, la ofrece como abierta y manifiesta contracción orgánica de toda una experiencia. En base a los antecedentes históricos y sociológicos, la consideración orgánica no se reducirá a consideración *estática* (como le ocurriría a quien conciba de otro modo la autonomía de la obra), sino que se mantendrá como análisis riguroso -aunque dócil a los dictámenes de la sensibilidad- de cómo y por qué la obra comunica algo y con qué intensidad."<sup>9</sup>

Eco, expresa que el artista forma en la obra su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias; sin que esto quiera decir, "que el artista se narre simplemente a sí mismo en la obra; en ella se exhibe, se muestra como *modo de pensar*."<sup>10</sup>

Para el marxismo, la función social del arte es encaminar a una reacción de cambio, ya que el arte mismo hace patente la realidad social y de esta forma crea conciencia

---

<sup>9</sup> Eco Umberto, *La definición del arte*. Pp. 35

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp.31

social.

Lenin permaneció fiel a la tesis marxista de que el arte es una forma ideológica que expresa los intereses de clase, sin ignorar que (en virtud de una compleja red de eslabones intermediarios), no se puede reducir la creación artística a una expresión directa e inmediata de dichos intereses.

En los clásicos del marxismo-leninismo, el arte aparece también como una forma de conocimiento; "de acuerdo con la concepción ideológica el artista, se dirige a la realidad para expresar su visión del mundo, y con ella a su tiempo y a su clase, al pasarse del plano ideológico al cognoscitivo se subraya, ante todo, su acercamiento a la realidad."<sup>11</sup>

Múltiples y diversas respuestas ha suscitado a lo largo del tiempo, la tarea de encontrar la definición de arte. La existencia de diversas opiniones en cuanto al arte, no limitan la posibilidad de caracterizarlo como la esencia misma del espíritu humano que se transporta al mundo material a través de la belleza en su máxima expresión; esencia creadora que no es ajena a su espacio ni a su tiempo.

## I.2- LA COMUNICACIÓN EN EL ARTE

Ya hemos visto, como la comunicación se da gracias al lenguaje, el cual constituye el más perfeccionado artificio simbólico que haya desarrollado la humanidad. Mediante éste podemos concebir esas cosas intangibles e incorpóreas que denominamos nuestras *ideas* y los elementos igualmente poco ostensibles de nuestro mundo perceptual que llamamos *hechos*.

Por medio del lenguaje podemos describir cosas y representar sus relaciones. Expresar reglas de sus

---

<sup>11</sup> Sánchez Vázquez Alfonso, *Las ideas estéticas de Marx*. Pp. 32.

interacciones, expresar especular y predecir y proseguir un dilatado proceso de simbolización conocido con el nombre de razonamiento; y, por sobre todo, podemos comunicarnos.

Veamos pues como el arte es un lenguaje, y al ser un lenguaje, es una forma más de comunicación humana; iniciemos con el punto de vista de algunos teóricos:

Para Theodoro Adorno las obras de arte son "vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen, ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas."<sup>12</sup>

Adolfo Sánchez Vázquez, expresa que el arte es un trabajo, pero un trabajo verdaderamente creador, su utilidad es fundamentalmente espiritual, satisface la necesidad del hombre, de humanizar el mundo que le rodea y de enriquecer con el objeto creado su capacidad de comunicación.

Para Umberto Eco, el arte es un organismo artístico, que es un "especial fenómeno de comunicación."<sup>13</sup>

Claude Lévi-Strauss, considera al arte como un lenguaje o sistema de signos cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con el objeto.

Con lo descrito por los autores antes citados y con lo anteriormente señalado como lenguaje; se concluye que el lenguaje es definido como artificios simbólicos que expresan un significado, que se convierten en mensajes, que transmiten información, ideas, emociones, etc.; en esta perspectiva, el lenguaje como vehículo primario de la comunicación, contribuye pues, a formar un proceso comunicativo entre un emisor y un receptor; y plasma tanto la sociedad como la cultura. Así pues, el arte es

---

<sup>12</sup> Adorno, Theodoro, *Teoría Estética*. Pp. 14.

<sup>13</sup> Eco, Umberto, *La Definición del Arte*. Pp. 35

comunicación ya que dentro de la obra artística se presenta éste cúmulo de artificios y expresiones que conforman el lenguaje.

Concluiremos definiendo que:

El lenguaje en el arte es la aptitud creadora del artista; la lengua en la comunicación pictórica, es la técnica que utiliza el pintor, y el habla (la concretización de la lengua) en la pintura, serían los símbolos que utiliza el artista para transmitir una idea. Y si la comunicación se da gracias a la capacidad de comunicarse del ser humano, es decir gracias al lenguaje, entonces el arte, es una forma más de comunicación.

De esta manera, la necesidad de expresión del artista es un afán de comunicar a los demás su manera de ver o apreciar la realidad.

Así pues, el artista como parte de su sociedad se nutre de ésta y por lo tanto, al mostrar una parte de ella en forma plástica está comunicando no sólo su propia visión de la realidad sino de la realidad la que pertenece.

### I.3- LA IDEOLOGÍA EN EL ARTE

Hemos hablado ya de la obra de arte como una expresión creadora que emana del espíritu del hombre y como una forma más de comunicación humana; expresión que no es ajena a su entorno ni a su época en que se produce. Así pues en toda obra de arte también hay conocimiento. Marx y Lenin, dicen que el arte tiene carácter cognoscitivo y naturaleza ideológica.

El carácter cognoscitivo del arte ha sido manifestado por el marxismo-leninismo ya que el arte recrea la realidad. Hay artes en que se manifiesta más ampliamente este carácter, cada obra de arte lo expresa de una forma específica proyectando una parte de la vida. El arte es conocimiento en la medida en que es creación, pues así ayuda a

descubrir aspectos esenciales de la vida humana. De esta manera el arte es conocimiento y también ideología como reflejo de la sociedad a la que pertenece.

Se ha analizado ya el concepto ideología, entendiendo que, según Hadjinicolaou, algunas formas de ideología o regiones ideológicas, son: la moral, la jurídica, la política, la economía, la religión, la filosofía y la estética. Continuaremos con este análisis, para entender como se presenta el contenido ideológico en el arte (en especial el del XVII, que es el arte en cuestión). Aquí retomaremos el pensamiento marxista que ha insistido vigorosamente en la naturaleza ideológica de la creación artística. Justificando a la vez el porqué haber sustentado este análisis en la teoría marxista de la comunicación.

Veamos porqué (según el marxismo), el arte tiene un contenido ideológico. Toda obra de arte contiene elementos ideológicos; es decir, las ideas del autor de su tiempo y de su clase, mezcladas a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases de otros individuos.

Marx expresa que en el proceso de la vida social, la conciencia rudimentaria del hombre primitivo va adquiriendo gradualmente mayor complejidad. Sobre la base de las relaciones de producción, como demostró Marx, se erige una inmensa superestructura constituida por formas variadas del reflejo de la existencia social. En su conjunto, esas formas (política, moral, arte, filosofía, ciencia y religión) constituyen la conciencia social; y el arte es una modalidad de esa conciencia social

Marx mostró que las manifestaciones ideológicas, son "formas mentales aceptadas por la sociedad, y por tanto objetivas, en que se expresan las condiciones de producción de éste régimen social de producción históricamente dado".<sup>14</sup>

El filósofo Marcel Breazu expresa, que si el artista *obliga*,

---

<sup>14</sup> Garaudy, Sartre; fischer, Goldstücker, *Estética y marxismo*. Pp. 77.

mediante la imagen, a cierta apreciación de la realidad, y si esta es captada estéticamente en su obra, esto significa que el *valor* contenido en la imagen tiene una realidad objetiva, ya que se impone necesariamente.

Así Breazu, concluye que, una vez aparecido el valor estético persiste en él su carácter objetivo. Siendo el arte una de las formas prácticas de percepción espiritual del mundo, el conocimiento del artista toma forma en una realización material. Esta forma material representa una condensación y una cristalización de la conciencia artística, de su época de su nación y de su clase.

Así pues, para estudiar la naturaleza esencial del arte, la estética marxista se basa en la explicación dada por el materialismo histórico acerca de la relación entre la vida social y la conciencia social. El materialismo histórico interpreta al arte como "una forma de conciencia social, pero no es sólo un reflejo de la sociedad, sino además una actividad estética, plástica y espiritual del hombre, es en sí una creación."<sup>15</sup>

"El artista no es un individuo aislado; es un ente social, y más aún que otros individuos en la medida que es un receptor hipersensible de su mundo."<sup>16</sup> Por eso el arte es un elemento crítico de su sociedad, que nutriéndose de esta, nos muestra las particularidades del artista, que al tomar su papel de creador queda privado de su individualidad (no de su individualidad como genio creador).

El marxismo afirma que la función social de arte es encaminar a una reacción de cambio, ya que el arte mismo hace patente la realidad social y de esta forma crea conciencia social. Entendiendo este concepto como el reflejo en la mente humana de la estructura y desarrollo de la sociedad.

---

<sup>15</sup> Zis, Avner, *Fundamentos de la estética marxista*. Pp. 21-23.

<sup>16</sup> Barreiro, Juan José, *Arte y sociedad*. Pp. 38.

Ya hemos dicho, que el materialismo histórico aporta una valiosa interpretación del arte, esto hace necesario aclarar que lugar ocupa éste en el materialismo histórico, ya que “de él se deriva la aplicación de las enseñanzas del materialismo dialéctico en los fenómenos de la vida social, en el estudio de las sociedades humanas”<sup>17</sup>, así como el carácter ideológico que tiene.

Marx pensó en darle un uso práctico a la filosofía, apoyándose en la filosofía alemana, en la economía política inglesa y en el socialismo francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX, creando una nueva filosofía: el materialismo dialéctico y una doctrina económica científica: el materialismo histórico. Con ello en el siglo XIX, Marx y Engels, llegaron a la interpretación del hombre a partir del estado de su naturaleza activa.

El materialismo histórico estudia, las leyes que rigen el desarrollo de la sociedad humana, plantea que la creación de los bienes materiales determina la vida social de los hombres, las luchas, opiniones e instituciones.

Una sociedad para el marxismo, está constituida como un edificio; con una base o infraestructura económica y una superestructura. La primera está constituida por las fuerzas productivas y las relaciones de producción. La superestructura contiene la estructura jurídico-política y la estructura ideológica. Es claro entonces entender que si el arte tiene carácter ideológico encontramos en la superestructura su ubicación.

Hemos entendido, que algunas formas de ideología son la política, la religión y el arte, entre otras. Toda ideología es un reflejo de la existencia social, por ello como plantea Hipólito Taine, en su libro *la naturaleza de la obra de arte*, toda obra de arte está relacionada con un contexto histórico que ejerce sobre ella su influencia. Para el marxismo tiene un carácter ideológico, por eso forma parte de la superestructura de una sociedad, pero no es

---

<sup>17</sup> Hosak , L., Fundamentos teóricos de la historia. Pp. 37



considerado por él sólo como un fenómeno ideológico. Aunque los marxistas digan que el artista está condicionado por su papel histórico y social, no reducen la obra a la cuestión ideológica, porque esto va en contra de lo que es el arte en esencia; es decir, que el arte perdura, se queda, y las ideologías no. En este sentido entendemos como una creación artística no puede ser ideología en su totalidad, y aún cuando llega a tener cierto contenido ideológico, no pierde su esencia creadora y de belleza.

A finales del siglo XIX y principios del XX, algunos teóricos marxista como Paul Lafargue, Franz Mehring y G. Plejanov, intentan rescatar la teoría de Marx sobre al arte. Lafargue, al Igual que Marx afirma que el arte es un fenómeno social, Mehring dice que no hay arte puro, que todo arte tiene carácter de clase; Plejanov, afirma que hay una gran relación entre el arte y la lucha de clases y habla sobre el papel del contenido ideológico, del arte.

Sin embargo, el planteamiento más importante de la estética marxista lo realizó Lenin, quien planteó el carácter de clase y la función social ideológica del arte. Para Lenin, el arte por ser una forma ideológica, está históricamente determinado. Pero no por eso las verdades que plantea dejan de ser objetivas. El contenido ideológico del arte es el que hace que este cumpla una función social y educativa. El contenido ideológico ciertamente, expresa intereses de clase, pero el arte no se puede reducir a la sola expresión de dichos intereses.

En la apreciación del arte, la contribución del marxismo ha sido de gran trascendencia. Marx y Engels dicen que es la sociedad de donde surge lo que determina el arte, la filosofía, la religión, entre otras formas ideológicas; por eso entonces, un artista es el resultado del medio y de la época de donde brota, es por ello que para comprender la obra de un artista, es preciso situarla en el momento y la sociedad de donde nace y estudiarla sobre esta base.

A pesar de lo anterior el arte es autónomo, porque no se puede juzgar sólo por las condiciones sociales que le

dieron origen, "pero su autonomía sólo se da por, en y a través de su condición social."<sup>18</sup>

Con lo anterior, entendemos que el arte tiene contenido ideológico; también es comunicación y crea conciencia social, porque reflejando la realidad está comunicando y esto ayuda a crear las condiciones emocionales para una transformación, ya que todo arte (Ya sea pintura, escultura, música, literatura, etc.) es un mensaje, que tiene un auditorio potencial.

#### **I.4- CÓMO SE UBICA LA IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN DEL ARTE PLÁSTICO DEL SIGLO XVII.**

Hemos hablado ya, de que el lenguaje artístico es una forma más de comunicación humana; sería redundante entonces una explicación más, del porqué, la plástica del siglo XVII, es arte y comunicación a la vez.

El arte plástico del siglo XVII, que es el Barroco, es un arte de carácter religioso, que fue basado en las teorías de la religión católica (situación que analizaremos más adelante); de esta manera los lienzos se ocupaban con imágenes que plasmaron los pintores de la época, los cuales mediante su lenguaje artístico, interpretaban los mensajes de los pasajes Bíblicos, pero con apego a la filosofía del catolicismo.

Hemos hablado ya de que una forma de ideología es la religión; entonces, en el arte Barroco se encuentra el carácter ideológico mediante el contenido de sus temas. Así pues el arte cumple una función ideológica, como lo expresó ya el pensamiento marxista; el cuál planteaba que el arte contiene elementos ideológicos; porque dentro de él, se manifiestan las ideas del autor de su tiempo y de su clase, de otras clases de otros individuos.

Retomando lo anterior, en la plástica del Barroco se

---

<sup>18</sup> Sánchez Vázquez Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*. Pp.98

manifiesta esa ideología que es la religión, y ésta corriente artística en cuestión se ubica en un contexto histórico que es la época de la Contrarreforma, tiempo en que tuvo su origen y se desarrolla este arte del XVII.

Hemos abordado con anterioridad, los puntos básicos que no conducirán a entender "La Ideología en la Comunicación del Arte Plástico de la Nueva España: El arte de Juan Correa". Ahora bien, para complementar este análisis, continuaremos con un desarrollo histórico de los inicios del arte hasta la época que antecede al periodo en cuestión.

## CAPÍTULO II

### EL ARTE DESDE SUS INICIOS HASTA SU TRANSFORMACIÓN EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

El arte está caracterizado por la propiedad de nacer por obra de la actividad creadora de un determinado ser humano. Esto es por el hecho de que antes no existía ni aún la idea, ni la representación apreciable, pues nace como intento, como experimento, y en algún modo como traducción de la materia de algo imaginado.

La obra de arte no es algo que se desarrolle por si misma en un acaecer, sino algo creado, algo hecho, algo producido. En este sentido las obras de arte tienen realidad, materia, espacio y tiempo.

Al transportarse hasta la era de la prehistoria, época de nuestro desarrollo humano; es posible entender, como el hombre prehistórico se enfrentó con el mundo visible o real y encontró en él grandes enigmas, y apareció la obra de arte como una manifestación de su entrega a una lucha con la naturaleza, tanto por su existencia física como espiritual.

La primera necesidad que tuvo el hombre de la prehistoria fue la alimentación. Para asegurar el éxito en la caza, en la pesca y posteriormente en la agricultura tuvo que existir la vinculación entre los deseos y los actos mismos. Por lo tanto, el arte prehistórico debe entenderse como una respuesta a una necesidad absolutamente vital.

En la prehistoria el animal es el elemento principal en la obra de arte, por ser la fuente de alimentación del hombre. Así pues, su necesidad primera de supervivencia constituyó su elemento de creación.

Esta conciencia creadora se limitaba a la creación de imágenes sin tener un espacio limitado, donde combinaban libremente los aspectos más informativos de

cada parte de un elemento o situación espacial, en un plano bidimensional (Figura 1).

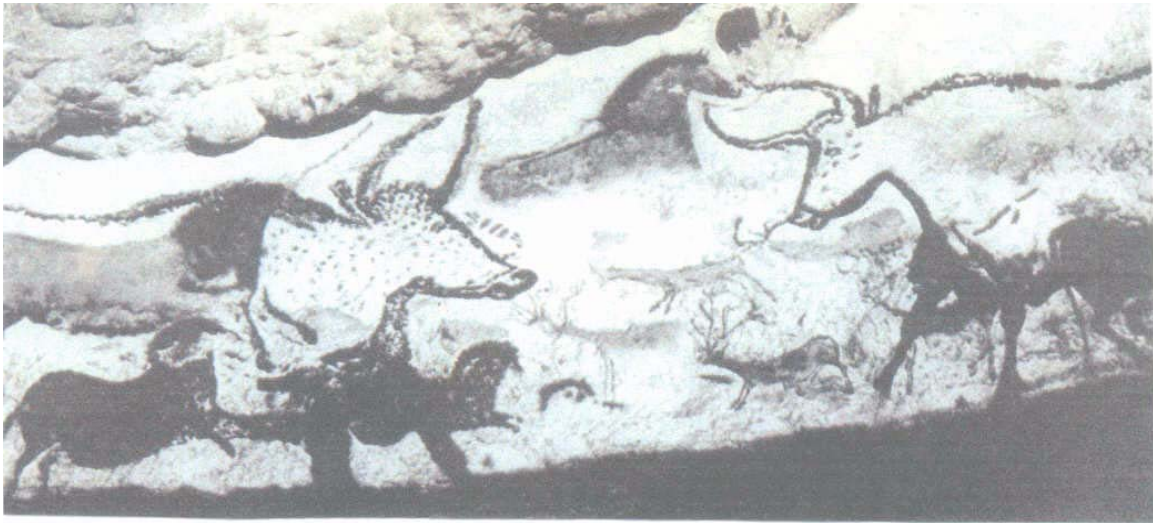


Figura 1. Pintura rupestre del paleolítico. *Vista general de la caverna* (20,000 años a. de J.C. Aproximadamente). Laxcaux, Francia.

Estas manifestaciones primitivas de imágenes, no son otra cosa que el nacimiento del lenguaje artístico interpretado mediante la plástica.

Con el paso del tiempo el arte evoluciona y se encuentra en constante cambio, el cual se determina por el estilo de un periodo o de un estadio de desarrollos dados.

## II.1. LA PINTURA DE LAS CAVERNAS

En la edad de piedra, cuando fueron trazadas las primeras pinturas que conocemos, los hombres se refugiaban en cuevas, y su mayor preocupación consistía en encontrar el sustento necesario. No sabían aún criar ganado, ni conocían la agricultura, por lo que dependían, principalmente de la caza.

Si la cacería era mala, pasaban hambre; así que siempre esperaban el momento de matar un animal grande que les proporcionara alimento suficiente para algunos días. Estaban ansiosos por abatir aquellos animales, pero al

mismo tiempo les temían, ya que sus armas eran en extremo rudimentarias.

Nada tiene pues de extraño que el hombre rudimentario de las cavernas estuviera siempre ocupado por la idea de capturar grandes animales para comer, y que pensara en los peligros de aquella caza.

A fuerza de darle vueltas a esta idea, es natural que casi todas sus pinturas se refieran a animales poderosos representados con gran realismo.

Existen varias cuestiones de cómo aprendió el hombre prehistórico a dibujar, no se sabe a ciencia cierta; pero ya que las pinturas aparecen en las paredes de las cavernas, es posible que la idea surgiera de estas convexidades.

H.W Janson y Dora Jane Janson, en su libro *The picture history of painting*, definen como posible que algún habitante de las cavernas, "hambriento y con la mirada fija en la pared de su cueva, imaginó que aquel o este saliente daba la sensación de un animal, y sacando del fuego una ramita quemada, tal vez le dio por dibujar a su alrededor. Luego pudo completar el cuadro rellenando las partes que faltaban, y algún día, finalmente, probaría a trazar todo el dibujo."<sup>19</sup>

Es posible que los hombres de las cavernas pensaran que dibujar un animal que pareciera vivo y luego atacarlo, les facilitaría la cacería del animal auténtico. Empleaban la imagen como blanco para prender a herir la pieza en lugar preciso y así derribar a su futura presa (Figura 2).

---

<sup>19</sup> H.W Janson y Janson Dora Jane, *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*. 320 p



Figura 2. Rupestre del paleolítico. *Bisonce herido* (20,000 años a. de J. C.). Altamira, España. Una de las realizaciones más extraordinarias del arte prehistórico.

Sea como fuere, trazar aquellas figuras tan reales exigía habilidad, de quien tenía particular talento artístico. Cabe entender que desde hace 20 000 años atrás el pintor ya era un personaje especial.

De esta manera el hombre empieza a pintar en las cavernas que habitaba, y aunque su primer impulso haya sido de carácter ilustrativo, logró percibir las formas plásticas y la sensibilidad, y con ello dio belleza a sus temas.

Al principio, en la obra de arte imperó la necesidad de crear algo fiel y exacto a la realidad; así, desde los tiempos prehistóricos, la pintura más que cualquier otro arte esta asociada a la vida popular, en este sentido se puede decir que la pintura es un medio de comunicación innegable.

Las artes plásticas aparecen en la historia como la primera manifestación de arte; tal vez porque brindan al artista una mayor capacidad de expresión y por la facilidad que ofrece de crear un proceso de comunicación entre el artista y el espectador.

## II.2. LA PINTURA EGIPCIA: ARTE PARA LOS MUERTOS

Cuando los hombres dejan de obedecer a la antigua humilde sujeción por los azares de la caza y la pesca; a la trashumancia de los ganados, cuando el único vínculo de relación entre el hombre y el hombre era el lazo de la sangre, factor único de estabilidad y de humanidad en las razas nómadas, adoptan un nuevo modo de vida seguro, de sedentarismo, de estabilidad geográfica, nexos económico, amistad y política sustituyen a la trabazón única de la sangre, y esto constituye por primera vez al mundo la civilización.

Esta transformación, crea un proceso extraordinariamente veloz de adaptación, de mejoría de las condiciones de vida y de posibilidades del cultivo espiritual. De 4000 a 3400 años a. de J. C., se extiende el periodo de hegemonía de Tinis.

En esta época se elabora la manera de dibujar de los egipcios que serán fieles a toda su historia antigua, con las cabezas y piernas de perfil, el torso de cara, luciendo toda la amplitud de los hombros, pero en el que el perfil de los senos se acusa.

Este pueblo del Nilo, incursiona también en la escultura y emplea como material la piedra; en los bajos relieves aparecen cincelados los trabajos de agricultura, arte o ingeniería, con símbolos de la luna con sus cuernos y el sol con su melena de rayos, revistiendo a las figuras soberanas y reaparecen los animales afrontados de pareja, significación astral.

Las condiciones simples de vida no impiden a los egipcios



un gusto ultra refinado, lo cual es patente en su fina orfebrería de oro y piedras preciosas, en sus linos, en el cristal, la cerámica y otros objetos que eran de carácter decorativo.

Pueblo de paz y delicadeza, la bondad florece en Egipto cuando el resto del mundo tiene que nacer todavía, siglos tras siglos de crueldad. La bondad, es en efecto orientada hacia un fin religioso, trascendente hacia el más allá de la muerte.

La muerte es la obsesión del Imperio Antiguo, la época donde el arte gira alrededor de este eje, hasta llegar a la expresión plástica de severa elementalidad de la Pirámide, cristalización de la aspiración hacia lo alto.

En el milenio de las pirámides la muerte es más querida que las mujeres. Una especie de dualidad, materia y espíritu. La amada muerte pulsa las fibras del corazón de los hombres en estos siglos, a los que les inspira la más alta poesía.

Eternidad, era una idea muy trascendente entre los egipcios. Creían que también los seres humanos poseían un espíritu vital, o alma en su interior, y que cuando una persona moría se separaba del cuerpo y seguía viviendo. Pero también creían que en aquella vida de ultratumba el alma seguía necesitando de un cuerpo para volver a la tierra; razón por la cual se esforzaban por conservar los cuerpos de los difuntos.

Convertían los cadáveres en momias secándolos y envolviéndolos, y después los depositaban en sólidas tumbas de piedra, con la finalidad de que nadie los molestara. Los faraones los monarcas y otros personajes importantes y acaudalados, mandaban colocar en sus tumbas estatuas que los representaran en calidad de "sustitutivos" o "dobles" por el caso de que ocurriera algo al cuerpo real (figura 3).

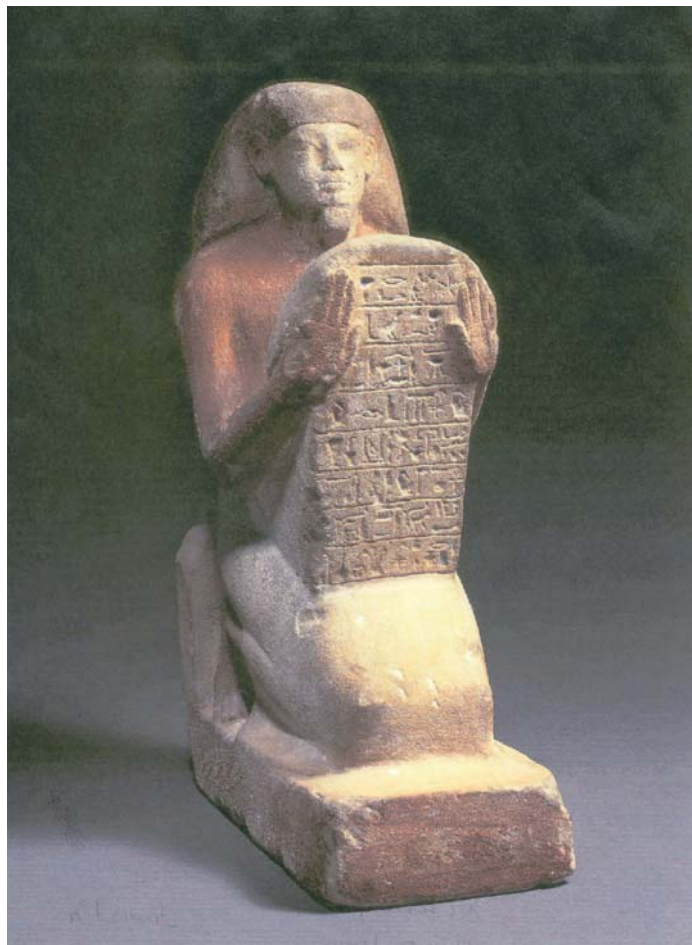


Figura 3. *Estatua arrodillada de Neferrenpet*. París, Francia; Museo de Louvre

Así mismo, creían que el espíritu del muerto necesitaba de las mismas cosas materiales para la persona viva, por lo que aprovisionaban las tumbas como si se tratara de una auténtica vivienda, con la diferencia de que todo estaba destinado a durar para siempre. Claro, que ni siquiera los más opulentos podían llevarse a la tumba todos los objetos de su propiedad, tales como las tierras, el ganado y los criados. Para suplirlos, los hacían pintar en las paredes, donde su espíritu pudiera encontrarlos (figura 4).



Figura 4. De una tumba egipcia, *Danzarinas y Músicos*, Tebas, Alto Egipto (hacia 1400 a. de J.C.). Londres, Museo Británico.

El artista egipcio comprendía que una pintura realista visual, como las trazadas por los hombres de las cavernas, no era lo que él necesitaba, porque sólo les permitía representar el momento de una escena determinada, y no la totalidad de la operación; pues, el pintor egipcio trabajaba para agradar al espíritu de un difunto, así que era forzoso trazar un relato completo, con el fin de que el alma del difunto no hechara de menos nada.

Por eso, estos artistas representaron todo de una manera ordenada, sus figuras están diseminadas por la pared; y únicamente se superponen cuando varias hacen una misma cosa. Algunas se presentan de tamaño desmesurado, para mostrar que tienen más importancia. Y cuando quieren indicar que algo está lejos, lo sitúan encima y no detrás de las figuras principales.

“El pintor egipcio no mostraba lo que veía, sino lo que sabía, siguió una serie de reglas que ahora se conoce como estilo egipcio, estas reglas tal vez pueden parecerle a algunos un tanto singulares, pero es fácil comprender que en realidad, están llenas de cordura y su fruto de madura reflexión.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem. pp 17

### II.3. LA PINTURA CRETENSE: ARTE PARA LOS VIVOS

En la historia de la primera de las grandes culturas del mundo helénico que se desarrolla en Creta cabe distinguir tres periodos: el minoico primitivo, el medio y el último.

En el minoico primitivo, de hacia el año 3000 al 2000 a. de J.C., las cerámicas se adornan con pinturas que imitan los relenos de pasta primitivos, con una predilección por los espirales.

En el minoico medio, del 2000 al 1600 a. De J. C., aparecen la cerámica policroma y la escultura. Las estatuillas de Petsofa y Chamaizi, pintadas inician la escultura cretense.

En las cerámicas, las espirales se complican y se enriquecen con el rojo anaranjado o blanco sobre fondos brillantes, oscuros o claros. Un insecto y una paloma señalan el inicio del naturalismo.

En el periodo minoico último, entre 1600 y 1250 a. de J.C., la cerámica adopta el llamado *Estilo del Palacio*, basado en la estilización de los motivos naturales hasta llegar a unas líneas convencionales oscuras sobre fondo claro.

El pueblo cretense era muy distinto de los egipcios, los habitantes de creta eran marinos y audaces mercaderes; al observar las ruinas de sus palacios y sus pinturas que compusieron, cabe la posibilidad de concluir que aquel pueblo fue tal vez el más rico e intrépido de todos los primitivos occidentales

En una de las paredes del palacio de Tirinto, en el sur de Grecia, se encuentra un pintura cretense conocida como *La caza del Jabalí*, Trazada aproximadamente en el año 1200 a. de J.C., (figura 5).



Figura 5. Pintura mural micénica, *Caza del Jabalí*, del palacio de Tirinto (1200 a de J.C. Aproximadamente). Atenas, Museo Nacional.

En la obra se puede ver al cazador, cuya mano a la derecha clava la lanza del animal. Pero lo que queda, los perros y el jabalí; evoca más a la pintura rupestre con sus poderosos animales, tratados al modo realista, que las del estilo egipcio.

No obstante, el pintor cretense debió haber aprendido algo de los egipcios, ya que el cuadro, a pesar de la rapidez de su movimiento es una escena ordenada, no un revoltijo de animales.

Para los cretenses la caza era un deporte, y el cuadro no sería pintado por un impulso de miedo sino de placer, nos habla de la emoción de la caza y la fruición por la naturaleza que encontramos en todas las obras de arte cretense. Las formas gráciles y alegres, los colores claros debieron de constituir una decoración espléndida de la pared del palacio.

En la pintura mural el realismo continúa todavía en las obras pláticas del palacio de Cnosos el valor decorativo de las imágenes y estilizaciones vegetales del tipo de la cerámica.

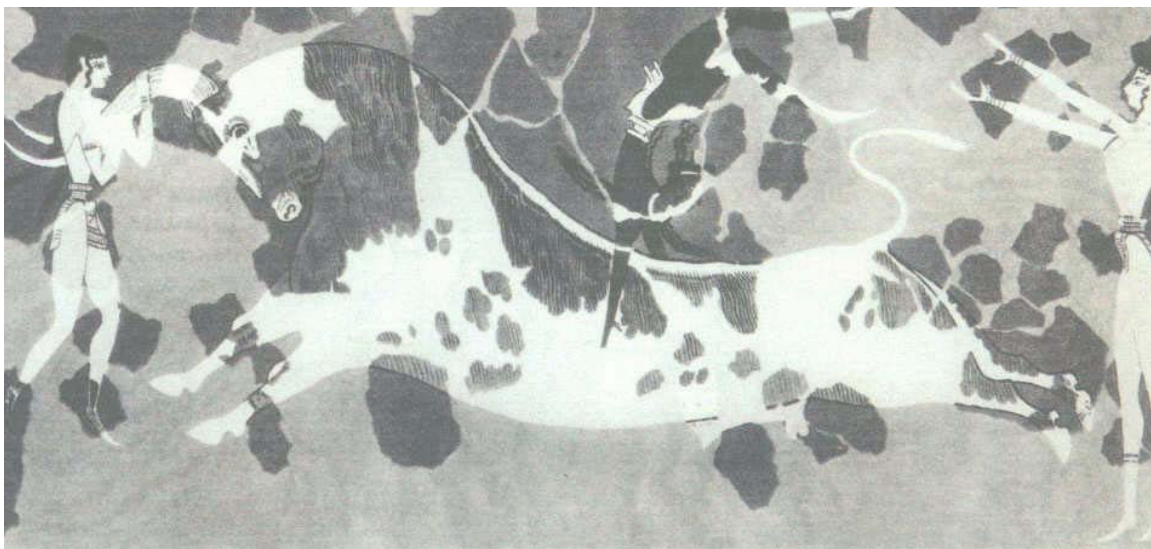


Figura 6. Pintura mural cretense. *Torero*, del Palacio de Cnosos (1500 a de J.C. Aproximadamente). Creta, Museo de Candia.

Esta obra al fresco es una manifestación de lo que se ha dicho referente al desarrollo evolutivo del arte plástico, cómo los artistas van cambiando junto con el contenido y el tiempo en que se sitúan.

#### II.4. LA PINTURA EN GRECIA Y ROMA

Cuando se habla de las grandes obras maestras del arte griego, se suele hablar de los templos y las esculturas, debido a que todavía se encuentran algunas de estas majestuosidades en pie, ya que las pinturas que embellecían los muros de los santuarios y las casas han desaparecido.

Por fortuna existe un legado de un gran número de piezas de cerámica pintada, vasos que servían para contener vino aceite agua o flores. Estos vasos son en frecuencia muy bellos, pero naturalmente mucho más sencillos que las grandes pinturas, sin embargo esto permite proporcionar una idea de lo que debieron ser las pinturas murales, (figura 7).

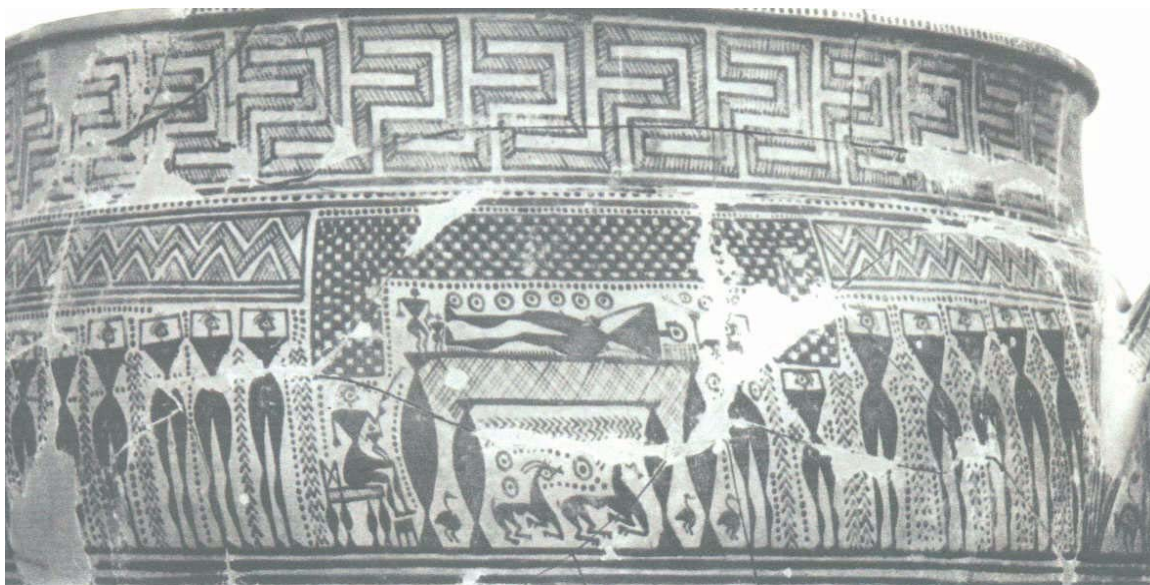


Figura 7. *Vaso funerario* (parte inferior derecha) y pormenor con escena de luto (parte superior), Ática, (siglo VIII a de J.C.). Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

En la imagen anterior puede verse el detalle de un vaso de época primitiva, la mayoría de sus figuras son triángulos y cuadriláteros, y todo está dispuesto según un patrón tan rígido que resulta difícil percatarse de que resulta una escena fúnebre: El muerto aparece en el centro, tendido sobre un sencillo lecho, y a ambos lados se sitúan grandes hileras de personas retorciéndose las manos o arrancándose los cabellos, impulsadas por el dolor.

La diferencia entre estas pinturas y las egipcias radica en que en las obras plásticas del Nilo, los personajes no manifiestan sus emociones. Aquí por fin se encuentran personajes que no solamente hacen algo, sino que también sienten.

En la imagen que será presentada a continuación (figura 8), es un vaso pintado que data del año 500 a. de J.C., aproximadamente. El nuevo estilo arcaico se manifiesta ya diferente del anterior, del geométrico. La escena muestra al héroe Heracles luchando contra un león.



Figura 8. Vaso griego, *Heracles ahogando al león de Nemea* (500 años a de J.C., aproximadamente). Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

Los griegos creían que Heracles, al morir se había convertido en un dios, en premio a sus hazañas que había realizado durante su permanencia en la tierra. Los dioses Helenos eran muy semejantes a los seres humanos; disputaban entre ellos, se enamoraban o gastaban bromas, y cuando sentían simpatía por alguien, lo adoptaban en su comunidad (Figura 9).





Figura 9. Pintura de un vaso griego, *Heracles disfrutando entre los dioses del Olimpo* (pormenor) (hacia 510 a de J.C.). Munich, Museo de Antigüedades.

Con el curso del tiempo los griegos abandonaron por completo las antiguas reglas sobre pintura que los egipcios habían elaborado tan cuidadosamente, y que por espacio de miles de años habían estado grabadas en la mente de todo el mundo.

La imagen siguiente es un disco de cerámica realizado aproximadamente entre los años 400 y 450 a. de J. C., a este estilo se le llama estilo clásico, contiene varios colores sobre el fondo blanco (aún cuando no es posible apreciarlos, es necesaria su mención), la pintura parece mucho más moderna que las que se han observado hasta ahora.



Figura 10. Pintura de un vaso griego, *Lapita dando muerte a un centauro* (490-480 a. de J.C.). Munich, Museo de Antigüedades.

En la figura 10, las líneas no se obtienen ya por raspado, sino que son trazadas a pincel, con lo cual fluyen mucho más llana y sutilmente. Pero lo más notable de estas líneas es que en cierto modo dan relieve y naturalidad a los personajes que no aparecen ya planos, y da la impresión de que está más lejos del espectador y ello hace sentir que la figura entera se adentra en el espacio en lugar de quedar pegada a la superficie del fondo. Con ello se determina una evolución en el arte de estos tiempos.

### **LA INFLUENCIA DE LA PINTURA GRIEGA EN LA OBRA ROMANA**

La Roma antigua es un pueblo dotado de talento práctico y organizador, pero supo guardar un lugar para el arte, aun cuando todo describe que los pintores romanos de la antigüedad, se entregaban a la imitación de los cuadros helenísticos (Figura 11).



Figura 11. *Medea*, fresco pompeyano. Nápoles, Museo Nacional.

En los palacios las pinturas murales siguen fielmente los estilos helenísticos como la representación paisajista y obras con escenas basadas en pinturas griegas. Su evolución pasa del ilusionismo arquitectónico a las fajas decorativas planas, a los cortinajes, guirnaldas y otros elementos puramente ornamentales.

En el siglo V a. de J.C., los romanos entendían mucho más que los griegos de política y arte de gobernar, el estado creció con el tiempo hasta transformarse en un poderoso imperio. A pesar de que había vencido a los griegos en el siglo II a. de J. C., el pueblo romano sentía gran respeto por el arte helénico, por lo que muchos de sus pintores, escultores y arquitectos, fueron griegos o estuvieron influenciados por los helenos.



Figura 12. Pintura mural romana, *Matrona tocando un instrumento y niña* (Siglo I a. de J.C.) Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

En la imagen se observa una pintura romana, que fue compuesta menos de un siglo a. de J.C., es tan grande que sus personajes son de tamaño natural, el estilo recuerda el de las imágenes de la pintura helénica.

Los personajes que son creados en las pinturas, desde los inicios de este rico ambiente artístico, se hacen presentes en el contenido y la forma, y están determinados por las necesidades, los gustos, las costumbres, las emociones y las tendencias propias del tiempo en que se desarrollaron, que fue a partir de los focos iniciales de la civilización humana.

## II.5-LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA EN LA EDAD MEDIA

Con el evangelio de Cristo nace la nueva forma de evolución de la civilización humana, y el arte plástico es uno de los principales medios que transmiten este movimiento cristiano de bondad, redención, misericordia y aspiración mística, que encuentra su desarrollo durante la Edad Media.

La huella del paso de Jesucristo por Palestina, marca el inicio de la transformación de la civilización humana. La tierra palestina es el punto donde la civilización sufre un cambio, el lugar en el que inicia una nueva forma de vivir y de sentir. .

Cuando el Cristianismo aparece, a mitad del camino entre Egipto y Babilonia, en medio del triángulo que estas patrias de la más antigua humanidad forman con la nueva Grecia, se produce un movimiento de intercambio cultural; con esto nace el fin del helenismo.

Así pues, el Cristianismo es el punto de partida de la transformación del arte antiguo, razón por la cual continuaremos desarrollando este proceso, a partir de la aparición de la nueva religión, observando el desarrollo de la plástica durante el período que nos ocupa, conocido como La Edad Media.

### a). LA PINTURA EN LA ROMA CRISTIANA

Roma constituía una basta organización cívica capaz de asimilar los valores espirituales más diversos y transformarse profundamente sin perder lo esencial de su propia estructura.

Cuando llegó al imperio romano la doctrina que seguía las enseñanzas del cristianismo nadie hubiese pensado que aquella religión nueva estaba llamada a cambiarlo todo, desde la vida más íntima hasta el aspecto más externo de la humanidad.

La transformación del paganismo romano al cristianismo no se produjo rápidamente, los cristianos tuvieron que luchar durante tres siglos contra las autoridades paganas, situación que desencadenó crueles persecuciones.

En el año 313 de nuestra era, antes de que se produjera un reconocimiento oficial del cristianismo, los cristianos llevaban una vida subterránea en las catacumbas, que eran minas subterráneas aprovechadas para cementerios cristianos; y fue ahí donde empezaron a aparecer los símbolos de la nueva religión. En la siguiente figura se puede apreciar la imagen de Jesús representada en forma simbólica, tomando la figura del buen pastor (figura 13)



Figura 13. Pintura mural cristiana primitiva. *El Buen Pastor, la historia de Jonás y personajes orantes* (200-250). Roma, Techo de las catacumbas de los santos Pedro y Marcelino

La composición de la figura anterior, forma una cruz que es el símbolo de la nueva fe; la imagen del buen pastor que sacrifica su vida por su ovejas simboliza a Cristo que se encuentra en el centro de la obra, y los personajes con las manos levantadas en actitud de oración, que están dispuestos alrededor, simbolizan a los miembros de la Iglesia, implorando la ayuda del cielo. También relata la historia de la milagrosa salvación de Jonás tomada del antiguo testamento.

Las representaciones bíblicas se hallan también en las catacumbas romanas, como la *Virgen y el Niño*, (figuras 14)



*Figura 14. Pintura mural cristiana primitiva. La Virgen y el Niño (siglo III). Roma, Catacumba de santa Priscila.*

Los primeros cristianos tuvieron un concepto distinto de la vida, su creencia se centraba en el salvador y la existencia espiritual futura, y en sus pinturas se hablaba del poder de Jesucristo y su misión en este mundo.

La nueva religión fue cada vez más fuerte, y en el siglo IV los emperadores eran ya cristianos. Así que el Cristianismo fue declarado religión oficial del Imperio Romano, y con ello el arte también empezó a adquirir un carácter más oficial.

## b). LA PINTURA BIZANTINA O ARTE CRISTIANO

La nueva plástica cristiana empezó a retomar una estilización oriental, coincidiendo con el momento de la caída del Imperio Romano en occidente, cuando la capital había sido trasladada a Bizancio; y fue así como la pintura cristiana recibe el nombre de arte bizantino.

Con la aceptación de la Iglesia, el arte cristiano de la Roma antigua sale del marco de las catacumbas para tomar formas monumentales; al mismo tiempo se adopta para los nuevos templos el tipo basilical y aparecen en ellos la decoración policroma, que no por ser de mosaicos deja de emplear pintura.



Figura 15. Mosaico Bizantino, *El Emperador Justiniano y su Séquito* (detalle). Realizada hacia el 547. Ravena, España.



La mayoría de los mosaicos de los primeros siglos bizantinos fueron destruidos por las licitudes religiosas; sin embargo dos ciudades occidentales guardan restos del arte bizantino: Milán y Ravena.

El periodo bizantino no experimenta grandes cambios; sin embargo aparecen nuevos símbolos donde destacan aquellos que tienen origen en la iconografía asiática, como por ejemplo el Cristo barbado y la aureola, como lo representa la figura 16, que es considerada como una de las mejores producciones del arte bizantino.

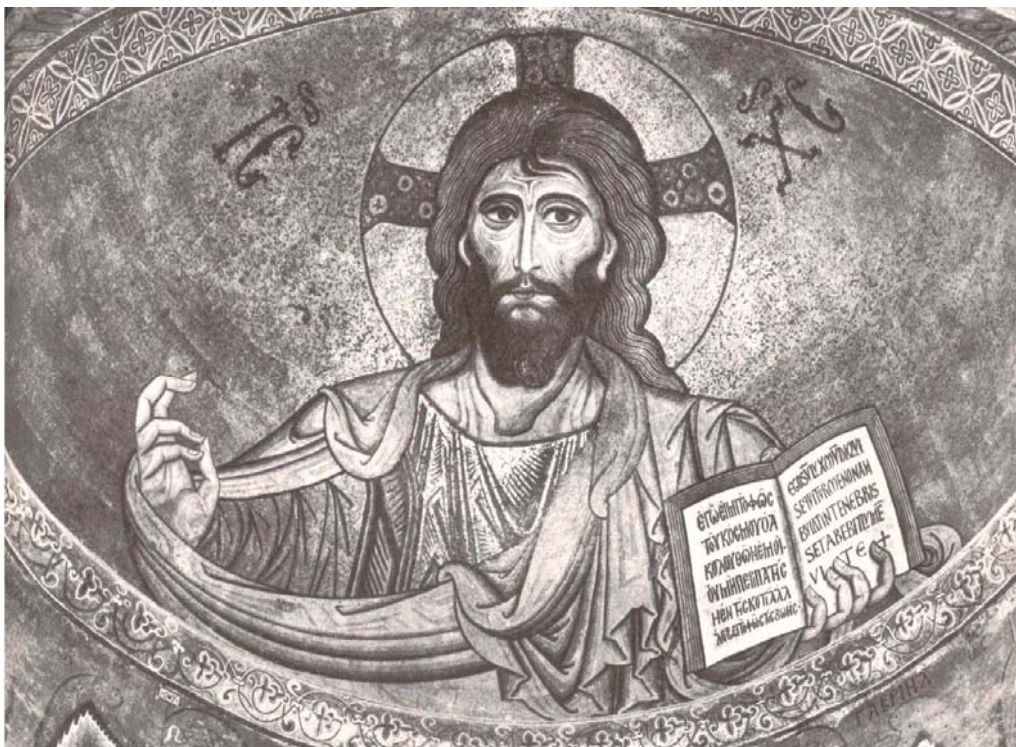


Figura 16. Mosaico siciliano, *Cristo en su Gloria* (hacia 1148). Sicilia, Italia, Catedral de Cefalù.

La mentalidad de los bizantinos se alimentaba de una fuerte llama espiritualista, y quiso excluir de sus visiones la corporeidad la blandura y la flexibilidad, y sólo dejaba el color y la luz. Por ello no hubo sombras ni relieves, ni accidentes temporales en el arte bizantino.

El artista bizantino no imaginaba a la virgen como una madre común y corriente, sino como la reina de los cielos, muy distinta de la vida cotidiana y de todo elogio posible. Un ejemplo es la imagen de la *Virgen con el niño, entronizados*, realizada sobre una tabla y data probablemente alrededor del año 1200, (figura 17).



Figura 17 Escuela Bizantina, *Virgen con el Niño, entronizados* (hacia 1200). Washington, Galería Nacional de Arte.

### c). EL ROMÁNICO

En tanto que los manuscritos bizantinos ponen en la iconografía didáctica y la calidad cromática su valor, en el arte de los miniaturistas carolingios, durante el Imperio de Carlomagno, los pintores dibujaban figuras humanas y relataban episodios por medio de distintas fases de un hecho yuxtapuestas en una misma ilustración. De esta manera empezaron a combatir los dos estilos, resultando de ello el arte románico.

La pintura románica destaca por su monumentalidad, sus composiciones obedecen al marco y al ritmo de la arquitectura en que se inscriben. Los artistas románicos tuvieron mucho cuidado en no eliminar el carácter superficial de los muros y de las bóvedas que realizaron con fondos neutros, constituidos por fajas de colores lisos o con elementos que sugieren el decorado más típicamente mural.

Un ejemplo del arte románico es el manuscrito *Primera página del Evangelio de San Lucas (figura 18)*, de un manuscrito iluminado en un monasterio francés poco después del año 1000, en la obra es posible observar de que manera aparecen entreteljidos el adorno, el texto y las ilustraciones.

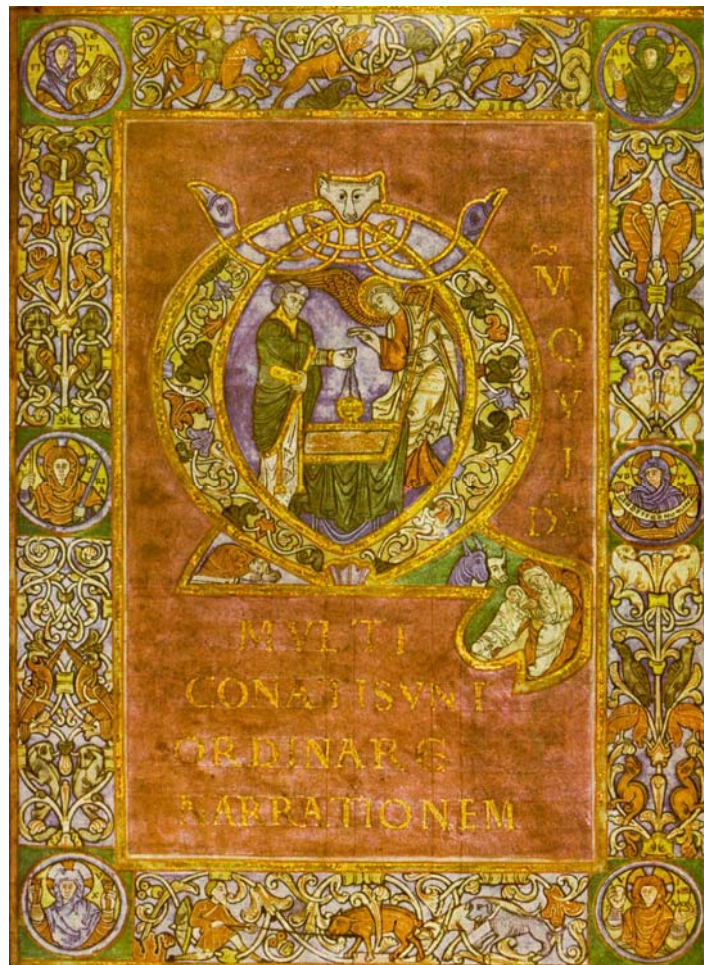


Figura 18. Manuscrito Románico. *Primera Página del Evangelio de San Lucas*. Miniatura francesa (hacia el 1000). Nueva York, Colección Pierpont-Morgan.

“Hay aquí tanto que ver, que no sabemos por dónde empezar. El amplio marco nos recuerda el libro de Durrow, pero las bandas entrelazadas han dado origen a hojas y flores, y los animales son menos fieros y más fáciles de identificar. El gran dibujo del centro de la página es la letra inicial *Q*, contorneada a su vez por figuras vegetales y animales. Enmarca una escena del Evangelio: el arcángel Gabriel anunciando a Zacarías el Nacimiento de San Juan Bautista. En la cola de la *Q* vemos otro episodio sagrado: el nacimiento de Cristo.”<sup>21</sup>

<sup>21</sup> H.W Janson y Janson Dora Jane, *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*. Pp 45.

Las pinturas románicas muestran cómo el pintor de este momento estaba relacionado con el arte bizantino, y cuando tuvo que entrar en las narraciones bíblicas no se fió de su imaginación; sino que respetaba todas las reglas como lo habían hecho los bizantinos pero los personajes de los artistas románicos tienen mucho más fuerza y expresividad (figura 19).

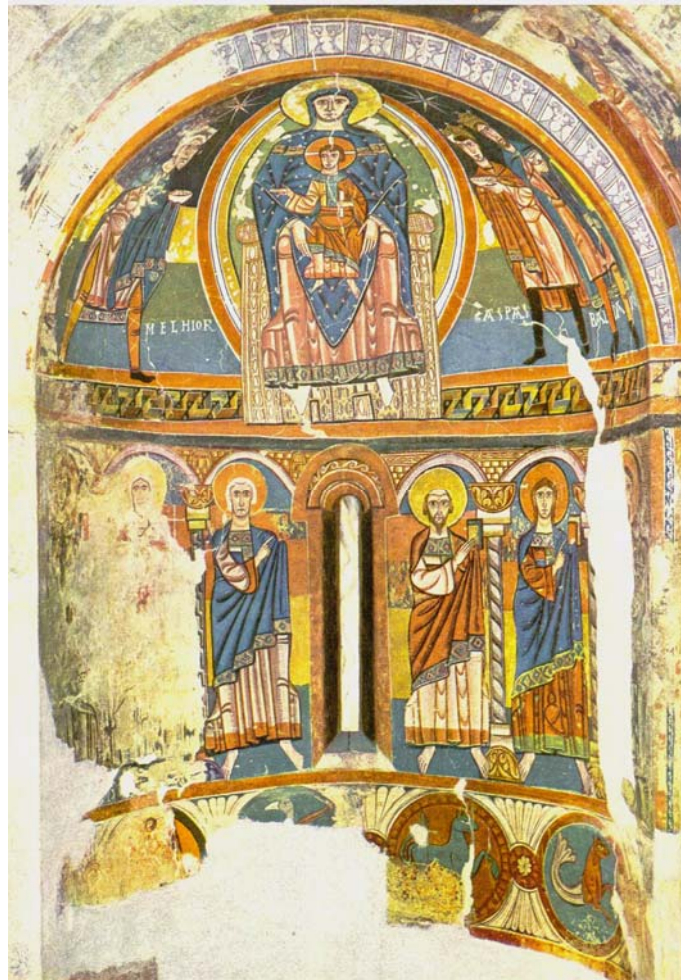


Figura 19. Pintura mural del ábside de Santa María de Taüll (hacia 1120).  
Barcelona, España, Museo de Arte de Cataluña.

## d). ARTE GÓTICO



Figura 20. Pintura de vidrieras, *La Virgen con los Apóstoles* (detalle, realizada hacia 1150. Francia, Le Mans, Catedral.

De lo que había sido el Imperio romano, sólo quedaron algunas ciudades pequeñas y sin trascendencia, pero a partir del siglo XII empezaron a crecer de nuevo, y con ello se aportó un importante cambio en la vida medieval; pues con el desarrollo del comercio, el arte, la técnica y la ciencia, revolucionaron las ideas de los hombres y se despertó su interés por el mundo que los rodea.

De la nueva mentalidad, surge un importante estilo artístico conocido como: El arte gótico. Surgió principalmente en Francia hacia 1150 y se extendió por todos los países del mundo occidental.

Durante este periodo no son los artistas los que escogen los temas ni la manera de representarlos, sino los que encargan sus trabajos, principalmente eclesiásticos, asesorados por gente de letras. Así pues, la temática artística, de esta época es determinada por las fuentes literarias.



Figura 21. *San Francisco y la Historia de su Vida*, anónimo florentino (siglo XIII). Florencia, Italia, Iglesia de la Santa Cruz.

Las fuentes fundamentales en las que se basa el cambio de la época son la *Glosa Ordinaria* de Walafried Strabo, *Comentarios del Antiguo y Nuevo Testamento*; *El Racional de los Nuevos Oficios* de Gullaume Durand, *Los Sermonarios* como el *Speculum Ecclesie*, la *Historia Escolástica* de Pedro Comestor, *La Leyenda Dorada* de Vorágine, el *Speculum Naturale* de Vincent de Beau vais y las *Saummae* de Santo Tomás de Aquino, entre otros.

Este arte se hace más social, y pasa a tener un fin narrativo mediante un lenguaje de convenciones

establecidas por ejemplo, "la aureola que caracteriza a los santos, la aureola con cruz que caracteriza a Dios, la mandarina que representa la Gloria, los pies desnudos que caracterizan los apóstoles; los niños desnudos sin sexo, que representan las almas, los círculos perfectos u ondulados concéntricos, el cielo; los trazos ondulantes paralelos, el agua; el árbol, la tierra; la torre, la ciudad; la torre con un ángel encima, Jerusalén; el sombrero puntiagudo, los judíos;"<sup>22</sup> por citar los principales.

Durante el periodo gótico, los pintores suben a la estima social y son recibidos como grandes personajes en las cortes, al tiempo que empiezan a abandonar el anonimato.

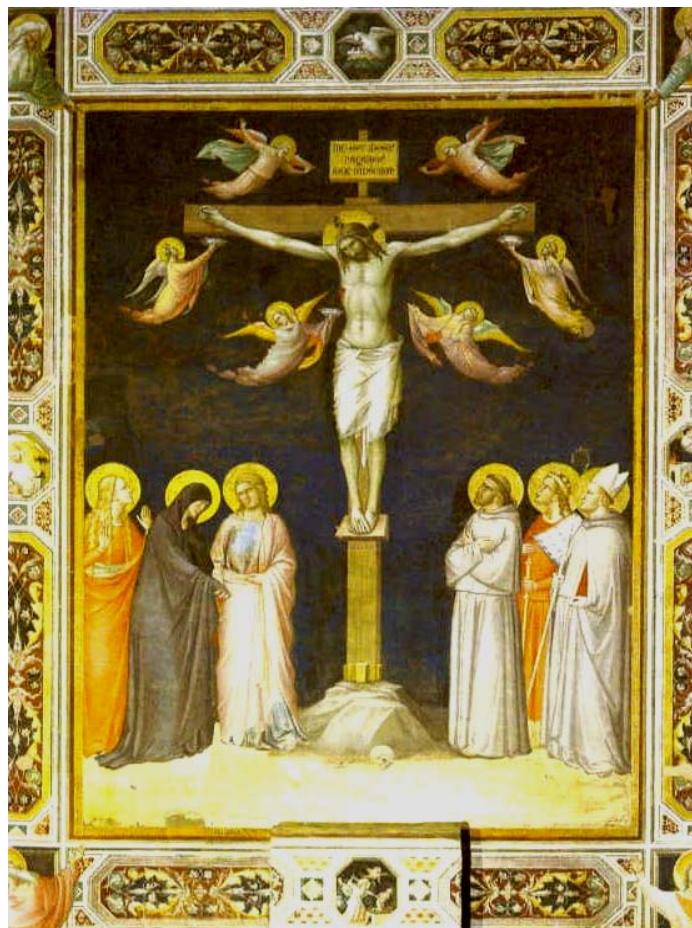


Figura 22. Tadeo Gaddi, *Crucifixión* (1332-38). Florencia, Italia, Sacristía de la Iglesia de la Santa Cruz.

<sup>22</sup> Pellicer A. Cirici, *Pintura y Escultura de la Edad Media*. Pp 165.



Los más antiguos retablos góticos constituyen la llamada escuela *Franco-gótica*, por la influencia que tuvo en ellos la pintura francesa de vitrales y el estilo decorativo de los mosaicos de Limoges.

Del primer gótico del siglo XIII, sucedió en el XIV el de dos potentes núcleos de pintura, radicados en Italia y en los Países Bajos.



Figura 23. Duccio di Buonisegna, *La Majestad* (1308). Museo de la Opera, en la Catedral de Siena, Italia.

La pintura italiana trescentista tiene dos escuelas principales, la de Siena que fue iniciada por Duccio di Buonisegna, que acogió el influjo de la elegancia gótica francesa y la delicadeza extremo oriental; y la de Florencia, presidida por Giotto di Bondone, que adoptó el realismo inventado por las tardías escuelas de pintura bizantina de Macedonia y Servia.



Figura 24. Giotto, *Presentación de Jesús en el Templo*. Padua, Italia, Capilla Scrovegni.



Figura 25. Simone Martini, *La Majestad* (fresco más antiguo de la pintura senesa. Pintada en 1315, es una síntesis de las refinadas preciosidades del gótico-francés). Sala del Mapamundi del Palacio Público en Siena, Italia.

En los siglos XIV y XV, se opera un cambio radical en la mentalidad religiosa, y el arte deja de ser enciclopédico para ser histórico y didáctico. Un libro que viene a intervenir en la información de la iconografía en el siglo XIV es el titulado *Meditaciones sobre la Vida de Jesucristo*, de San Buenaventura.

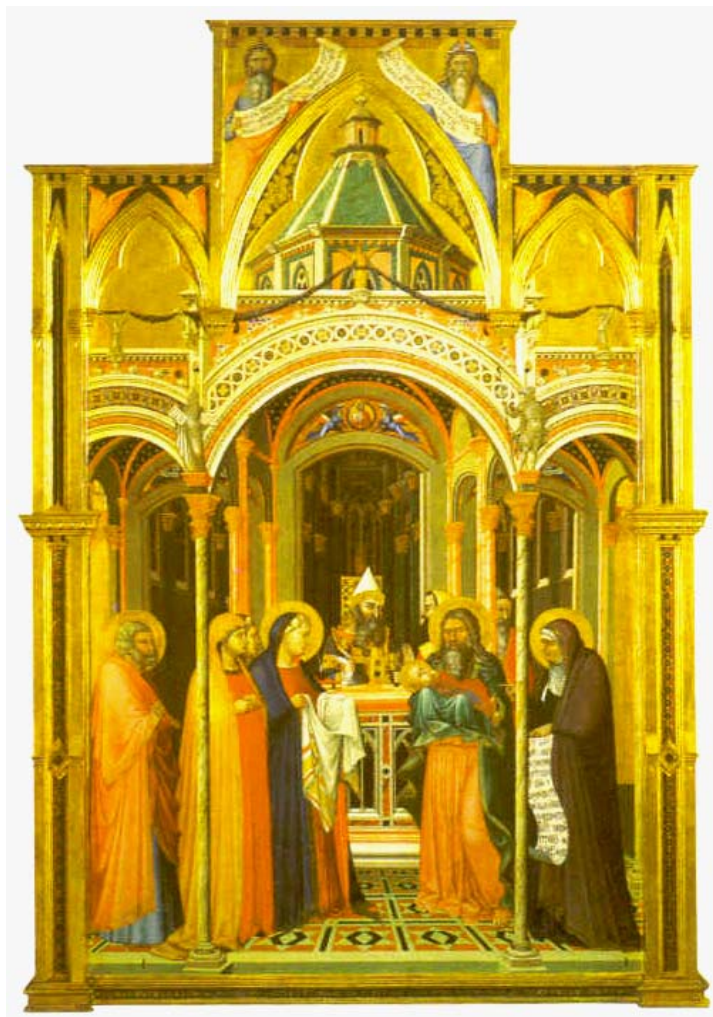


Figura 26. Ambrogio Lorenzetti, *Presentación de Jesús al Templo*, (parte central de un tríptico pintado en 1342). Catedral de Siena, Italia.

La gran revolución operada en el campo de la pintura al alborear el siglo XV consistió en la introducción de un ambiente realista para las figuras. En los países Bajos se operó la mutación a favor del paisaje real y del interior real en los que se sitúan los personajes.

Entre los pintores holandeses y flamencos se originó una nueva técnica, que tuvo gran desarrollo en la pintura de retablos, la técnica al óleo que triunfa con los mayores artistas del medioevo los hermanos Van Eyck.

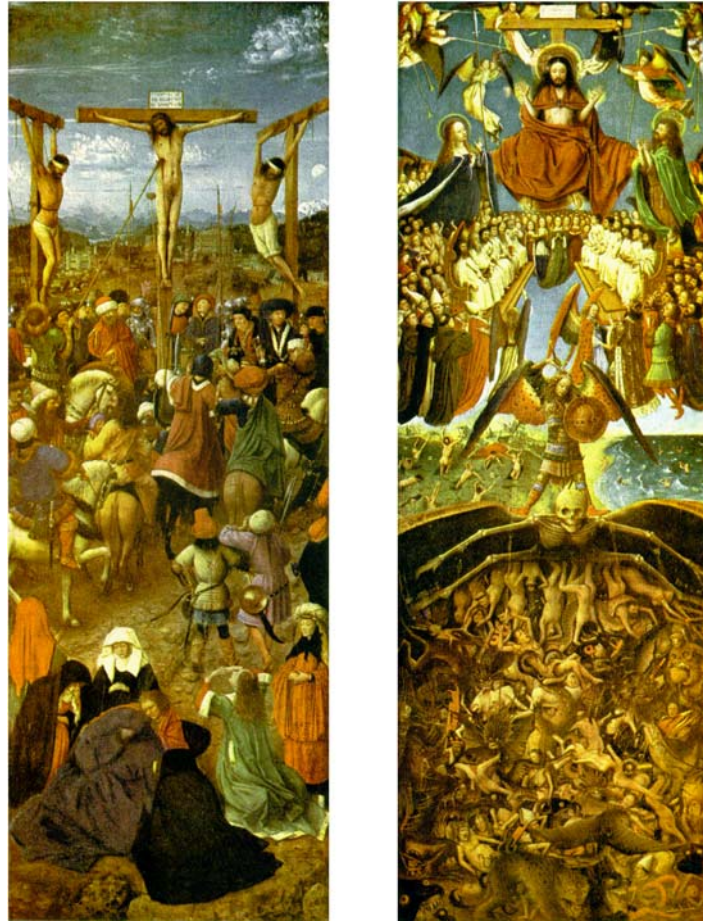


Figura 27 y 28. Hubert o Jan Van Eyck, *La crucifixión y el Juicio Final* (1420). Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

Lo anterior nos expuso la evolución del arte durante la época medieval. Época en la que ya se habla del cristianismo, sin embargo; en su periodo del arte gótico, se representó una comprensión más humana de los temas religiosos.

Posterior a esta época, surge durante el siglo XV, una nueva fórmula de expresión plástica que supera al desarrollo artístico de la época medieval, este nuevo periodo es conocido como el Renacimiento.

## II.6 EL PERIODO DEL RENACIMIENTO

“La Edad Media creía que todo estaba en Dios. No había distancia entre las cosas, ya que no eran sino la manifestación de una única esencia. La representación simbólica del espacio mediante los valores -atributos de significación moral- se deduce de ello. El Renacimiento puso de manifiesto el conflicto entre Dios y el universo; fue, ante todo, dualista. Tiende a la figuración de un espacio representativo de un universo en el que, bajo la mirada de Dios, pero por deferencia hacia él, hombres y objetos se desplazan según unas leyes fijas. El fundamento de representación del espacio renacentista, es la creencia en la realidad de la leyes del mundo exterior”.<sup>23</sup>

Durante el periodo del Renacimiento, conocido también como el Quattrocento; no sólo surgió una innovación artística que puso fin al realismo medieval; apareció una nueva sociedad, una visión nueva del mundo.

“El espacio plástico logrado en los siglos XV y XVI, sufrió la influencia de toda una filosofía, al mismo tiempo que se apoyaba en las nuevas bases de las ciencias de los números y en el inventario en curso de los espectáculos de la naturaleza. Los hombres de aquel tiempo creían que había una armonía no de los círculos, sino de las esferas, y que esta armonía se expresaba a través de las razones matemáticas. Encontraban una identidad entre la constitución del cielo y la estructura del espacio plástico, cuyas coordenadas no cesaban de rectificar a medida que desarrollaban la formación pedagógica de las nuevas generaciones y definían unos sistemas morales en el marco de una economía controlada por un pequeño grupo social poseedor del gran secreto de la cultura -como antaño los monjes carolingios. Creían en la figura geométrica del mundo y en que la naturaleza era una realidad permanente, ofrecida al hombre como un espectáculo o como un escenario para la acción.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Francastel, Pierre, *Pintura y Sociedad*. Pp 105.

<sup>24</sup> Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*. Pp 103.

El periodo renacentista maduró lentamente, y constituyó una de las grandes épocas de la historia; el hombre perfeccionó el saber científico, se ampliaron los conocimientos acerca del planeta, surgió la unidad entre las diversas culturas y fue asegurado el desarrollo mundial de las ciencias aplicadas y las ciencias del hombre en un grado que no había sido alcanzado hasta el momento.

#### a). LA APERTURA RENACENTISTA

Durante el siglo XV, inicia la apertura del Renacimiento en Italia; la Florencia de los Médicis, fue la cuna del arte renacentista. Los iniciadores de este movimiento son Filippo Brunelleschi, Dónatelo y Paolo Ucello; quienes ejercieron una influencia extraordinaria.



Figura 29. Paolo Ucello, *San Jorge liberando a la Princesa*, Galería Nacional de Londres.



Figura 30. Donatello, La Magdalena, Museo Dell ´Opera del Duomo, Florencia, Italia.

Las obras del arquitecto Brunelleschi, permitieron que el gusto por las nuevas ideas no terminara en Florencia, sino que se expandiera en la curiosidad general. El descubrimiento fundamental referente a las cualidades de la luz, inspiró no sólo la idea de un nuevo funcionalismo arquitectónico, sino también la de un sistema de representación pictórica del espacio por elaborar. Su obra permite ver la relación que existe entre la evolución de las técnicas artísticas y el movimiento general de las ideas.



Figura 31. Brunelleschi, *la cupola del Duomo*. Florencia, Italia. La cúpula fue construida por Brunelleschi, esta obra es una de las más importantes de la época renacentista.

Otro que perteneció al grupo de los innovadores de la época, fue el pintor Masaccio; a quien Brunelleschi, enseñó las leyes de la perspectiva. Masaccio se concretó en un arte sumamente sintético, que no imita la realidad vista, sino que la vuelve a recrear como una imagen poética. Piero de la Francesca es el más notable de los pintores que siguió a Masaccio.





Figura 32. Masaccio, *Pagamento del Tributo*, Florencia Italia, Iglesia de Santa Maria del Carmen.



Figura 33. Andrea del Castagno, *David vencedor* (hacia 1450-1455), Washington, Galería Nacional de Arte

La obra *El David* de Andrea de Castagno, sus formas son más gráciles, tensas y nerviosas que las figuras de Masaccio y Piero de la Francesca; Su estilo es similar al de Andrea Mantegna, aún cuando los personajes de este último parecen más expresivos.

Otro ejemplo de las obras que representan el desarrollo del renacimiento, es la pintura de Fray Angelico, quien alcanzó una reputación extraordinaria. Sus temas son siempre religiosos, su obra se conserva con la misma frescura y brillo que cuando fueron pintadas.

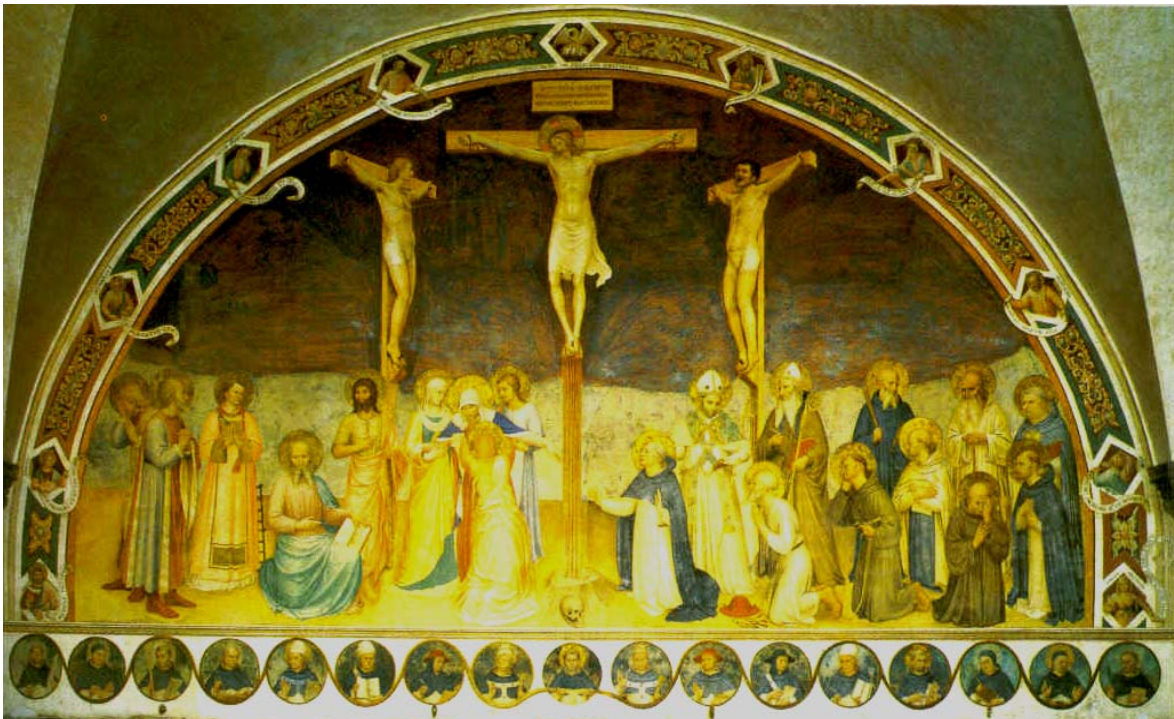


Figura 34. Fra Angelico o Beato Angelico, Crucifixión, 1442, Florencia, Italia, Museo de San Marcos.

En 1472, el nombre de Botticelli aparece citado en los Libros de la Compañía de San Lucas, donde en ese mismo año se halla como discípulo Filippino Lippi, hijo de Fra Filippo Lippi, maestro de Botticelli.

La obra de Botticelli, representa una visión de la perfección del intelecto y del sentimiento. Realiza una pintura sensual pero con una delicada elegancia del Quattrocento.

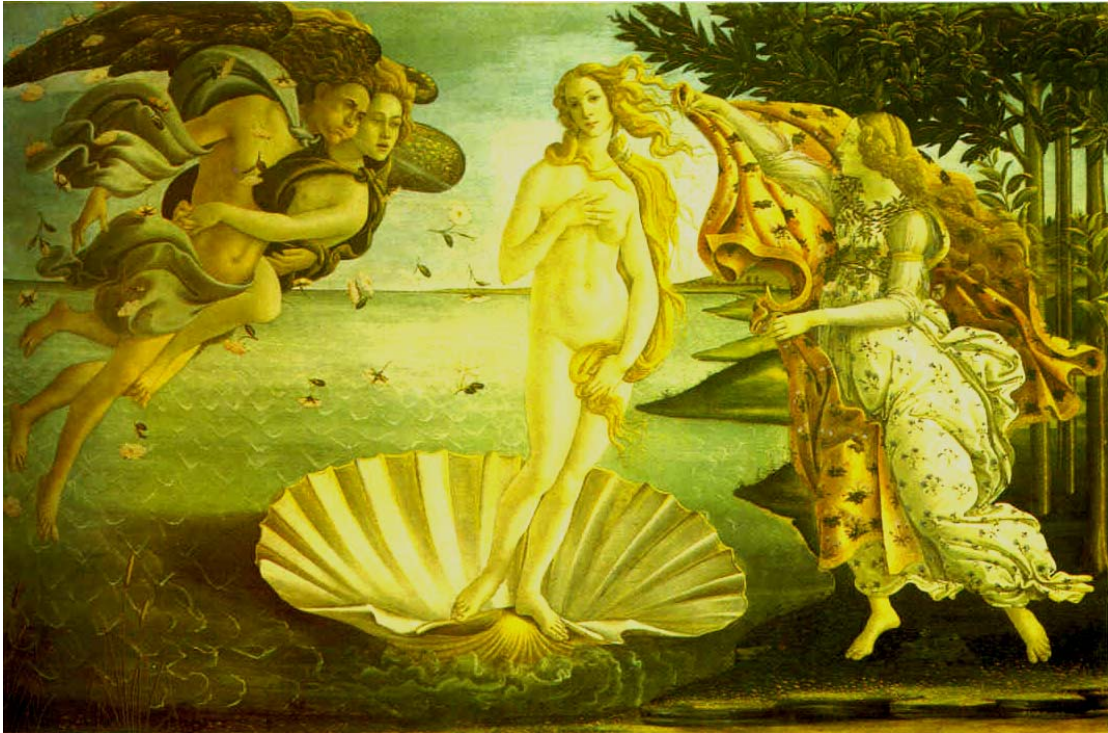


Figura 35. Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, Florencia, Italia, Galleria Degli Uffizi.

Una de las grandes obras de Botticelli es *El Nacimiento de Venus*, que es la ilustración de un texto literario, es como una especie de sueño poético, en el cual Venus, nacida del mar, representa el resucitar de la humanidad. Esta obra fue la gran esperanza del Renacimiento.

## b). EL ESPLENDOR DEL RENACIMIENTO

Se ha dicho ya, que el Renacimiento fue una época de grandes cambios en la humanidad. Durante este tiempo que nos ocupa, que es el siglo XVI, aparecieron grandes hombres ilustres, y fue una época de conflictos tanto de las armas como de las ideas.

Los descubrimientos del siglo anterior repercutieron en grandes consecuencias; con el descubrimiento de América y otros territorios, se desató la pugna por el poder entre grupos dominantes de las naciones de Europa de occidente, quienes buscaban la posesión de colonias y dominar el comercio.

Otro de los conflictos fue la gran crisis religiosa que afectó a las personas y que conmovió hasta el más sólido pilar de la civilización europea, que era la Iglesia. Al verse alterada la fe de la humanidad, el arte fue la más grande expresión de esta confianza, rodeando a la sociedad de ambientes maravillosos, creados por formas de belleza perfecta.

Así, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio fueron los artistas más destacados de la esplendorosa época renacentista. También sobresalieron Alberto Durero, Tiziano y Corregio, por citar algunos.



Figura 36. Leonardo da Vinci, *La Anunciación*, 1470. Florencia Italia, Convento di Monteoliveto

Leonardo da Vinci se acercó más que cualquier otro a la condición de genio universal, fue ante todo un artista, pero sus notas y dibujos prueban que su arte implicó una serie de cosas que se sitúan en el terreno de las ciencias naturales y la técnica. En la Toscana Florentina y de los Médicis, tuvo una extracción social bastante elevada, muy parecida a la de Miguel Ángel.



Figura 37. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, París, Francia, Museo de Louvre.



Figura 38. Miguel Ángel, *Il David*, Florencia Italia, Galería de la Academia

Para Miguel Ángel el hombre es una cosa única y casi divina, y el artista no puede ser considerado como un sabio, sino como un creador en cuyas manos cobran vida los materiales inertes. "Para conseguirlo el artista necesita más que una inteligencia brillante: Necesita de la inspiración, y ésta sólo de Dios puede venir, ya que el artista hasta cierto punto compite con Él."<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> H.W Janson y Janson Dora Jane, *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*. Pp 122.



Figura 39. Miguel Ángel, *El Juicio Final* (detalle), Roma, Italia, Capilla Sextina.

*El Juicio Final*, es la obra maestra de Miguel Ángel, es un fresco que reviste el techo de la Capilla Sixtina en el Vaticano, encargo del Papa Julio II.

“Miguel Ángel ha contribuido más que nadie a forjar nuestra idea del genio, hasta el extremo de que aún hoy tenemos tendencias a considerar a este como un poder extraño e ingobernable que domina al artista”<sup>26</sup>

Según su biógrafo y discípulo Giorgio Vasari, Miguel Ángel prendió hoguera en dos ocasiones para quemar sus

---

<sup>26</sup> Ibidem Pp 123

dibujos. "Estas quemas se debían a que no deseaba que la posteridad viera el trabajo que había detrás de aquellas obras que todo el mundo admiraba como sublimes."<sup>27</sup>

Leonardo y Miguel Ángel representaron las experiencias fundamentales que Rafael eligió para obtener la "manera moderna", es decir el nuevo y grandioso arte del Quinientos. Las obras que realizó en Florencia, en los cuatro años que transcurrieron desde fines de 1504 y hasta fines de 1508, son testimonio de sus resultados excepcionales.



Figura 40. Rafael, *Madona del Granduca*, 1506, Florencia, Italia Galleria Palatina.

El hecho de que Rafael llegara a Florencia se debió al amor que él siempre tuvo por la excelencia del arte. En esta ciudad comprendió que la fama de maestro que había

---

<sup>27</sup> Revista SABER VER, LO CONTEMPORÁNEO DEL ARTE. N.31, Miguel Ángel Poeta.



logrado en la provincia quedaba desvanecida frente a los acontecimientos de la crónica artística florentina de esos años.

Rafael se convirtió de maestro a casi un nuevo discípulo, y siendo poseedor de un gran talento, se esforzó de manera increíble para lograr la grandeza de su obra.



Figura 41. Rafael, *La Visión de Ezequiel*, 1518 Florencia, Italia Galleria Palatina.

Así pues, en relación con Leonardo y Miguel Ángel, Rafael había configurado esta nueva poética que sería el perfecto y sublime arte clásico del renacimiento.

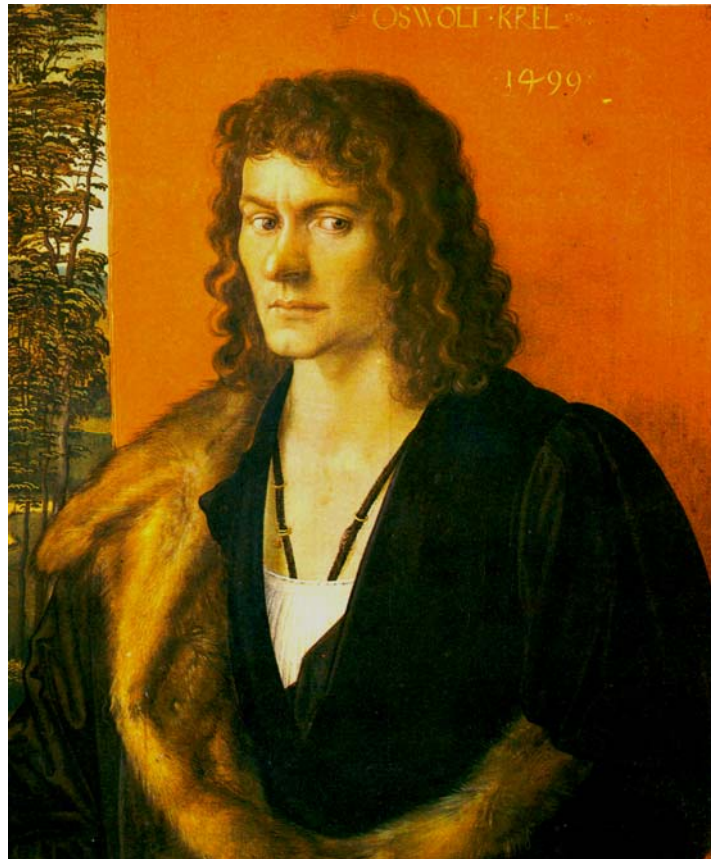


Figura 42. Alberto Durero, *Retrato de Oswolt Krel*, 1499. Munich, Alte Pinakothek.

Otro destacado pincel fue el de Alberto Durero, pintor de origen Alemán. Cuando visitó Italia descubrió un nuevo tipo de arte, diferente al que conocía hasta entonces. Tenía como entendido que los pintores eran modestos artesanos, y se encontró con la novedad de que en el Sur gozaban del mismo respeto que los sabios, los eruditos y los filósofos; por lo cual decide adoptar el estilo italiano, y formarse en los campos del saber que tenían relación con su nuevo concepto del arte.

Tiziano Vecellio también fue un pintor de fama, y sobre todo como pintor de retrato. Pintó a los personajes más importantes de su época. En su obra, Tiziano supo expresar la intimidad del sentimiento escondido, por medio de un gesto imperceptible o de una mirada.



Figura 43. Tiziano, *Danae recibiendo la lluvia de oro*, Madrid, España, Museo del Prado

Tiziano, durante toda su vida tan rica en honores, se mantiene alejado de los acontecimientos históricos, políticos y religiosos que le fueron contemporáneos. Su espíritu casi no percibió las luchas de las potencias extranjeras por el predominio en Italia, ni las contiendas entre Reforma y Contrarreforma, Cristiandad y mundo musulmán.

Entre todas las obras de los grandes artistas del Renacimiento, tenemos la de Correggio, que descifra al pintor como el predecesor más directo del Barroquismo, tanto por la superioridad de lo emotivo sobre lo formal que existe en su obra. Como por la importancia que dio al movimiento, a la luz. También por sus obras en las bóvedas de las Iglesias, en las que pintó inmensa profundidad de las visiones del cielo.

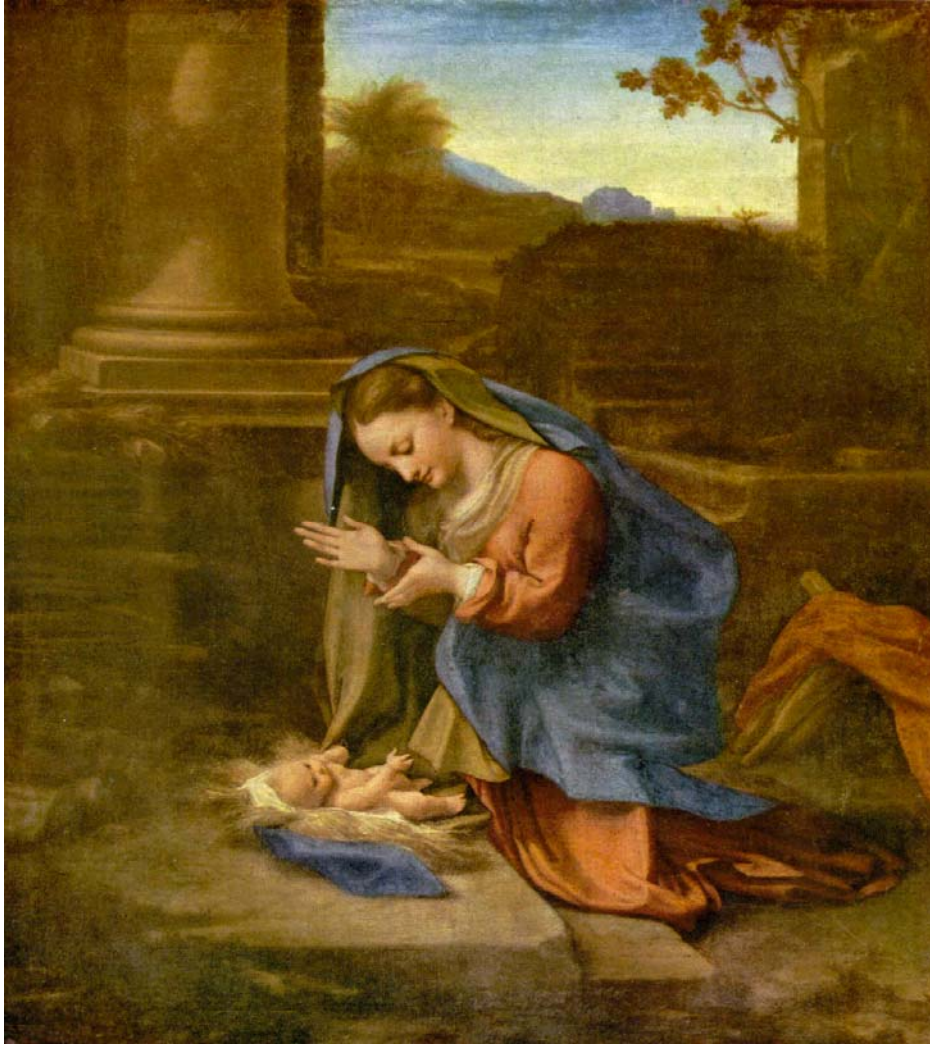


Figura 44. Correggio, *La Virgen adorando a Jesús Niño*; Florencia, Italia, Galleria degli Uffizi.

El estilo de Correggio ya no es considerado como perteneciente a la plena época Renacentista, aun cuando sus figuras son muy parecidas al estilo de Rafael y Miguel Ángel, sus composiciones prefiguran el Barroco.

“Se ha creído que el nuevo espacio renacentista estaba basado en el descubrimiento de un sistema de representación fiel al universo. Al igual que el espacio mítico de las generaciones anteriores, es producto de una actitud del espíritu humano, renovación de la materia imaginativa al menos tanto como de las técnicas positivas. Lo esencial es entender bien que se trata de la conquista de un espacio ficticio y no de un espacio real, y que este espacio ha servido de marco al esfuerzo paciente, y

contrariado sin cesar por la supervivencia de las antiguas formas de pensamiento de quince generaciones."<sup>28</sup>

Con esto finalizamos estos dos primeros capítulos, donde presentamos una panorámica general del desarrollo que ha seguido el arte desde sus inicios, de las grandes corrientes artísticas que anteceden a la Contrarreforma; proceso necesario para entender el arte del siglo XVII, tema central de este estudio.

---

<sup>28</sup> Francastell, Pierre, *Pintura y Sociedad*. Pp 78.

## CAPÍTULO III

EL ARTE BARROCO: IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN  
DEL ARTE DURANTE LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA

Figura 45. El Greco, *La Trinidad*, 1577-1579. Madrid, España. Museo del Prado.

*“No creáis que debemos mirar a la corrupción según los razonamientos de la medicina, como una consecuencia natural de la composición y de la mezcla. Es necesario elevar más altos nuestros espíritus y creer, según los*

*principios del Cristianismo, que lo que obliga a la carne a la necesidad de ser corrompida es que ella es una atracción al mal, una fuente de malos deseos, una carne de pecado, en fin, como dice el santo apóstol. Una tal carne debe ser destruida, yo digo hasta en los elegidos, porque en este estado de carne de pecado no merece ser reunida con un alma bienaventurada, ni entrar en el reino de Dios: Caro et sanguis regnum Dei possidere non possunt."*<sup>29</sup>

*"Es necesario que ella -la carne- cambie su primera forma para ser renovada y que pierda todo su ser para recibir otro de la mano de Dios. Como un viejo edificio irregular cuya reparación se descuide, a fin de levantarlo de nuevo en un más bello orden de arquitectura, así esta carne desarreglada por el pecado y los deseos, Dios la deja caer en ruinas a fin de rehacerla a su modo y según el primer plan de su creación."*<sup>30</sup>

Con estos párrafos, Bossuet gran orador de la época de la Contrarreforma, define la esencia de la plástica del barroquismo, que es la destrucción de la forma, de todo el ser, al que vislumbra una nueva realidad a través de las ruinas, unidad saliendo de la fragmentación, gloria saliendo de la muerte; es decir, rotura y destrucción de toda forma para expresar el ímpetu de la mano de Dios.

---

<sup>29</sup> Pellicer A. Cirici, El Barroquismo. Pp. 24.

<sup>30</sup> Ibidem. Pp. 24.

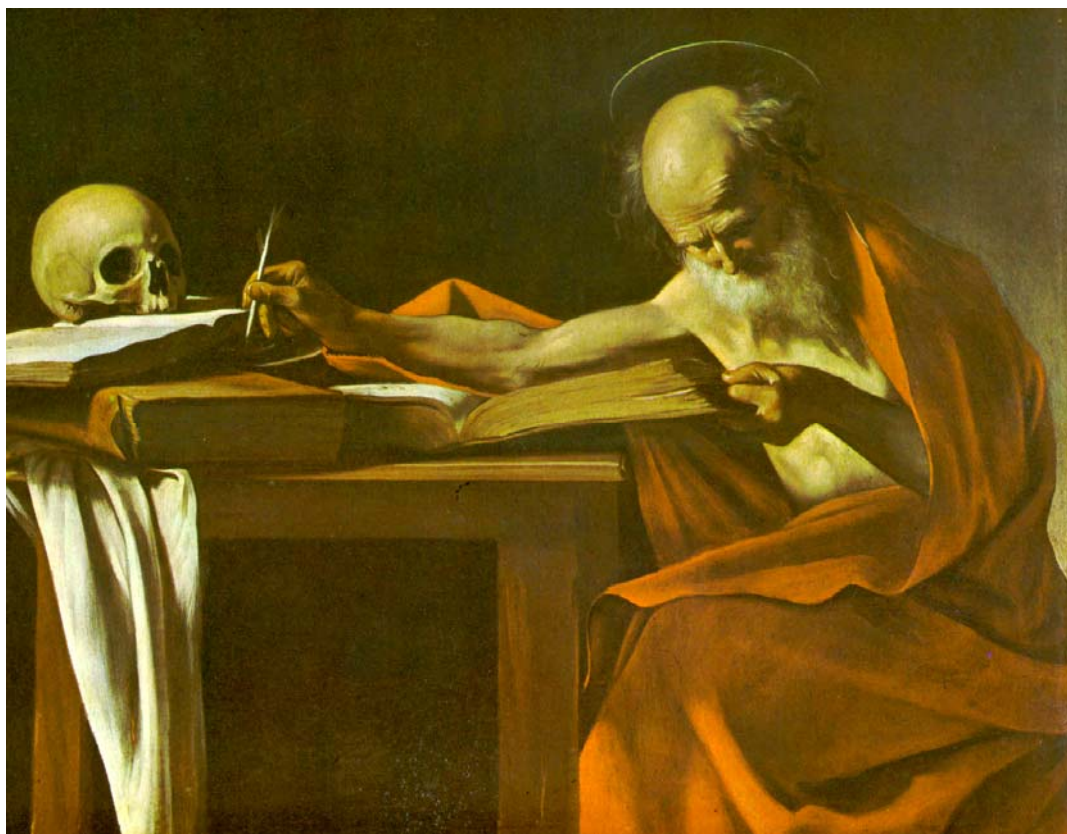


Figura 46. Caravaggio, *San Jerónimo*; Roma, Italia. Galería Borghese.

En su libro *El barroquismo*, Pellicer expresa que el pensamiento trascendental de los barrocos, inicia en la meditación de nuestros contactos con el más allá; es decir la muerte y el éxtasis. Entre la muerte y el éxtasis se hace un balance de lo corporal y lo ultraterreno, y en la gran dualidad que se descubre en el hombre, formada por la miseria de lo primero y la grandeza de lo segundo, se deduce la huella de Dios en la creación y la fuerza de la gracia.

Así pues, el arte Barroco es considerado como el arte del devenir, el arte de la muerte, de la mística, del éxtasis de la miseria y gloria. Arte de significación religiosa que se inaugura ante un Renacimiento cada vez más paganamente plástico.

La época que da origen al barroquismo, es políticamente un periodo de calma. Sin embargo, ante el movimiento progresista de la Reforma; en el terreno religioso, se inicia una reacción contra el espíritu de crítica y el paganismo



que venían progresando desde el inicio del Renacimiento y que llegaban a infiltrar el ateísmo en las propias filas eclesiásticas. Ante este estado de cosas surge el movimiento de la Contrarreforma, periodo que nos ocupa, destinado a volver a la Iglesia la dignidad, la severidad y la piedad, a levantar la moral, a difundir una devoción sólida entre el pueblo.



Figura 47. El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz*, Toledo España, Iglesia de Santo Tomé

La Contrarreforma viene a romper la situación renacentista, con el Concilio de Trento celebrado en 1545-1563, se da el punto de partida para la renovación de la escultura y pintura.

Estrictamente hablando, el arte Barroco es aquel que se extiende desde los primeros años del siglo XVII hasta mediados del XVIII. El Barroco nació en Italia, donde se desenvuelve desde finales del siglo XVI. Este arte perduró casi todo el siglo XVIII en algunos países; sin embargo, España fue el país donde el Barroco desarrolló su mayor exaltación.

El Barroco expresa el estado de la sociedad de su tiempo, es un arte brillante y ostentoso "con él se expresa el poder de los grandes monarcas, la fluyente riqueza de los Estados y la próspera situación del catolicismo."<sup>31</sup>

En este capítulo III, **EL ARTE BARROCO: IDEOLOGÍA EN LA COMUNICACIÓN DEL ARTE DURANTE LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA**, entenderemos como se manifiesta la ideología mediante la comunicación del arte plástico de la Contrarreforma, y descubriremos cómo este medio artístico se transformó en un vehículo comunicante que sirvió a la Iglesia para persuadir la mente de la mayoría de los seres humanos, logrando así una fuerte manipulación religiosa que no sólo conquistó la mente del pueblo de la época; sino que prepondera hasta nuestros días.

---

<sup>31</sup> J. J. Martín González, *HISTORIA DEL ARTE*. Pp. 179.

### III.1- INICIO Y DESARROLLO DEL BARROCO EN EUROPA

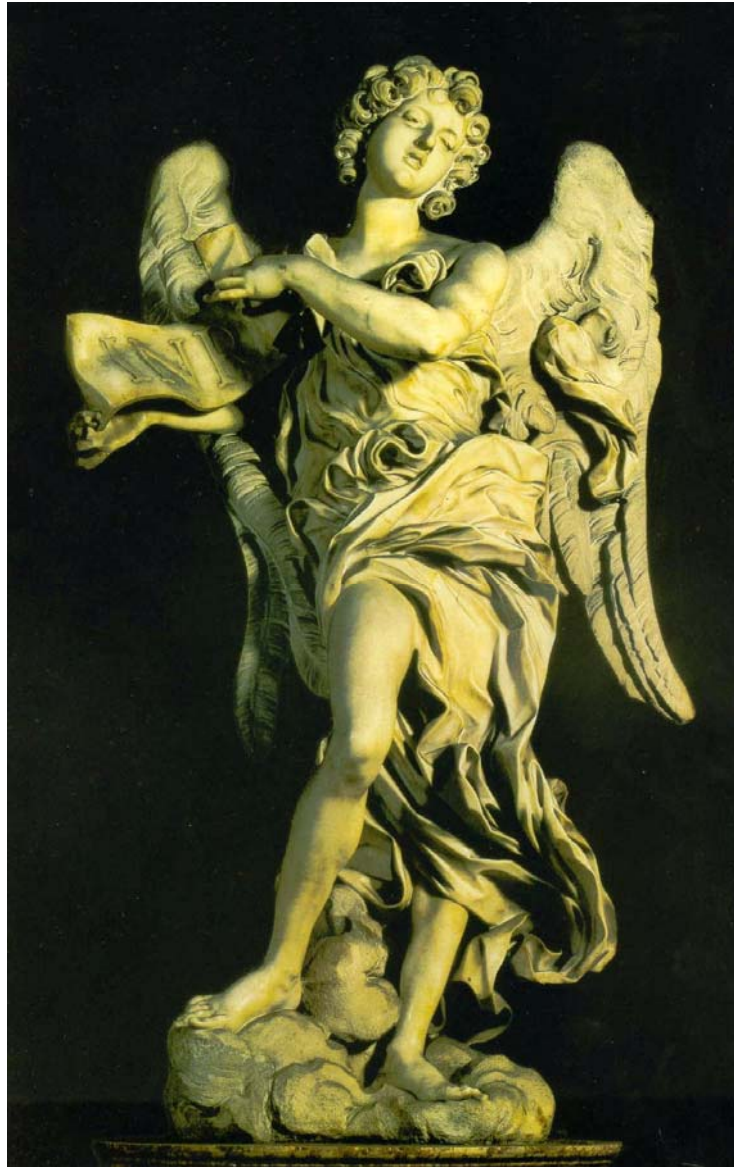


Figura 48. Bernini, *Ángel con la inscripción INRI*; Roma, Italia.  
Sant'Andrea della Fratte.

Durante el Renacimiento el mundo se manifestó de una manera optimista, y se desarrolló una conciencia de libertad y de autonomía de la personalidad. Esta situación afectó a la vida espiritual y a la cultura renacentista. La voluntad humana y la voluntad de la Iglesia a la vez vieron levantarse frente a ellas dificultades y obstáculos en los que se consumían y anulaban.

Los progresos de la Reforma luterana, las luchas

religiosas, en las que el catolicismo veía contradichas sus pretensiones de universalidad, las luchas dinásticas de los soberanos que trascendían de unos países a otros; el asalto y saco de Roma por las fuerzas imperiales en 1527, fueron circunstancias que produjeron profunda conmoción e hizo aparecer en peligro dentro del mundo católico la estabilidad de los valores esenciales y tradicionales. Bajo la impresión de aflictivas circunstancias los hombres buscaron de nuevo en su propia intimidad y en la autoridad de la Iglesia apoyo y protección

Son precisos el Concilio de Trento, el papado enérgico de Sixto V, la milicia de los Jesuitas; la expansión católica de la América Española, Japón, Congo, Persia, la conversión de Cristina de Suecia y la elevación de la gran basílica del Vaticano con la cúpula mayor del mundo, para dar otra vez a la cultura mediterránea un tono de síntesis y de capital de la cultura mundial.

Siguiendo el Concilio de Trento, los papas enérgicos Pío IV y Pío V, resucitan la disciplina, y la moral renace con San Carlos Borromeo y el implacable Sixto V.

La purificación interior por la disciplina, prepara el éxito en el combate, y el pontificado empieza a tomar el estilo de monarquía universal. Roma crece y la unificación se impone ante el individualismo protestante.

En tanto que el protestantismo creía poder abstenerse del arte plástico y edificaba solamente por medio de su fuerza espiritual íntima, el catolicismo de la Contrarreforma señaló al arte una nueva misión en la propagación de la enseñanza de la Iglesia como aliado de la palabra.

La Iglesia movilizó el arte para sus propios fines, y el arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo al pueblo devoto.



Figura 49. Caravaggio, *Descenso de Cristo*, 1601-1604. Roma, Italia.  
Pinacoteca Vaticana.

El pintor Federico Zuccaro, primer presidente de la Academia de San Lucas, en Roma, defiende en su tratado teórico la posición de la Iglesia de su época al defender su propio arte: "La Santa Iglesia, que se preocupa de la salvación de sus fieles, no se contenta solamente con atraerlos a la penitencia y a la obediencia de los preceptos divinos, influyendo en ellos por medio del sentido del oído, sino también por medio de los ojos; es decir, con la pintura. Así se harán patentes sus cualidades eminentes y el provecho que reporta, y nadie puede negar que un cuadro bien pintado mueve poderosamente la devoción y la disposición de ánimo, y que una historia pintada

conmueve más que el mero relato de ella.”<sup>32</sup>

También el Concilio de Trento, en su sesión 25 celebrada en 1563, se especificó la utilización de las imágenes: “enseñen los obispos que por medio de las historias de los misterios expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe... Y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto.”<sup>33</sup>

San Ignacio de Loyola, fundador de la Orden de los Jesuitas, trazó un plan de educación religiosa que fue de gran importancia para poner en acción el nuevo impulso de la fe, este sistema es el punto de partida para comprender el sentido religioso y espiritual de la Contrarreforma. Sus Ejercicios Espirituales tuvieron un metódico cultivo de la sensibilidad y una cuidadosa dirección del alma, y se convirtieron en una elevada escuela de fe. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación.

El sistema de Ignacio de Loyola se dividía en cuatro semanas de Ejercicios, donde conducen al alma a los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo, hasta el esplendor del Reino Celestial, y finalmente a la unión con Dios. En las horas dedicadas a la Pasión de Cristo, se debe padecer con el Señor, atormentado con lágrimas, angustia y dolor; cuando se llega a la Resurrección hay que volverse a ella con un corazón jubiloso. En otro Ejercicio se evoca la imagen del aspecto del Infierno detalladamente descrito, de los tormentos y penas que sufren los condenados, a fin de que si se olvida el amor a Dios, baste para contenerse el temor al castigo de los pecados. Este Ejercicio ha de practicarse en la oscuridad, con las puertas y ventanas cerradas. Debe llegarse a una total entrega a estos terribles objetos hasta llegar al paroxismo y al

---

<sup>32</sup> Weisbach Werner, *El Barroco*. Pp. 58.

<sup>33</sup> J. J. Martín González, *HISTORIA DEL ARTE*. Pp 180

horror. En los siguientes Ejercicios se llega al Reino de Cristo, descrito como el reino de un soberano de la tierra que llama a la guerra a sus súbditos. La comparación entre Cristo y este rey se desarrolla ampliamente, y el creyente es descrito como el verdadero seguidor de Cristo.

Según Weisbach, en su libro *El Barroco*, El objeto de los Ejercicios espirituales era preparar a un público extenso para una forma precisa de fe por medio de un proceso psicotécnico aplicable en general y conducir la fantasía religiosa en dirección prevista. Mediante una estricta delimitación de lo que debía ser contemplado y sentido, quedaba descartada toda desviación esencial y reprimida cualquier especulación, cualquier abandono individual y místico a ideas independientes.

De este modo el jesuitismo puso su sello especial en la vida social del Barroco e influyó en su estructura. Los artistas como todo el mundo fueron afectados en su sensibilidad y fantasía por la influencia Jesuita. Entre los artistas más destacados que fueron influenciados por esta Orden se encuentran Rubens y Bernini.

La mística fue uno de los elementos que contribuyeron a profundizar y sensibilizar la pasión y la devoción de la Contrarreforma, que influyó en toda la vida espiritual y proporcionó fuerte incentivo a la fantasía religiosa, desde la segunda mitad del siglo XVI, la humanidad se ve invadida por una ola de fe y de sentimiento místico. España donó al mundo a Santa Teresa, "la santa más grande de la Iglesia católica y aún la más grande mística de la historia de la religión."<sup>34</sup>

Santa Teresa agrupó en torno suyo una corona de temperamentos místicos entre los cuales corresponde el primer lugar a San Juan de la Cruz. Estos místicos contribuyeron conciente o inconscientemente a dar al movimiento definido de la Contrarreforma una definida y enérgica dirección.

---

<sup>34</sup> Weisbach Werner, *El Barroco*. Pp. 69.

La mística resucitada en España, mostró sus aspectos ascético y erótico. La sumisión de la carne por medio de la castidad era un santo deber para los místicos españoles. Los ejercicios ascéticos fueron llevados a los más severos extremos y las más penosas torturas. Revivir la Pasión de Cristo en todo su espanto y experimentarla en el propio cuerpo, representó para los místicos, el camino que conduce a la salvación.

Para los místicos españoles, el elemento erótico, es el componente íntimo de la mortificación de la carne. El proceso sigue el impulso del alma hacia Dios y la unifica con el Altísimo, en la que el alma encuentra su paz, su reposo y el goce de una inmensa dicha. Sin embargo, en toda la mística cristiana figura en primer término como elemento primordial el amor, pues es el amor el que realiza los más importantes y extensos efectos. Este elemento fue sugestivamente expresado por Santa Teresa y pondera todos sus escritos.

Las notas de Santa Teresa sobre los sentimientos y experiencias de sus alucinaciones estáticas y saturadas del amor a Dios están concebidas de forma que tiene que tomar sus modos de expresión y sus imágenes de la esfera del amor sensual para describir de algún modo lo inefable de estos estados de bienaventuranza. Según Weisbach, esto daba motivo y punto de partida para interpretar de modo material el simbolismo erótico, y autorizaba, a la vez, a un arte que disponía de medios de expresión naturalista, si quería reproducir estados de éxtasis, a traducir al lenguaje de la intuición óptica lo que en su más profundo sentido tiene de incomprensible la experiencia mística.



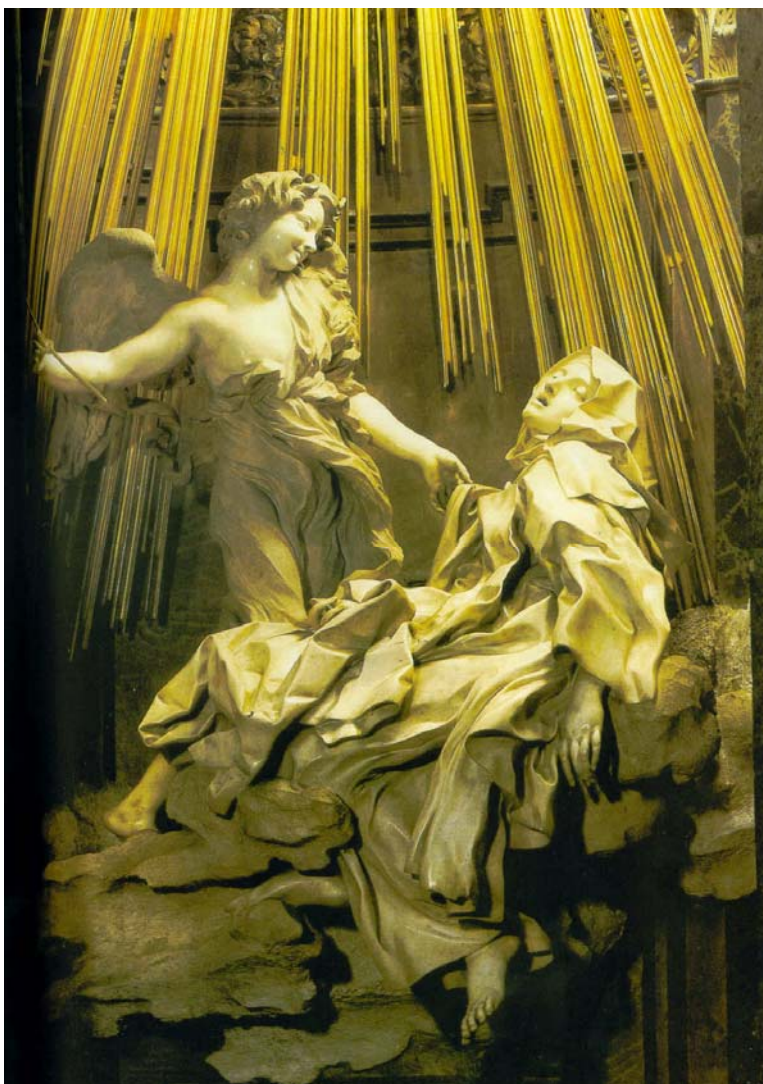


Figura 50. Bernini, El éxtasis de Santa Teresa, 1644-1652. Roma, Italia.  
Santa María della Vittoria, Capilla Cornaxo.

Para Santa Teresa, las cumbres de su vida espiritual, son los instantes de unión sobrenatural. Esboza en sus escritos descripciones del curso de las moradas que conducen al feliz aniquilamiento. Sus experiencias místicas son entendibles en el libro de su vida; la Santa manifiesta que el alma asciende a la *unio mistyca* (unión mística) mediante cuatro grados de oración: meditación, quietud, unión y arrobamiento y trata de hacer entender lo que experimenta espiritual y corporalmente en estos cuatro grados. No sólo analiza las modificaciones de los sentimientos, los entusiásticos arrebatos y las dolorosas angustias antes de obtener la Gracia, sino que señala también las modificaciones fisiológicas del cuerpo durante

los accesos hasta la completa pérdida de la conciencia, en la que tienen lugar las visiones alucinatorias. Esto lo describe de manera tan clara y con tan sugestiva fuerza persuasiva, que sus confesiones reciben un poderoso valor de verosimilitud, y evocan impresionantes imágenes de procesos somáticos espaciales muy bien definidos e intuiciones sobrenaturales.

“En estos arrobamientos parece no ánimo el alma en el cuerpo, y ansí se siente muy sentido, falta de él el calor natural: vase enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite.”<sup>35</sup>

“No digo que entiende y oye (el cuerpo) cuando está en lo subido de él (del arrobamiento), digo subido, en los tiempos en que se pierden las potencias ..., que entonces no ve, ni oye, ni siente, a mi parecer.”<sup>36</sup>

Los párrafos anteriores escritos por Santa Teresa, describen momentos de éxtasis de la Santa.

También describe las luchas espirituales que tiene que experimentar cuando intenta resistir a un trance de éxtasis:

“Algunas veces podía algo con gran quebrantamiento; como quien pelea con un jayán fuerte quedaba detrás cansada; otras era imposible, sino que me llevaba el alma, y aun casi ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener, y algunas todo el cuerpo, hasta levantarle.”<sup>37</sup>

Tanto Santa Teresa en su escritos, como San Ignacio de Loyola en sus Ejercicios Espirituales, trazan cuadros comentados de modo preciso y gráfico, y por así decirlo, aptos para ser evocados por la fantasía; así en los escritos de la Santa con sus experiencias corporales y espirituales se produce una ilusión para ser revivida con intensidad.

---

<sup>35</sup> Texto tomado de Weisbach Werner, El Barroco. Pp. 74.

<sup>36</sup> Texto tomado de Ibidem. Pp. 74.

<sup>37</sup> Texto tomado de Ibidem. Pp. 74

Cada uno de estos dos encarna el catolicismo de la Contrarreforma:

El jesuitismo representa el elemento vivo, luchador y heroico, instituido para la conservación, propagación y defensa de las verdades positivas de la Iglesia.

La mística es el sentimiento expresivo de una devoción que busca el logro del supremo bien en actitud pasiva, frente a todo lo terrenal mundano y jerárquico, por vía individual y abismándose en si misma; que mediante el delirio y el abandono a los sentimientos busca su satisfacción y aquieta el ansia de salvación.

Estas dos tendencias se manifestaron e influyeron en toda vida espiritual europea, y encontraron gran expresión en el arte.

El mundo de las visiones ascéticas y místicas ejercía un maravilloso atractivo sobre la fantasía de amplios círculos de gentes; tenía especialmente encantos y fuerza de sugestión para todo el que tenía predisposición e impresionabilidad para todo lo misterioso. Los tratados místicos españoles fueron traducidos a otros idiomas y fueron recibidos e imitados con ansiedad en otros países. Estos tratados constituyeron una parte de la literatura religiosa edificante.

En el público fermentaban todas estas confesiones, que se insinuaban en las almas con su devoción dulce, íntima y llena de abandono; en su exaltación quietista presentaban al vivo ante los ojos, como podía el hombre aún en la tierra experimentar el goce de la unión celestial en raros momentos por la acción recíproca de la gracia divina y el propio esfuerzo y las acciones y revelaciones que eran comunicadas en la divina embriaguez del visionario.

También el factor sensual se manifestaba en los asuntos religiosos, y marcha paralelamente en la literatura y en las artes plásticas. Weisbach señala una parte poética de una composición de la escuela de Marino: "San Francisco,

enervado amante, encendido el corazón de ardientes deseos, desterrado del cielo, se entrega al goce, y, gimiendo y suspirando, parece elevarse al cielo desde las rocas de La Verna, mientras en medio de las asperezas, y entre sombras y frío, un brillante y reluciente querubín le imprime como en un paño limpio la imagen del Dios vivo y animado..."<sup>38</sup>



Figura 51. El Greco, *San Francisco de Asís con el hermano León o Visión de San Francisco*, Madrid, España. Museo Cerralbo.

---

<sup>38</sup> Texto tomado de *Ibidem*. Pp 85.



Figura 52. El Greco, *La Magdalena Penitente*, Budapest. Szépművészeti Museum.

Uno de los temas que encerró una gran cantidad de motivos sensuales y que el Barroco ama particularmente, es la historia de María Magdalena. Esta leyenda fue utilizada para un buen número de dramas. Los autores han presentado especial complacencia en presentar escenas sensuales y una serie de enérgicos contrastes, entre la vida mundana placentera y lasciva de la cortesana y la exaltada contrición y mortificaciones de la penitente en la soledad del desierto. El tema ofrecía abundantes ocasiones para acoplar las imágenes sensuales y tristes sentimientos elegíacos en los que la época se complacía.

El tema de María Magdalena fue representado por el arte plástico de una manera muy acercada a los caracteres de la literatura.

Con la apetencia y el anhelo de las emociones sensuales también tiene relación la especial preferencia por un elemento de expresión, por lo cruel y lo espantoso. En el terreno del arte y la literatura tomaba forma lo que en la vida se producía espontáneamente. Una época en los que la multitud asistía a los actos de fe de herejes y hechiceros que tenían lugar con gran pompa, y en la que era habitual la exposición pública de los ahorcados y los condenados a la rueda, podía soportar platos fuertes. La crueldad como excitante de deleites sensuales era buscada y valorada por el arte plástico y el literario.



Figura 53. Nicolás Poussin, *El martirio de San Erasmo*, Roma, Italia.  
Pinacoteca del Vaticano.

El arte religioso del Barroco tuvo gran interés en recargar la idea de la vida con imágenes de lo sangriento, terrible y espantoso. Con la energía de su naturalismo presentaba

las consumidas y quebrantadas figuras de los ascetas, los pavorosos procedimientos de martirio, la condición física de los sufrimientos y las mortales angustias en su más impresionante efecto.

El cuadro del martirio, recibió con la Contrarreforma un nuevo acento y fue puesto al servicio de la propaganda; es decir para atraer a su público mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad.



Figura 54. Caravaggio, *La Virgen de la serpiente*; Roma, Italia. Galería Borghese.

La Iglesia católica acogió también el motivo de lo heroico con las fórmulas deducidas de la antigüedad, ya que habían tenido gran aceptación universal. Junto a los héroes del mundo podía poner a sus propios héroes: los

mártires y los ascetas. Pues, la idea del héroe famoso estaba asociada desde antaño con el mártir; Incluso san Ignacio se empapó de leyendas de mártires desde sus primeros tiempos, y cuando convalecía en Loyola por las heridas recibidas en el campo de batalla, cuando su fantasía se llenaba de una romántica fe en lo maravilloso y se preparaba en su intimidad el gran camino de su vida, el soñaba con fundir los ideales heroicos del caballero y del asceta.

Así pues la Iglesia tuvo especial interés en hacer suyo este sector de ideas de lo heroico en provecho de sus fines; incluso se llegó a mostrar a la luz del heroísmo todos los hechos y obras de la Iglesia.

El milagro es otro de los medios que la Iglesia empleó siempre, y se considera como uno de los principales. Mediante el culto de la fe en los milagros, mediante la incesante exhibición y promesa de milagros afirmó su posición y conquistó a las vastas multitudes.

La Orden Jesuita contribuyó a estimular la creencia en los milagros y a satisfacer la sed de lo maravilloso en el pueblo. Mientras los reformadores protestantes no se apartaban de lo que a su parecer profetizaban, los Jesuitas trabajaron en revestir cada vez más la vida y las obras de su fundador San Ignacio, de su primer gran misionero San Francisco Javier y demás santos de la Orden, con multitud de sucesos sobrenaturales.

Para el arte de la Contrarreforma, el asunto central fue el milagro realizado por los defensores de la fe; de este modo sucesos milagrosos que antes no se presentaban, o que muy rara vez hallaban acogida, recibieron un nuevo sello.



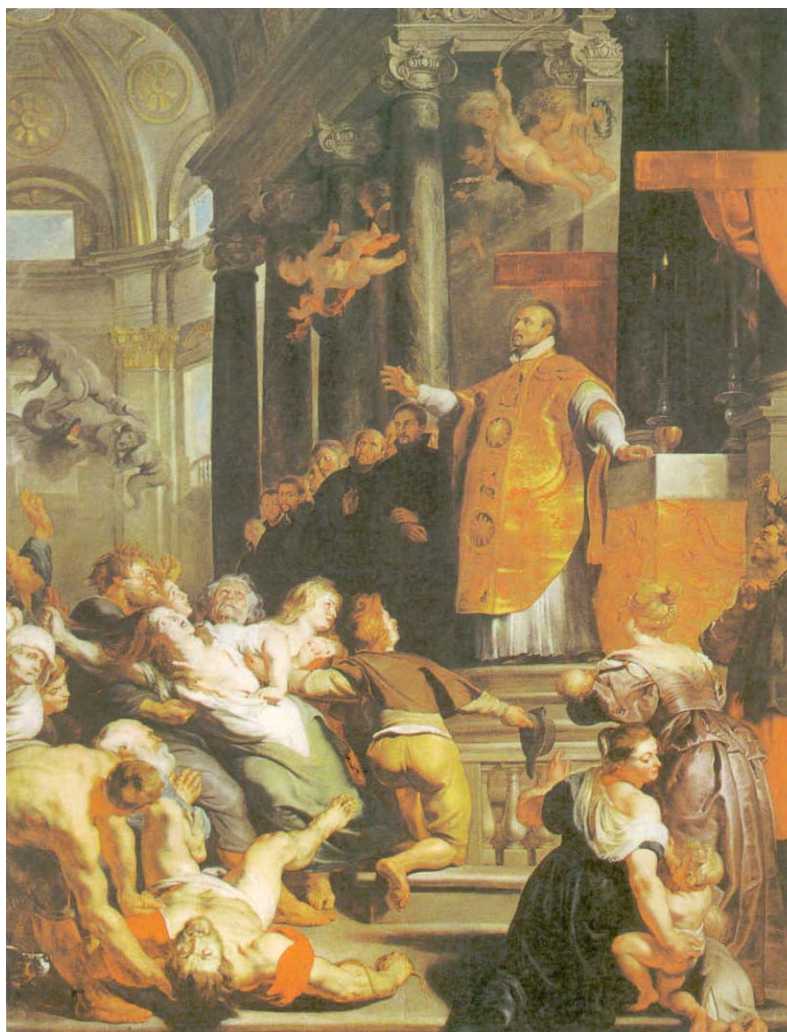


Figura 55. Rubens, *San Ignacio curando a los posesos*; Museo de Viena.

Se desató una amplia credulidad en los milagros y el deseo de ellos existía en todas partes. La Iglesia presentó el ejemplo y el milagro en imágenes animadas ante los ojos de creyentes y herejes.

De este modo, el arte de la Contrarreforma, enriquecido en su acervo de imágenes y adaptándose a sus deberes especiales realizó su camino triunfal y adoptó el carácter cosmopolita que corresponde a la dirección universal y significación de la Iglesia.

Desde el punto de vista de la sugestión ilusionista, fueron representados en pintura y escultura temas religiosos que intentaron dar a los milagros visiones y glorias el mayor grado posible de verosimilitud. De esta manera el

ilusionismo que culmina en el Barroco fue el resultado de una evolución naturalista inmanente al arte.

El naturalismo se utiliza para representar diversos motivos y atributos de lo santo. Los esfuerzos naturalistas del arte Barroco aspiraron dominar la realidad en cuanto a la mímica y a la expresión fisiognomónica reforzando el carácter real del asunto mediante significativos y acusados rasgos expresivos. Por ejemplo cabezas de rostros descompuesto, bocas abiertas, ojos en blanco, para caracterizar el dolor; angustias de muerte, éxtasis según lo que cada situación pide. De esta manera en las artes plásticas todo lo interno y lo íntimo fue traducido en algo exterior y visible.

Así la esencia de este arte de la Contrarreforma que sirve a la Iglesia tiene relación con lo santo; es decir, con todo lo de especial virtud y ejemplo, con todo aquello que esta dedicado y consagrado a Dios. Situación de la cual el arte recibe un carácter específicamente religioso, y presenta las imágenes sagradas como algo capaz de ser revivido y experimentado en un instante.

Todo este acontecer de los defensores de la fe en la época de la Contrarreforma fue manifestado y dirigido al pueblo por medio de la expresividad artística, la impresión de lo divino en la personalidad individual, la relación entre la divinidad y el individuo, la comunicación entre lo humano y lo divino, entre lo sobrenatural y lo terreno; conjuntamente forman la expresión simbólica principal del arte de la Contrarreforma.

De este modo la arquitectura, escultura y pintura se asocian en la obra, para dar lugar al lujo desmedido, a la ornamentación ostentosa y exaltada que se expande hasta las bóvedas en los templos católicos, para hacer evidente y asequible a la mirada del pueblo, lo maravilloso y santo consiguiendo efectos armónicos; las formas arquitectónicas se abrazan retorciéndose hacia lo alto, se deshace la bóveda a la vista del espectador al momento que penetra en esa fuga de personajes de remolino que se

proyectan hacia el infinito. Visualmente, esta perspectiva profunda conduce a los techos de las Iglesias hasta lo más alto del cielo.



Figura 56. Francisco Hurtado, *Sagrario de la Cartuja de Granada*; Granada, España.

Mediante artificios de perspectiva cada vez más refinados, escorzos y efectos de luz, ha de fingirse la apariencia del mundo suprarrenal y entreabrirse a nuestra mirada el cielo. Esta gloria ilusionista es uno de los recursos preferidos del Barroco para dar al alma una idea de la esencia de lo divino y para ponerla con ella en contacto.

Así pues, la esencia del arte Barroco fue netamente religiosa, y la pintura, tema que nos ocupa, fue utilizada

como medio de propagación del culto católico revitalizado, traduciendo e interpretando mediante formas expresivas el sentimiento y la pasión de los ideales de la Iglesia puesta al servicio de la fe. De esta forma la pintura es una de las principales manifestaciones artísticas, donde el catolicismo Contrarreformista encontró nuevamente su dignificación y su más alto poder espiritual de la época.

### III.2- LA PLÁSTICA DE LA CONTRARREFORMA

En la pintura barroca, los temas religiosos se multiplican hasta el infinito, ya que era preciso contar las vidas gloriosas de los nuevos santos y de los ya existentes; así como otros temas relacionados con la Iglesia triunfante.

La grandiosidad es una característica fundamental en el arte plástico de la Contrarreforma; pues no solamente se pintan gigantescos frescos, sino también monumentales cuadros al óleo. Las grandes conquistas de la pintura barroca, son la luz, el movimiento y el colorido.

El realismo determina el auge de los temas cruentos, especialmente de martirios de santos. En este punto, se llega no solamente a describir el martirio, sino a expresar refinadamente el dolor. En esta época del siglo XVII que fue de persecuciones, fue también de recompensas, canonizaciones y beatificaciones. Y junto a lo real triunfa lo maravilloso. Se pinta cuanto se ve, lo feo y lo bonito, lo agradable y lo molesto, desde la grandiosidad de una virgen hasta un cadáver en descomposición.

Dentro de las artes plásticas se acortan cada vez más las distancias entre lo celestial y lo terreno, se aproxima lo divino a lo humano con toda clase de ingeniosidades, artificios y recursos naturalistas e ilusionistas para que a las gentes les sea fácil y cómoda la posibilidad de identificación con lo santo.

Así pues, se inaugura y desarrolla la pintura de la Contrarreforma, y es en Italia donde los artistas inician e

imprimen este nuevo carácter a la pintura europea, que encontró su máximo desarrollo en España. Entre los artistas italianos precursores del arte contrarreformista se encuentra Miguel Ángel Caravaggio.

La misión de Caravaggio en el ámbito de la pintura barroca resultó esencial, es considerado como el padre del naturalismo. En la etapa de madurez del pintor, sus cuadros aumentan de tamaño, se acentúa la intensidad plástica, los personajes tienen un aire natural, y el tenebrismo adquiere su plena configuración.



Figura 57. Caravaggio, *Martirio de San Pedro*; Roma, Italia. Iglesia de Santa María del Popolo.

El naturalismo subjetivista en la pintura, llegó a producir rasgos típicos que dieron un carácter universal y particular al arte de la Contrarreforma; un motivo que se repite constantemente es la mirada dirigida al cielo. Según Weisbach, el barroco se sirvió de la mirada dirigida al cielo en innumerables casos en el sentido de una visión extática, tratándose de Cristo, la virgen o cualquier santo. De esta manera se manifiesta la relación entre lo humano y lo divino, símbolo de la devoción católica.



Figura 58. El Greco, *El Expolio* (detalle), Toledo, España. Catedral de Toledo.

Como ejemplo de este simbolismo de la aspiración hacia el cielo, tenemos el cuadro de *El Expolio*, realizado por uno de los máximos exponentes del ideal de la devoción española de la Contrarreforma, El Greco, quien llegó a ser

uno de los más ardientes intérpretes de la religiosidad española y uno de los más grandes simbolizadores de la mística.

Gran plenitud y finura de matices en la caracterización mímica y fisiognómica hallar en los cuadros de El Greco; en *El Expolio* (figura 58), la exaltación y la beatitud del éxtasis se dan unas junto a otras, se puede observar a veces un matiz áspero y otras veces una expresión doliente, una resignación melancólica que coincide con una vocación mística, esto último (según varios autores) es lo que define el aspecto general del arte de *El Greco*.

El aspecto melancólico y pesimista que toma cuerpo en el arte de *El Greco*, constituyó un sentimiento fundamental en el mundo espiritual español. "Era de buen tono en España manifestar con la melancolía un refinamiento y delicadeza de la sensibilidad y del corazón, y ello se hizo con el tiempo tan general, que hubo de ser sustituido en los círculos distinguidos por una nueva destemplanza del ánimo, la hipocondría".<sup>39</sup>

Tanto en El Greco como en otros pintores de la época se da un género de imágenes que se pueden poner a la par con algunas creaciones poéticas del tiempo, que son caracterizadas por un aspecto sentimental, por ejemplo el cuadro de *Las Lágrimas de San Pedro*, en el que el santo aparece con las manos cruzadas, levantando hacia el cielo el rostro lleno de dolor, esta es una imagen de conmovedor lamento, de expresiva aflicción profunda. Estas figuras llorosas constituyen tipos de gran fervor en el Barroco.

---

<sup>39</sup> Max Von Waldeberg, Zur Entwicklungsgeschichteder <<schönen seele>> Bei den spanischen Mystikern. Studien u. Quellen zur Geschichte des Romans. (Sobre la historia de la evolución del <<alma bella>> en los místicos españoles. Estudios y fuentes para la historia de la novela). Pp. 52.

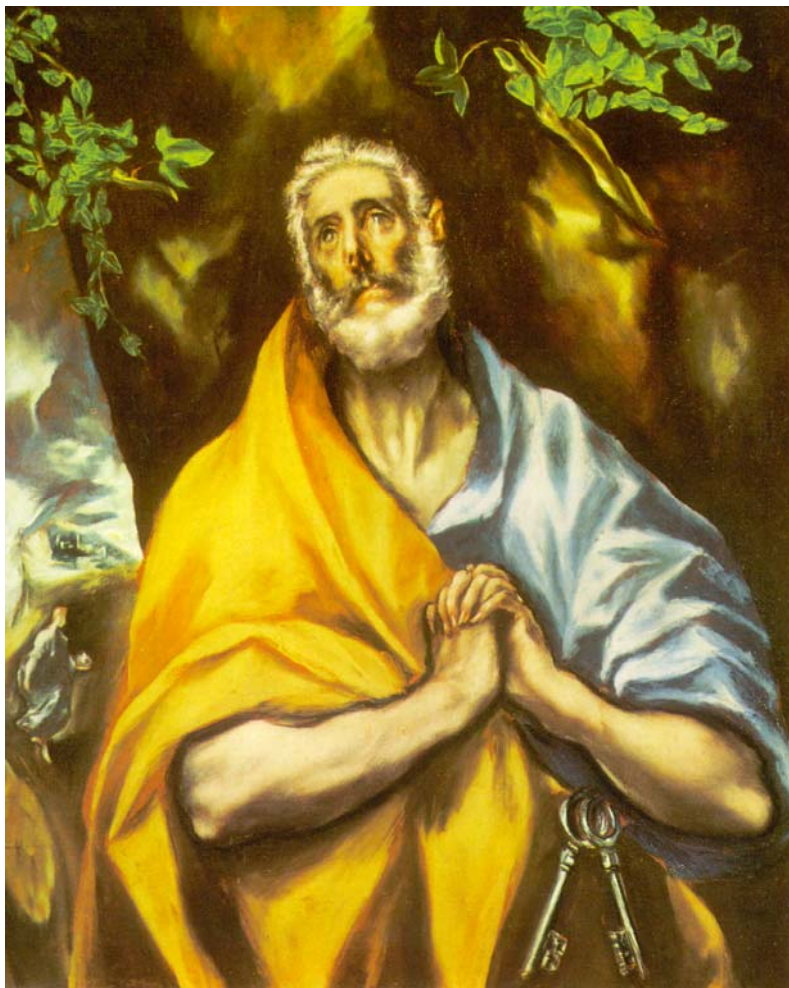


Figura 59. El Greco, Lágrimas de San Pedro, Toledo, España; Hospital Tavera.

Todo el esfuerzo de El Greco se dirige a hacer llegar al mundo de las imágenes una emanación de lo espiritual, apeló a todas las posibilidades del colorismo ilusionista para expresar lo sobrenatural, lo divino, el misterio evocado simbólicamente.

Otros artistas de gran trascendencia en el arte de la Contrarreforma fueron Ribera, Rubens, Zurbarán, y Murillo (por citar sólo algunos). Estos pintores fueron de fundamental y principal importancia en la práctica artística que derivó de un arte propagandístico (como ya hemos hablado) de la doctrina y de la propia Iglesia que buscó un tono triunfalista y monumental acorde con su particular cruzada contra el protestantismo.



En esta época tan sensible a las impresiones pictóricas , y al realismo drástico que satisfacía con aquellas imágenes de ruinoso humanidad que juntamente con su referencia al más allá, apelaban a un sentimiento interior, fue de gran trascendencia el arte de Ribera; quien fue el campeón del ascetismo sombrío, fanático y profundo que propagó San Francisco de Borja. De la misma manera que El Greco (pero con diferente estilo estético), Ribera se emplea con especial vocación en representar mártires espirituales.



Figura 60. Ribera, *San Pablo Ermitaño*. Madrid, España; Museo del Prado.

Ante las exigencias del arte de su época, Peter Paul Rubens supo adecuar su pintura, desarrollando un estilo que confería mayor carga emocional a las escenas y que pretendía despertar la devoción particular del creyente destacando la heroicidad de santos y mártires, de los que se multiplicaron las obras dedicadas a sus éxtasis visiones y glorificaciones, "buscando transmitir una idea de Iglesia combatiente, a la vez que se pretendía una claridad doctrinal que permitiera el rápido reconocimiento del tema y del mensaje subyacente."<sup>40</sup>

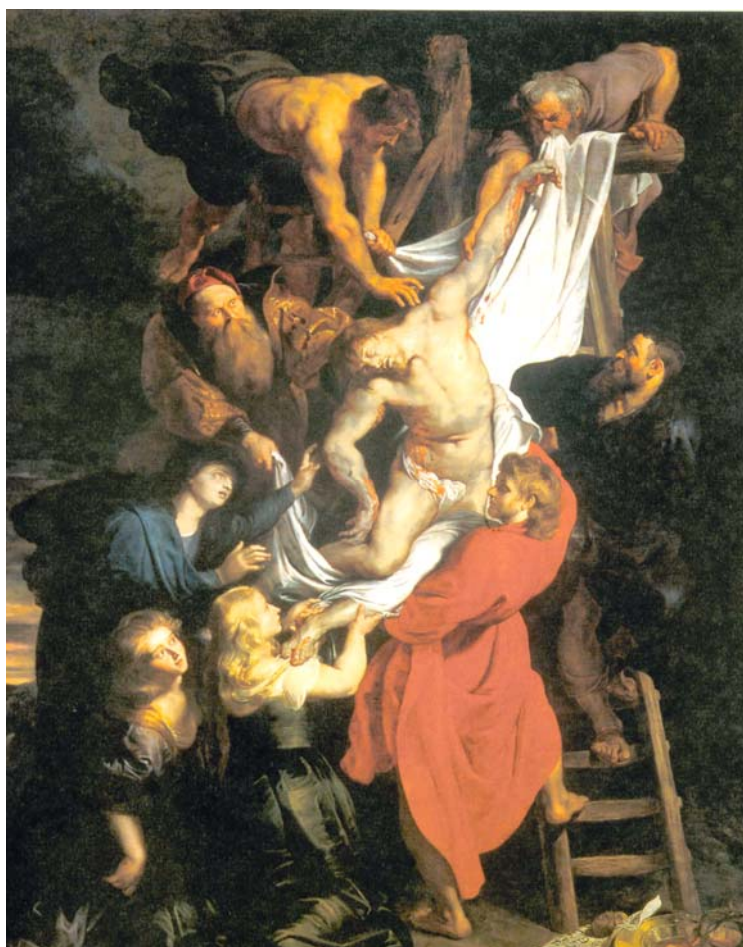


Figura 61. Rubens, Tríptico del Descendimiento de la Cruz, Amberes Catedral.

Rubens participó en el arte religioso no sólo como pintor, sino también como un gran creyente, ya que según datos históricos el artista, pertenecía a una congregación mariana de la que llegó a ser secretario.

---

<sup>40</sup> Genios Universales de la Pintura, Rubens. Pp. 26.

Zurbarán, es uno de los principales representantes del naturalismo ya en su etapa de desarrollo, en el siglo XVII, abordó lo místico. Los límites de su arte son los límites de su observación. Como pintor preferido de los conventos y narrador de la vida del claustro realizó profundos sondeos desde el rasgo cotidiano a la visión contemplativa y en ellos funda en gran parte su ciencia fisiognomía. Zurbarán legó al arte español de la Contrarreforma alguno de sus más impresionantes tipos de devoción.



Figura 62. Zurbarán, San Buenaventura en Oración. Museo de Dresde.

En la pintura de Bartolomé Esteban Murillo, El momento bienaventurado que produce el conocimiento y la certeza de lo divino constituye el punto capital de su atención. "Murillo ha creado un cielo de imperturbada armonía cuya visión otorgaba al hombre feliz y reposado sosiego y animado al habitante de este cielo con la sangre de su sangre." Así pues Murillo atribuye a sus santos toda la gracia humana.

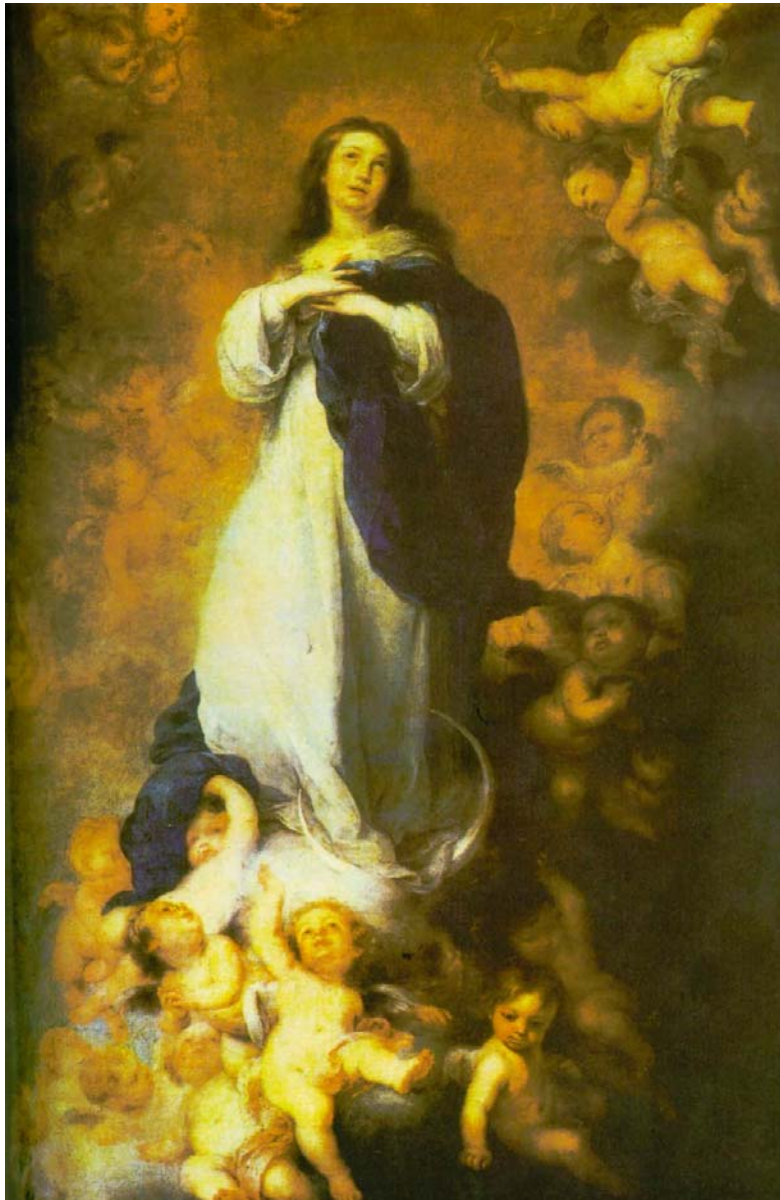


Figura 63. Murillo, *La Inmaculada Concepción, llamada la Inmaculada de Sout*, 1678. Madrid, España Museo del Prado.

Hemos expuesto de una manera somera lo mas sobresaliente de la pintura barroca, con la finalidad de entender cómo mediante esta comunicación pictórica, se interpretan, por medio de valores plásticos, ciertos atributos generales de lo santo, de la gracia, del martirio, de lo heroico, lo divino, lo misterioso, el éxtasis, y el dramatismo religioso, mediante el ilusionismo del color, el movimiento y la luz.

Para concluir estas páginas es posible descifrar, que Artísticamente el barroco, manifiesta la presencia descarnada de la muerte, la representación emocionante del éxtasis, la expresión verídica de la miseria humana y la expresión soñadora de la gloria.

### III.3 LA PINTURA BARROCA EN AMÉRICA



Figura 64. Manuel de Samaniego, *San Miguel Arcángel*. Quito, Ecuador. Museo San Francisco.

Con la conquista de América, llegan al Nuevo Mundo, grandes cambios en la vida de la sociedad colonizada, tanto en la actividad laboral como en la generación de las ideas. Entre estos cambios se hace presente la religión cristiana. Así Tláloc, Quetzalcóatl; y un sin fin de dioses indígenas ceden el lugar de veneración a Jesucristo, imagen de Dios único y verdadero de la sociedad católica.

Durante la época barroca, la pintura en América adquiere un auge extraordinario. La difusión de las tendencias de la pintura europea de la Contrarreforma se verifica fundamentalmente por medio de la importación de pinturas; también fueron los grabados los que influyeron en esta tendencia. Sin embargo, fue la pintura española la que ejerció gran influencia en la plástica americana.

El carácter eminentemente religioso de la pintura colonial hispanoamericana, es un hecho indiscutible como producto de la voluntad artística católica española. De esta manera; según datos históricos, la pintura barroca en América, cumple un fin esencialmente didáctico; pues las sociedades americanas surgidas a raíz de la conquista fueron, desde el principio de la evangelización, preparadas para recibir y comprender mediante la obra pictórica el mensaje moralizador que la Iglesia debía transmitir.

Para entender la tendencia religiosa en la actividad artística hispanoamericana, citaremos algunos puntos importantes que ejercieron influencia para el desarrollo de la plástica en América, desde el siglo que precede al XVII.

Ya desde antaño, el culto a las imágenes se consideró como tradición recibida del apóstol San Pedro; y la primera vez que se trató como problema fue en el Concilio de Nicea celebrado en el año de 787, "Habiendo empleado todo el posible cuidado y exactitud, decidimos que las santas imágenes que sean pintadas... Deben estar expuestas como lo está la imagen de la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, así en las iglesias, vasos y ornamentos sagrados, paredes y tablas como en las casas y los caminos..."<sup>41</sup>

Se asentó también que la veneración "no se daba a las figuras como tal, sino a lo que representaban y se justificó su necesidad en la liturgia."<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Texto tomado de, Vargas Lugo Elisa, Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana. Pp. 10

<sup>42</sup> Juan de Tejada y Ramiro, Colección. de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América. Pp. 812.

Así pues, quedaron oficialmente asentados aquellos principios sobre los cuales la Iglesia apoyaría por siempre el culto a las imágenes que representan lo santo en la teoría eclesiástica.

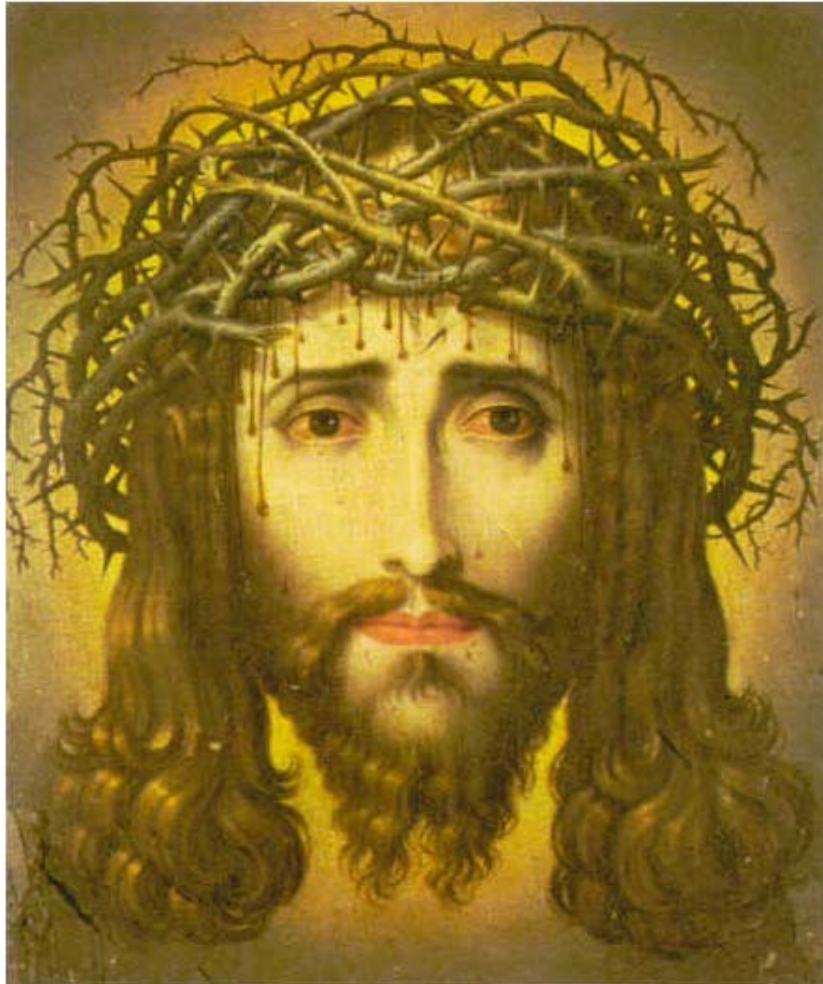


Figura 65. Alonso López de Herrera, *Divino Rostro*, 1634, Destruído.

Otro punto determinante (que ya ha sido mencionado) fue el Concilio de Trento celebrado en 1563, en el cual se dio el decreto de la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes. Elisa Vargas Lugo en su libro *Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana*, refiere que en este documento sobresalen cuatro puntos importantes con relación a la expresión plástica que había de continuar vigente en la pintura barroca hispanoamericana:



a) la honestidad de las representaciones y sus adornos, para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas.

b) censura absoluta para las imágenes desusadas y las implicaciones supersticiosas.

c) énfasis en la función didáctica de la pintura dedicada, a la instrucción... "de la ignorante plebe"<sup>43</sup>

d) afirmación del valor simbólico, al insistir que el honor se rinde a las imágenes "... Se refiere a los originales representados en ellas...cuya semejanza tienen"<sup>44</sup>

De esta manera, estas reglamentaciones impuestas por las autoridades religiosas fueron causa determinante en la expresión artística del barroco americano. Reglas que se fueron renovando y manifestando mediante la plástica, según las necesidades religiosas de la época.

---

<sup>43</sup> Texto tomado de, Vargas Lugo Elisa, Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana. Pp. 10.

<sup>44</sup> Texto tomado de, Ibidem. Pp. 10.

### III.3.1- LA PINTURA BARROCA EN LA NUEVA ESPAÑA



Figura 66. Juan Correa, *Asunción-Coronación* (detalle). Ciudad de México; Sacristía de la Catedral Metropolitana.

Hablar del desarrollo de la pintura en la Nueva España, durante la época barroca en América; merece especial atención, ya que es la Nueva España donde nació y tuvo lugar el artista Juan Correa, objeto de estudio de este trabajo.

Desde mediados del siglo XVI, la Iglesia de la Nueva España, tomó medidas, para controlar la expresión artística, situación que debe haber sucedido en toda América hispana.

En 1555 se celebró el Primer Concilio Mexicano, en el cual quedo asentado que "ni los indios ni los españoles hicieran

imágenes sin que antes hubieran sido examinados”<sup>45</sup> y se exigía que las imágenes fueran “honestas y decentemente ataviadas”<sup>46</sup>

El Segundo Concilio Mexicano, se convocó diez años después del primero, con la finalidad de recibir, conocer y aplicar los decretos del Concilio de Trento, con respecto a la pintura se aplicó lo que ya hemos señalado.

Las Constituciones Sinodales resultantes del Concilio de 1555 entregaban “prácticamente la pintura en manos de las autoridades eclesiásticas, pues la Iglesia pretendía ponerle el valor y el precio a las obras.”<sup>47</sup> Ante esta situación, surgen los gremios y las Ordenanzas, estas últimas eran un conjunto de reglas preceptos y mandatos de tipo técnico. Así el grupo de pintores agremiados que para entonces existía en México promovió la redacción de las primeras Ordenanzas de 1557, buscando defenderse de la inevitable libre competencia, ya que muchos indios y españoles sin estudios se nombraban pintores y escultores, y no lo eran.

Los gremios en la Nueva España, eran unas organizaciones de pintores formada por aprendices oficiales y maestros, que se organizaban en talleres gremiales, estas corporaciones eran las únicas legalmente capacitadas para el ejercicio de las distintas artes y oficios. Cada una de ellas contaba con su cofradía (congregación con fines religiosos y asistenciales) y su santo patrono; elaboraba además las ordenanzas que normaban los criterios técnicos y religiosos, que deberían regir la factura de las obras, las condiciones de venta y los conocimientos y características con que debían contar los aspirantes a maestros.

A pesar de las limitaciones emitieron con relación a la presencia de indígenas, africanos y castas en los oficios, su ingreso en estas corporaciones como aprendices,

---

<sup>45</sup> Texto tomado de, Ibidem. Pp 11

<sup>46</sup> Texto tomado de, Ibidem. Pp 11

<sup>47</sup> Toussaint Manuel, Pintura Colonial en México. Pp.34.

oficiales y en algunos casos maestros, fue inevitable.

Como ejemplo de lo anterior, Elisa Vargas Lugo en su libro *Estudios de Pintura Colonial hispanoamericana*, menciona un aspecto importante, que es la participación activa de las castas en el la pintura barroca americana, ya que como menciona la escritora, según las Ordenanzas, estaba prohibido que los mulatos y se sobre entiende que menos los negros, pudieran ser aprendices de pintor; sin embargo, cita como un hecho comprobado (por informaciones que proporcionaban desde el siglo XVII los mismos virreyes), que en las manos de las castas recayó el desempeño de las labores artesanales, incluyendo la pintura (sin quitar a los españoles y criollos que desempeñaron este arte plástico). Como mejor ejemplo tenemos al pintor Juan Correa objeto de este estudio, que fue un hombre mulato.

Las Ordenanzas fueron pues, producto fiel de las recomendaciones de los Concilios. Desde el punto de vista técnico, las Ordenanzas, exigían de los aspirantes a pintor verdadera habilidad en el oficio, pero los conocimientos teóricos se referían a la historia sagrada y a los dogmas de la fe.

En 1585 fue celebrado el Tercer Concilio Mexicano, aquí se insistió en el carácter utilitario de las imágenes como medio de expresión.

De esta manera, ya en la segunda mitad del siglo XVI, la actividad artística se veía cautivada por las Ordenanzas y los Concilios. Así los cánones tridentinos provocaron la búsqueda de un ideal de belleza sagrada, que en la pintura barroca americana encontró su más fiel expresión.

Como el fenómeno artístico estuvo siempre en manos de la Santa Madre Iglesia, en La Nueva España y en el resto de América, no existieron pintores independientes, y los pintores de la época que nos ocupa, trabajaron siempre en un nivel artesanal y cumplieron más apegadamente con la función utilitaria, didáctica y simbólica que el Concilio de

Trento preconizó para el arte; de esta manera en la pintura colonial americana se procuró desterrar toda forma que pudiera verse profana, deshonesta e innovadora.

Según Elisa Vargas Lugo en su libro citado, el modelo que siguió la pintura, para la representación de los temas religiosos, se recreó con base a un naturalismo relativo y cuidadoso, exento de detalles particularizantes, sin acercarse a ningún grado de realismo que pudiera restarle espiritualidad a las figuras sagradas, las cuales por lo general ofrecen rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia; pues los fieles no podían ver en ellas personas de carne y hueso, sino sentir la presencia espiritual santificada digna de veneración.



Figura 67. Baltazar de Echave Ibía, *Purísima Concepción*. Pinacoteca Virreinal, México, D. F.

Para la composición estética de los rostros de los santos de la pintura colonial barroca, se determinaron modelos y formas convencionales; de tal manera que es posible apreciar, como en la pintura colonial los personajes sagrados ostentan rostros tan parecidos entre sí que parecieran hermanos. De tal manera que son generalmente los atributos que ostentan los que hacen posible la identificación de santas y santos.



Figura 68. Atribuido a Baltazar de Echave Orio, *Fray Alonso de Montufar*. México, D. F., Catedral Metropolitana.

Ante este clima artístico, los retratos novohispanos se hicieron demasiado sobrios, demasiado formales y cayeron repetidamente en soluciones rutinarias.

Como se ha dicho de lo establecido por la Iglesia, las efigies humanas fueron pintadas con la finalidad de comunicar espiritualidad, o cuando menos extremas composturas, pues a pesar del carácter sensorial que informa al estilo Barroco, los retratos casi nunca muestran sensualidad, ni en los rostros, ni en los cuerpos ya que éstos últimos siempre aparecen cubiertos totalmente por los lujosos ropajes civiles o los largos atuendos de la vida religiosa.

Elisa Vargas Lugo describe ciertas características en los retratos de pintura colonial: La primera característica que resalta en los retratos, es su estático recato, precisamente antinatural y salvo excepciones, en el tratamiento de los rostros, una inevitable tendencia a generalizar en el dibujo de las facciones, simplificando los rasgos sobre una piel lisa, como sin poros, a veces demasiado tersa, escasa de las particularidades del sexo y las edades. La mirada quieta, severa, muchas veces inexpresiva, pocas veces elocuente, parece evadir la realidad y recuerda en muchos casos, por su fijeza, la mirada en éxtasis de los santos representada así quizá por inercia artística. Puede decirse que estas características de expresión rigieron la pintura del retrato de la Nueva España.



Figura 69. Luis Juárez, *Árbol del Bien y el Mal* (detalle), Iowa, USA. Museo de Davenport.

Los retratos de monjas constituyen uno de los mayores tesoros del arte novohispano, pues, además de su valor plástico, tienen el gran interés histórico de haber perpetuado la efigie de muchas mujeres que dedicaron su vida a la oración. Este género es muy importante dado que la vida monjil fue intensa y preponderante en los tiempos de la colonia, cuando para las mujeres sólo existían dos caminos para realizar una vida plena: el matrimonio o el claustro.

Dentro de las obras monjiles, existen los retratos de monjas comunes y corrientes, los de monjas coronadas, que son de ceremonias; y los de monjas muertas. Entre los retratos más sencillos, se buscó expresar únicamente el sentimiento piadoso, impersonal, humilde y casto que debía alentar en el alma de las religiosas. Estos personajes suelen aparecer sobre un fondo oscuro o de color neutro, liso, indefinido, vestidas humildemente con su hábito, en éstos casos los únicos accesorios usuales son el rosario o un libro de oraciones.





Figura 70. Atribuido a Luis Juárez, Ángel de la Guarda (detalle), Niño Donante. México D. F., Pinacoteca Virreinal.

Otro punto importante dentro la pintura barroca americana, fue la inclusión de retratos de donantes dentro de la pintura de tema religioso; composición europea que se implantó en la Nueva España, en este tipo de temas, dentro del mismo lienzo, se diferencia el carácter sagrado de lo humano; es decir aparece el personaje donante (en actitud inferior) junto con la figura sagrada.

Los retratos de niños, tienen el mismo tratamiento solemne y rígido de la figura humana que predominó en la pintura de retrato de la época que nos ocupa.



Figura 71. Juan Correa, *Príncipe de Asturias*. México, D. F., Catedral Metropolitana.

Los niños al igual que los mayores aparecen vestidos con elegantes y complicados atuendos, encajes, joyas, sombreros, lazos y plumas. No aparece la alegría ni ese énfasis de dinámico, que caracterizan al espíritu infantil, pero son precisamente estas características las que producen el atractivo especial en estos retratos infantiles. Su valor histórico-estético radica esencialmente en esa manera de darles importancia física y madurez moral, por medio de rostros serios, trajes excesivamente lujosos y aseñorados y otros accesorios que el gusto barroco colocó sobre sus atuendos.

Otra característica importante en la plástica barroca americana fue la representación de ángeles, arcángeles y amorcillos de sexo masculino que fue muy abundante en la pintura novohispana; pero no fue así con las figuras de

ángeles femeninos. En la Nueva España se encuentran figuras angélicas femeninas sólo en obras escultóricas.



Figura 72. Juan Correa, *Ángel Turiferario*. México D. F., Colección Banamex.

Según las Sagradas Escrituras, los ángeles son espíritus celestiales creados por Dios para comunicarse con los hombres. Teológicamente, los ángeles están considerados como seres superiores a los hombres, espíritus puros de gran inteligencia e incorpóreos; razón por la cual según la Biblia, los ángeles asumen transitoriamente la forma humana para poder establecer comunicación entre la divinidad y el hombre.

“También son músicos del cielo y constituyen toda una corte que actúa como milicia, tribunal celeste y protectores de profetas, mártires, santos y aún a cada mortal, de acuerdo con la religión católica, corresponde un ángel custodio que se conoce como ángel de la guarda.”<sup>48</sup>

Ya desde el siglo V de nuestra era, aparece la representación de ángeles con alas, jóvenes y de sexo masculino; este modelo se siguió a lo largo de la Edad Media hasta el siglo XVI, que es cuando aparecen las primeras imágenes de ángeles niños y las primeras figuras de ángeles femeninos en el arte occidental.

En el arte occidental la pintura de ángeles caracterizó dos tipos de vestiduras: las *talares* de la Edad Media y las *femolares* a partir del Renacimiento (época que también presentó el nudismo parcial o total).

En el Barroco los “halados donceles se vistieron con traje típico inventado en el siglo XVII.”<sup>49</sup> La representación de los ángeles en la pintura barroca novohispana fue siempre púdica en las formas corpóreas y ostentosas en las vestiduras.

El tipo físico y la expresión del rostro de los ángeles constituyen aspectos que caracterizan a los pintores de la Nueva España; aunque puede decirse que el modelo a seguir fue convencional, con leves matices de modestia, castidad, dulzura, piedad y arrobos, según el papel desempeñado dentro de las composiciones pictóricas.

---

<sup>48</sup> Texto tomado de Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, *Juan Correa: Su vida y su obra*. Pp.15.

<sup>49</sup> Texto tomado de *Ibid.* Pp. 15.

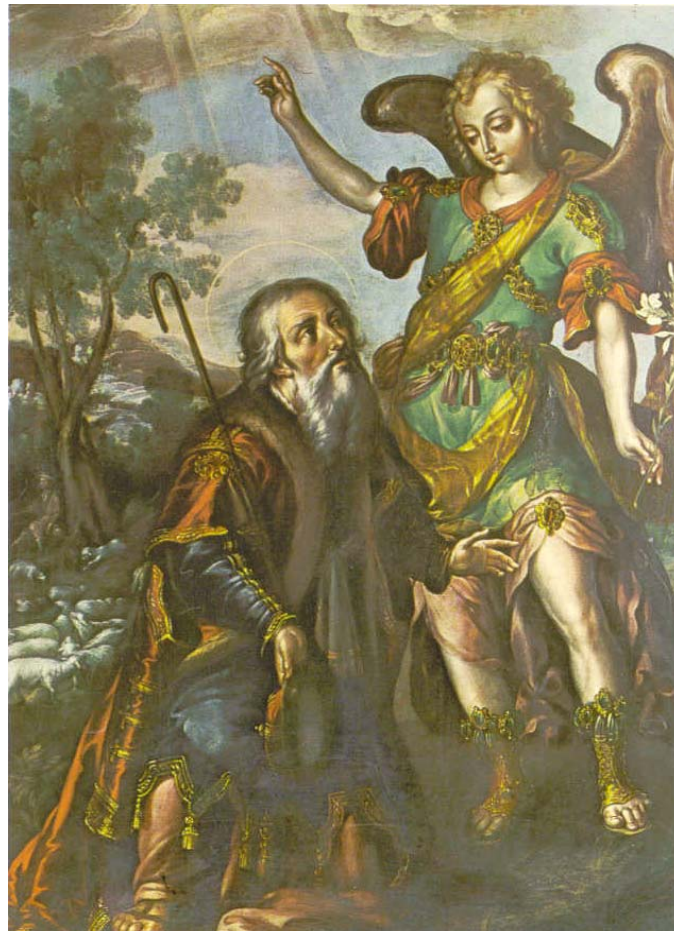


Figura 73. Juan Sánchez Salmerón, *San Joaquín y el Arcángel*, siglo XVII, Museo del Virreynato, Tepotzotlán, Edo. de México.

Es evidente que la tipología angélica que pasó a la Nueva España, por medio de grabados y lienzos, derivó de las formas que se cultivaron y recrearon en España.

Así, los cánones impuestos por la Iglesia rigieron la pintura religiosa de la época. De esta manera, los claustros, los conventos y las Iglesias optaron por este sistema didáctico de relatar por medio de pinturas las extraordinarias biografías de santos fundadores, o de los personajes divinos de la historia sagrada.

Entrado el siglo XVII, estas telas pintadas con temas religiosos sustituyeron la ornamentación con que se engalanaban los monasterios durante el siglo XVI. Los talleres de pintura al óleo cubrieron esa demanda de manera cumplida y suntuosa, a entera satisfacción del gusto Barroco.

No sólo los claustros conventuales de frailes y monjas poseyeron series sobre vida de santos, sino también otro tipo de instituciones tales como colegios y hospitales.

Así pues el arte quedaba supeditado a la fe y a la Iglesia; en aquella sociedad providencialista, en aquella cultura dirigida, donde el hombre, ocupaba un papel secundario que no le favorecía para figurar como tema de arte.

Pasado el siglo XVII, la imposición de la Iglesia continuaba sobre la plástica, ya en pleno siglo XVIII. Incluso en la segunda mitad del siglo mencionado, un grupo de pintores encabezados por el pintor Miguel Cabrera, creyeron necesaria la fundación de una Academia en términos de la cual unos a otros se ayudaran para mejorar dicho arte. "causa Horror... tantos abusos como produce la ignorancia en Efigies, Retablos y públicos Oratorios. No vemos más que nuestra propia deshonra en manos de los Indios, Españoles y Negros, que aspiran, sin reglas ni fundamentos a la imitación de los objetos santos."<sup>50</sup>

Seguramente el acceso de personas no agremiadas ni preparadas en el campo de la pintura, produjo libertades que alteraban el contenido de las obras y rompían con los cánones establecidos por la Iglesia.

De manera que la Academia ya mencionada, también hizo un reglamento que en su capítulo IX prohibía que los pintores aceptaran aprendices que no fueran descendientes de españoles: "ninguno puede recibir aprendices de color quebrado."<sup>51</sup>

Sin embargo, el aumento de pintores de piel oscura debe haber sido creciente; pues el virrey Bucareli que gobernó entre 1771 y 1779, dejó escrito, referente a las castas: "De esta clase de gente se componen todos los gremios: Pintores, plateros, sastres..."<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, El Pintor Miguel Cabrera. Pp.19.

<sup>51</sup> Ibidem. Pp.18.

<sup>52</sup> Texto tomado de, Vargas Lugo Elisa, Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana. Pp. 23.

Para 1771 se celebró el Cuarto Concilio Eclesiástico Mexicano en el que se dictaron reglas para que fueran observadas por los pintores en las que se les recuerda que el artista:

“No puede ni tiene arbitrio... Para figurar según su capricho (es decir para crear) nuevos modos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes... Porque las pinturas son unos instrumentos...

Son unas lecciones, que entran por la vista aún de los ignorantes... Son unos aparatos de fantasía arreglada a los principios sólidos del arte... Para poner como vivo lo cierto... El pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo... El pintor no puede acomodarse al gusto desarreglado del que le encarga una nueva pintura y debe desecharle con fortaleza, aunque le ofrezca muchos caudales, diciéndole: primero es mi Dios, primero es mi arte, primero es mi alma y mi crédito.”<sup>53</sup>

De esta manera, la Iglesia continuaba aferrada a la filosofía escolástica, y las directrices artísticas emanadas del Concilio de Trento, y exigía con renovado empeño la incondicional sumisión por parte de los pintores.

Hemos hablado ya, de las políticas y reglas eclesiásticas que regían la plástica en América, la cual fue influenciada por la pintura barroca europea; también se han mencionado algunas características que ponen de manifiesto esta imposición religiosa sobre el pincel de los pintores novohispanos, de los cuales daremos detalle en el siguiente capítulo.

---

<sup>53</sup> Texto tomado de Ibidem. Pp. 24.

## CAPÍTULO IV

### VIDA Y OBRA DE JUAN CORREA

El siglo XVII novohispano se realizó plenamente la Ciudad de México, territorio donde se desató un gran quehacer artístico de importante relevancia religiosa, de una cultura en pleno desarrollo, la barroca. El estilo barroco floreció en el Nuevo Mundo, aún cuando produjo modalidades diferentes, adquiriendo en cada región características particulares.

Dentro de esta cultura influenciada por la Iglesia Católica Española, se expande el arte de la Contrarreforma, en un territorio compuesto por diferentes razas y castas, por conquistadores y conquistados; ahí donde no sólo el estrato social marcaba la diferencia, sino hasta el color de la piel que iba del blanco al negro.

En esta época de profundos cambios sociales y culturales, se produjeron notables manifestaciones artísticas en la literatura, arquitectura, escultura, pintura (tema que nos ocupa) y otras muchas expresiones culturales.

En el terreno de la arquitectura religiosa, concretamente en el siglo XVII, se continuaron algunas obras que ya se habían iniciado desde el siglo anterior, estas obras arquitectónicas fueron las catedrales de México y Puebla, ambas de estructura manierista, pero en algunas partes del exterior y en la decoración de sus interiores se observa ya la presencia del barroco. También se construyeron las catedrales de Chiapas, Morelia y Durango, la primera luce una portada estilo barroco trabajada en argamasa y las dos últimas fueron terminadas hasta el siglo XVII y lucen portadas de cantera.





*Figura 74. Catedral y Sagrario Metropolitano, Ciudad de México.*

Se inició también la edificación de conventos de monjas, los cuales vinieron a satisfacer una necesidad importante para la vida femenina de aquél entonces; ya que el convento fue la opción aceptada para las mujeres que no contraían matrimonio.

En cuanto a libros, el siglo XVII novohispano, fue la época en que el libro impreso se consolidaba en el mundo occidental.

Ya desde el siglo XVI abundaban las obras para la instrucción de los indios: gramáticas, vocabularios, catecismos, manuales de confesión, doctrinas en castellano y en lengua indígena. El primer libro impreso que consigna Joaquín García Icazbalceta, en su *Biografía mexicana del siglo XVI, es la breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*, publicada en 1539.



Figura 75. Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 1750, Museo Nacional de Historia, México, D. F.

Entre los autores más destacados se encuentra el sabio Carlos de Sigüenza y Góngora con su obra *Libra astronómica*, publicada en 1691, es una de las obras capitales de la historia científica de la Nueva España; Agustín de Vetancourt con su *Crónica de la provincia del santo Evangelio del orden de San Francisco*, publicada en 1697; entre estos grandes personajes destaca Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), autora de una amplia y variada producción literaria.

Respecto a la escultura, la fachada de la Catedral de México, presenta algunas notables esculturas como la estatua de *San Pedro* que se encuentra firmada por Miguel Jiménez, en un estilo que recuerda por su fuerza expresiva y su enérgica sobriedad a las figuras de Gregorio Fernández. Muy barroca es la Asunción situada sobre la portada que pertenecerá al taller de estos maestros ya mencionados.

*El Niño Cautivo* de la Catedral de México es una de las tantas pruebas que alcanzó por América el tema del Niño Jesús, tan prodigado en la escultura Andaluza.



*Figura 76. Capilla de los Arcángeles, Siglo XVII, Catedral de México.*

También fue enorme la abundancia de retablos barrocos en México. Los del último tercio del siglo XVII se animan con la columna salomónica.

La pintura en América, durante esta época barroca, adquiere extraordinario auge. La difusión de las tendencias de la pintura europea se verifica fundamentalmente por medio de la importación de pinturas, aunque también los grabados dieron lugar a las repeticiones de composiciones habituales en Europa, y fue fundamentalmente la pintura española la que dejó una más considerable impronta en América. Así pues, la pintura en la Nueva España cumplió un fin esencialmente didáctico, y fue un poderoso auxiliar de la predicación del culto católico predicado por España.



Figura 77. Luis Juárez, *La Ascensión del Señor*, siglo XVII. Museo Regional Querétaro, Qro.

A principios del siglo XVII se manifiesta en México el estilo manierista que es reflejado en las obras de el sevillano Alonso Vázquez y Luis Juárez, autor de una *Anunciación* de la Academia de Bellas Artes de la capital. Pero a medida que avanza el siglo se va imponiendo en México, la influencia de Zurbarán, común también a otros territorios americanos.

La influencia de Zurbarán fue ejercida por medio del paso a Indias de cuadros del maestro o de su taller, pero también por obra de sus mismos discípulos. De este modo florecen en México varios pintores del círculo zurbaranesco pero con sus características novohispanas.



*Figura 78. Virgen de Guadalupe, Basílica de Guadalupe, México.*

Por otra parte durante los siglos XVII y XVIII, creció por España, la devoción por la Virgen de Guadalupe mexicana, representada por medio de obras de arte donde el modelo de la representación de la virgen no cambia, ya que la devoción exigía fidelidad real a la imagen; incluso el pintor Juan Correa es considerado como el artista que mejor pinto a la Virgen Morena, ya que sus copias son la más fiel representación de la que originalmente se conoce.

En cuanto a las técnicas de trabajo de los pintores novohispanos, es posible que los artistas peninsulares hayan traído consigo sus recetas para la realización del

material artístico que fue empleado para la creación de las obras.

De esta manera se desarrollaba el quehacer de las artes en la Nueva España, en aquel México del XVII, época en que nació y estuvo activo el Pintor Juan Correa, gran representante de la pintura barroca novohispana y punto fundamental de este estudio.

#### IV. I BIOGRAFÍA DEL PINTOR

##### ANTECEDENTES

Para entender el origen étnico de Juan Correa y su posición Social, citaremos algunos factores relacionados con las características de la población novohispana de aquella época.

Durante la época de la conquista, el mayor porcentaje de esclavos africanos se había realizado entre los años 1580 y 1650. En tanto que los indígenas, hacia mediados del siglo XVII se recuperaban de la terrible disminución demográfica que provocó dicha conquista española.

En el momento en el que nace Juan Correa, pintor novohispano, la presencia de africanos y su mestizaje con otros grupos se incrementaba notablemente en la Nueva España, a pesar de los recelos de ciertos sectores civiles y eclesiásticos que temían consecuencias sociales y económicas de dichas uniones.

La severa segregación étnica, de cierto modo parecía tolerante para los afro mestizos sobre todo si ya contaban con alguna posición económica desahogada que hubiesen logrado; entre otras cosas, por haber tenido accesos a trabajar en alguna labor artesanal o comercial.

En el año de 1673, el Virrey Marqués de Mancera, que fue protector de Sor Juana Inés de la Cruz, se expresaba así de los descendientes africanos en el informe final de su

mandato: "Los mulatos y negros criollos de que hay gran copia en el reino, concuerdan entre sí con poca diferencia; son naturales, altivos, audaces y amigos de la novedad. Conviene mucho tenerlos en respeto y cuidar sus andamientos y designio pero si mostrar desconfianza"<sup>54</sup>

Así pues, sin dejar de considerar que los africanos y sus descendientes en la Nueva España sufrieron las condiciones de la esclavitud y segregación propias del periodo, muchos de ellos lograron participar en varios espacios sociales, artísticos y económicos de importancia.

## NACE UN PINTOR

Juan Correa nació en la Ciudad de México hacia el año 1646, fue nieto de Johan de Correa, natural de Villa de Albacete, y de Juana María, natural de la ciudad de Cádiz, quienes emigraron a la Nueva España, ya que el hijo de este matrimonio llamado también Juan, fue "natural de la Ciudad de México".

Este segundo Juan Correa que fue el padre del pintor, llegó a ser un notable cirujano que trabajó para el Tribunal del Santo Oficio; y sin embargo a pesar de su reconocimientos científicos, le costó mucho trabajo obtener el "cargo de propiedad" en dicho Tribunal, y esto porque al decir de las autoridades correspondientes, o bien porque tenía color de mulato o era mulato; ya que tuvo que presentar ante las autoridades del Tribunal su genealogía para que le hiciesen las correspondientes "pruebas de su limpieza,"<sup>55</sup> (Las pruebas de limpieza tenían implicaciones raciales y religiosas. Por una parte debían demostrar que el sujeto no provenía de la mezcla con otras razas, en particular de árabes o africanos; por la otra tenían que demostrar que pertenecían a una familia de tradición cristiana, sin antecedentes judíos o musulmanes).

---

<sup>54</sup> Velásquez Gutiérrez Elisa, *Juan correa*. Pp. 17.

<sup>55</sup> *Ibidem*. Pp. 19.

Sin embargo, a pesar del color de su piel, obtuvo dicho puesto y fue el primer cirujano en practicar la disección anatómica en la Nueva España, aún se encuentra un busto con una placa conmemorativa a este notable cirujano en el Hospital de Jesús de la Ciudad de México. Más tarde fue catedrático de Anatomía de la Real y Pontificia Universidad de México.

Tiempo después de haber sido aceptado con dicho cargo, las autoridades presentaron un reparo dirigido a Felipe IV que objetaba su cargo de médico o propietario, por tener, al parecer, el color de los mulatos. Dicha objeción no tuvo éxito entre las autoridades correspondientes, quizá por el prestigio que el médico había alcanzado hasta el momento, lo cierto es que el padre del pintor Juan Correa, de posible descendencia morisca o africana fue uno de los primeros precursores de la medicina en México.

Así pues, el Artista Juan Correa nació de la unión matrimonial del Cirujano Juan Correa y Pascuala de Santoyo, morena libre de padres negros Bartolomé y María Santoyo. De esta unión nacieron José y Juan, los dos fueron pintores; sin embargo, el que llegó a ser un notable artista fue Juan, quien figura en muchos documentos como pintor "de color quebrado" o pintor "mulato".

Es importante mencionar que Pascuala de Santoyo contaba ya con dos hijos de unión ilegítima, antes de contraer matrimonio con el cirujano Correa, también contaba con una dote de 500 pesos, gozaba además de una renta que habían heredado ella, su madre y sus hermanos de parte del tesorero Alonso de Santoyo.

Así, los padres del pintor Correa lograron algunas propiedades que heredaron a sus hijos, y consolidaron una posición económica en la calle del Águila, actualmente el tramo de la calle de República de Cuba en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Según documentos, la posición económica que alcanzaban era de 3,679 pesos, una suma bastante loable para aquella época.



La posición económica en la que se encontraban los padres del artista Juan Correa, les permitió prestar a su hijo José los 300 pesos que costaba la libertad de su mujer esclava, Tomasa Gutiérrez, y 50 pesos para la libertad de su nieto también esclavo.

El pintor Juan Correa contrajo matrimonio dos veces, se desconocen las fechas de las nupcias, así como el origen étnico de sus mujeres. De su primera unión, no tuvo descendencia, ya que su primera esposa María de Páez murió prematuramente; de su segundo matrimonio con Úrsula de Moya, nacieron cuatro hijos, Miguel, Francisco, Diego y Felipa. Dos de sus hijos aprendieron también el oficio de pintor, su primogénito Miguel, llegó a ser oficial de pintor y Diego obtuvo el cargo de maestro, aunque murió muy joven.

De la adolescencia del pintor Juan Correa, época en la que seguramente ya ejercía en algún gremio como aprendiz y más tarde cómo oficial, se desconocen datos; sin embargo, algunos estudiosos y analistas de arte aseguran que formó parte del taller del pintor Antonio Rodríguez "por las similitudes de ambos artífices en el trazo, dibujo y expresión de sus obras."<sup>56</sup>

El maestro Correa, al igual que muchos otros pintores, vivió la mayor parte de su vida en la calle del Águila, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Durante su vida de actividad artística, recibió aprendices mulatos en su taller y formó a futuros pintores importantes en la Nueva España. Fue albacea testamentario, realizó inventarios de bienes, prestó dinero y otros servicios a muchas personas pertenecientes a su casta, y bautizó a un importante número de niños de diferentes grupos étnicos. Los datos acerca de su persona indican que fue un hombre honrado y caritativo.

---

<sup>56</sup> Ibidem ,Pp. 21.

El pintor mulato, fue un hombre descendiente de familia cristiana, existen datos que reflejan su fe por la religión católica y su espíritu cristiano, como el hecho de que fue devoto de la Virgen de Guadalupe y especial promotor del culto a esta virgen morena, a la cual pintó de la manera más fiel que ningún otro pintor haya logrado.

Se dice que Correa fue el primer pintor novohispano en realizar una calca en papel aceitado de la auténtica imagen de la Virgen de Guadalupe, y se tiene entendido que elaboró veintidós pinturas del tema de la Guadalupana, a lo largo de su vida.

Otras noticias acerca de su vida, informan, que en 1674 se agrupó con otros pintores para defender los derechos de su gremio. Como consecuencia de la aprobación de las *Ordenanzas* tanto para pintores como para doradores, en 1686, Juan Correa, al igual que otros artistas, se vio obligado a presentar su examen de maestría, el cual tuvo lugar el año de 1687, habiendo sido examinado por los pintores Cristóbal de Villalpando, Juan Sánchez Salmerón y José de Rojas.

Para 1690 figuró al lado de otros pintores, en un pleito contra Pedro Maldonado (quien era un importante artista indígena) y otros indios doradores, quienes pretendían acaparar las funciones de los pintores, contraviniendo las *Ordenanzas*. Como resultado de la protesta a Correa le fue asignada la hechura de las pinturas para un retablo de la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

En 1694, Juan Correa se obligó (al igual que otros pintores) a pagar una cuota con el objeto de costear una peana de plata para la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro ya que era patrona de su gremio, y se veneraba en el Templo de San Juan de la Penitencia.

En 1695 cumple sus funciones para elegir veedor y alcalde de su gremio.

En 1697 fue testigo del testamento del Pintor Juan Sánchez Salmerón.

En 1698 examinó, junto con otros maestros al pintor Alfonso Álvarez Urrutia, vecino de Santiago de Guatemala; y en 1706, fue electo veedor del gremio de pintores.

En 1706, el pintor mulato, fue elegido veedor de su gremio, cargo importante en la jerarquía de esta institución. Para ser elegido como veedor, un maestro debía de tener buena fama y experiencia en el oficio; los veedores o celadores ejecutaban las órdenes de los alcaldes y del Cabildo y hacían respetar *Las Ordenanzas*, mandamientos y acuerdos de la mesa directiva o consejos de ancianos de sus respectivos gremios. Formaban además parte en los jurados calificadores que examinaban a los oficiales aspirantes a maestros.

En 1709 falleció su segunda esposa; y para 1716, como otra de las actividades del pintor Correa, fueron las de valuador de bienes y ejecutante de inventarios, todavía se encargó de la testamentaria de Mateo Aguilar, originario del Real de Minas de Taxco, de oficio corredor de alhajas de oro y plata, quien contaba con una inmensa fortuna. Sin embargo, debió haber caído enfermo poco después, ya que en el mes de octubre de ese mismo año dictó su última voluntad en su testamento y falleció el tres de noviembre de 1716.

#### IV. II- LA PINTURA EN TIEMPOS DE JUAN CORREA Y SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES

La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, es considerada como la de mayor solidez y fuerza de toda la pintura colonial, por la consistencia en la construcción de los cuerpos y de las figuras, por el brío en la caracterización de los rostros, por el manejo efectista de la luz y por la representación más natural en la representación de las telas y los drapeados.

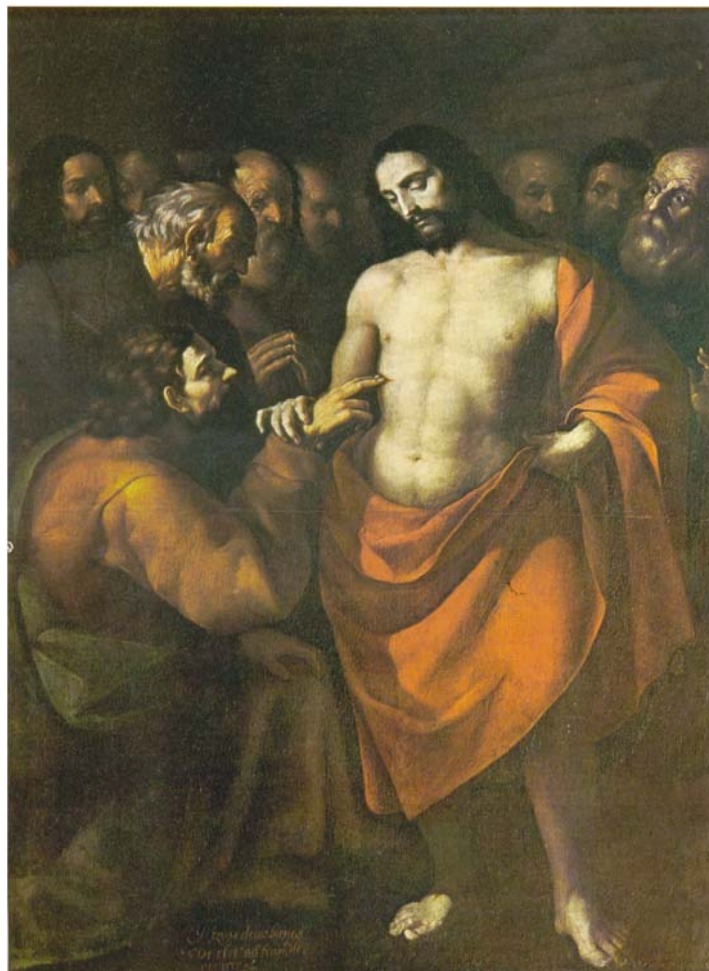


Figura 79. Sebastián López de Arteaga, *Incredulidad de Santo Tomás*, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal, México.

En esta etapa de la pintura colonial barroca llegó a la Nueva España alrededor del año 1640 el sevillano Sebastián López de Arteaga y murió en 1652, dejó una obra escasa en número pero elevada en calidad. A López de Arteaga se deben sendas pinturas de grandes temas

religiosos por ejemplo *La estigmatización*, que se encuentra en el Museo de la Basílica de Guadalupe pintó también la *Incredulidad de Santo Tomás* y el cuadro *Los Desposorios*, ambos en la Pinacoteca Virreinal de San Diego en la Ciudad de México. Otra más de sus obras también en el Museo de la Basílica de Guadalupe, *Cristo en la Cruz* (por mencionar algunos). Algo que desconcierta a los estudiosos de arte, es que Arteaga utilizaba diferente lenguaje plástico en su obra, todos sus cuadros son diferentes entre sí.



Figura 80. José Juárez, *Martirio de San Lorenzo*, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal, México.

José Juárez (1617-1661), es considerado como uno de los mejores pintores de todo el periodo colonial, fue hijo del célebre pintor Luis Juárez, con quién debió aprender el oficio, sin embargo la obra de José es muy diferente a la

de su padre es más verista y táctil, su tipo de ángeles son mucho más carnales, dotados de más verdad en los rostros, su obra presenta más valor lumínico y más volumen y peso en la representación de los cuerpos y objetos. De José Juárez la Pinacoteca Virreinal de San Diego, atesora la obra titulada *La Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*.



Figura 81. Pedro Ramírez, *Santa Rosa de Lima y Santa Teresa* (pormenor), Siglo XVII, Capilla del Rosario del Templo de Azcapotzalco, México.

Pedro Ramírez (1638-1679) nació en México y fue hijo de un escultor y ensamblador del mismo nombre. Uno de los más importantes cuadros salidos de su acreditado pincel se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, titulado *La liberación de San Pedro*, cuya elevada calidad hizo suponer que era del mismo Zurbarán. Una de las características de la obra de Pedro Ramírez fue su preocupación por la representación del paisaje. Según Manuel Toussaint en su libro *Pintura*

Colonial en México acerca de Ramírez “adquiere cierto carácter propio, que acaso transmitió a los artistas que años más tarde supieron explorar con más fuerza: Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.”<sup>57</sup>



Figura 82. Baltazar Echave Rioja, *Entierro de Cristo*, Pinacoteca Virreinal, México.

Baltazar Echave Rioja (1632-1682), fue hijo del pintor Baltazar Echave Ibía, con el debió aprender el arte de la pintura; sin embargo su obra evidencia más nexos con la de José Juárez ya que trabajó en el taller de este último. Echave Rioja no sólo ocupa un sitio importante en la fase claroscuro, sino que tiene el mérito de servir de enlace con el tipo de pintura que habrían de trabajar los pinceles de finales de esa misma centuria; al tiempo que su dibujo fue perdiendo precisión y sus figuras consistencia, su pincelada se hizo cada vez más suelta y sus rostros ganaron en expresividad, lo que lo relaciona especialmente con Cristóbal de Villalpando.

<sup>57</sup> Toussaint Manuel, *Pintura Colonial en México*. Pp. 107.

La generación que siguió a los artistas mencionados ha sido un tanto descuidada por los investigadores, sin embargo estuvo representada por pintores de buena talla. Entre los más importantes se encuentra Antonio Rodríguez, José Rodríguez Carnero y Juan Sánchez Salmerón.

Antonio Rodríguez (1635-1691) fue discípulo y yerno de José Juárez, a la muerte de José Juárez, Antonio Rodríguez que apenas hacía dos años atrás había contraído matrimonio con su hija Antonia Juárez, automáticamente se convirtió en la cabeza principal de la familia y en el jefe del taller de los Juárez. El hecho de que siguiera trabajando y que tiempo después dos de sus hijos siguieran sus pasos (Nicolás y Juan Rodríguez Juárez) pone de manifiesto que con el pintor Antonio Rodríguez al frente, el taller de "los Juárez" se mantuvo abierto y siguió rindiendo frutos.





Figura 83. Nicolás Rodríguez Juárez, *La Iglesia triunfante*, Iglesia del Carmen, Celaya, Gto.

José Rodríguez Carnero, hijo del Pintor Nicolás Rodríguez Carnero, empezó firmando obras como José Rodríguez de los Santos, así aparece su firma en la hermosa tela con el *Sueño de San José* que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato; pero después de la muerte de su padre y quizá por haberse quedado al frente del taller empezó a usar el apellido Carnero. Se conoce que contrajo cuatro matrimonios consecutivos y tuvo numerosa descendencia, esto explica el que se viera obligado a aceptar numerosos encargos, cosa que fue notoria en la calidad de su producción.

Rodríguez Carnero, se trasladó a la ciudad de Puebla y allá dejó lo mejor de su obra, situación que ha permitido que se le considere pintor de dicha escuela.



Figura 84. Juan Sánchez Salmerón, *Purísima Concepción*, siglo XVII, Museo del Virreinato, Tepetzotlán, Edo. De México.

Juan Sánchez Salmerón originario del estado de Puebla, es considerado uno de los más grandes coloristas de toda la pintura colonial del renombre alcanzado en su tiempo fue uno de los seis pintores convocados por las autoridades eclesiásticas para hacer en 1666 la primera inspección del ayate con la venerada imagen de la Virgen de Guadalupe, y murió en 1697.

En la obra de los últimos tres pintores mencionados se encuentran huellas de los contrastes lumínicos que no habían logrado los artistas que les precedieron, lo que no tiene nada de extraño si consideramos que como en todo, el arte también tiene su evolución (ya sea tanto en calidad como en contenido), por cuanto es justo que al calor de la actividad de los anteriores transcurrió la formación de ellos. Pero lo que los distingue de los primeros, es que gradualmente fueron retornando al gusto por la iluminación uniforme que privaba en la Nueva España

antes de la llegada a México de Arteaga y de la obra de tonos claroscuro.

Así, al tiempo en que conservaron la solidez de los cuerpos y de las figuras, merced a que no olvidaron la buena lección del claroscuro, y supieron sacar buen partido de los contrastes lumínicos que inciden en los efectos de volumen, su dibujo fue perdiendo consistencia, pero se avivó su paleta y ganaron en expresividad los gestos de sus rostros y manos.

De entre los muchos pintores activos en este momento merece atención especial la obra de Cristóbal de Villalpando, sobre todo las pinturas que realizó para los franciscanos de la Antigua, Guatemala. El convento de esta ciudad era el más importante del reino guatemalteco, de ahí que es comprensible el hecho de que desearan engalanar los muros de este recinto religioso con pinturas de uno de los mejores pinceles de la época, que por cierto no podían encontrar en Guatemala. Fue práctica común que los grandes encargos de pintura se hicieran a la Ciudad de México. Así lo demuestra la cantidad de obras novohispanas que existen en los templos guatemaltecos.

Villalpando, en la mayor parte de la obra mencionada, representó escenas que se remontan a la iconografía medieval, en particular la transposición de la vida de Cristo con la de San Francisco. También asimiló el pintor, muy ingeniosamente pasajes del Antiguo Testamento y de la vida de otros santos.



Figura 85. Cristóbal de Villalpando, *La Anunciación*, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal, México.

Villalpando supo captar el sentido de grandeza que los franciscanos de Guatemala deseaban mostrar a propios y extraños, de manera que realizó inmensas composiciones llenas de teatralidad, cuajadas de personajes enmarcadas por soberbios paisajes, muchos de ellos urbanos, logrando en estos últimos auténticas arquitecturas ilusionistas.

También Santa Teresa fue pintada por Villalpando, una obra representativa de esta santa es la *Visión de la Capa y el Collar* que se encuentra en la Iglesia de la Profesa de la Ciudad de México.

De esta manera se presentó el arte colonial en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVII y de los primeros años de la siguiente centuria; época en la cual de los muchos pintores activos en ese momento y que adquirieron gran importancia por medio de su obra, sobresalen Cristóbal de Villalpando y evidentemente de una manera por así decirlo, única, el pintor Juan Correa, quien será analizado con más profundidad a lo largo de esta tarea.

Así hemos recorrido, aunque de manera muy superflua, el momento artístico en que se desenvuelve la Nueva España durante la época de Correa. Aunque de manera muy general, se han mencionado a los principales representantes de la pintura novohispana de la segunda mitad del siglo XVII, pintura que se nos presenta, plena de formas y colores, de luminosidad y rica en composición, en una palabra plena de barroquismo, pero de un barroco a la mexicana; misma que no en balde se ha calificado como la más atractiva y variada de toda la pintura colonial.

#### IV. III- ANÁLISIS DE LA OBRA DEL PINTOR JUAN CORREA

La Sacristía de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, la Iglesia del exconvento de San Francisco en Guadalajara, la Sacristía de la Iglesia de San Diego en Aguascalientes, la Parroquia de la Asunción de Pachuca Hidalgo, la Sacristía de la Catedral de Durango, la Catedral de Toluca, Estado de México; el Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de las Intervenciones, el Museo del Carmen, el Museo Franz Mayer, el Museo Nacional de Arte, el Museo de San Carlos, el Museo de la Basílica de Guadalupe y el fondo del Fomento Cultural Banamex, son testimonio del pintor colonial novohispano Juan Correa, ya que forman parte del peculiar recinto donde se conserva la valiosa obra artística del pintor de color "quebrado", obra plástica que no sólo manifiesta una etapa más del barroco en la Nueva España, sino que también pone de manifiesto aquel momento de las mezclas raciales, de las castas; en aquella sociedad de grandes cambios culturales, de conquistadores y conquistados.

Reconocido y apreciado por la sociedad novohispana de su tiempo, Juan Correa y su taller, realizaron durante el último cuarto del siglo VXII y principios del XVIII, importantes y numerosas obras pictóricas por encargo de particulares y autoridades civiles o eclesiásticas. Sus obras también se encuentran en muchas otras instituciones culturales regionales; así como en museos extranjeros, en particular España, y en algunas colecciones privadas tanto nacionales como extranjeras.

La producción pictórica de Juan Correa, correspondía a los criterios artísticos, religiosos y técnicos de la época; como ya se ha mencionado, la religión por medio de sus distintas instituciones permeaba y estaba casi presente en todas las actividades de la sociedad novohispana, entre ellas en las realizadas por los artífices dedicados a la factura de imágenes escultóricas o pictóricas, las representaciones debían atender a las necesidades del culto católico para exaltar por medio de las imágenes la

devoción de los creyentes. Los lineamientos de las autoridades católicas, también establecían la forma en que debían plasmarse las imágenes, los colores utilizables, los atributos asignados, y todos aquellos elementos que enfatizaran la fe.

La iconografía de este periodo también respondió a las tradiciones y necesidades locales de la Nueva España en resaltar temas relacionados con la misión evangelizadora, los pasajes didácticos y las devociones americanas, entre ellas la de la Virgen de Guadalupe. Otras imágenes importantes cuya representación se inició desde principios del siglo XVII y que se promovieron en la Nueva España por pintores barrocos, fueron Santa Teresa de Jesús, Santa Rosa de Lima, San Ignacio de Loyola y el Divino Rostro.

Así la producción plástica de Juan Correa abarcó toda la iconografía del periodo: temas de arcángeles, devociones marianas, cristológicos, alegorías, santos y santas, ánimas del purgatorio, la comunión y la eucaristía, temas relacionados con el triunfo de la Iglesia, retratos individuales y pasajes narrativos, e incluso la factura de biombos con temas humanísticos. Actualmente se han contado alrededor de cuatrocientas obras firmadas y cuarenta atribuciones, de las cuales serán analizadas en este estudio sólo las más representativas, ya que sería interminable analizar tan valiosa y extensa obra tanto en cantidad como en contenido.

## REPERTORIO PICTÓRICO DE JUAN CORREA

Para la realización del análisis estético de la obra de Correa, se citarán algunos puntos importantes, de los pasajes bíblicos correspondientes a la obra en cuestión, así como la vida de santos y santas que forman parte de la obra plástica del pintor mulato.

### *Adoración de Los Pastores*

Por ser Jesucristo el personaje divino por excelencia en la teoría religiosa, se consideró necesario iniciar con una de las obras representativas del nacimiento de Jesús.

Al leer las sagradas escrituras, muy pocos datos se encuentran con el nacimiento y la infancia de Jesús, más ha sido suficiente para que estudiosos, teólogos y artistas entretejan y descifren todo un panorama de este acontecimiento.

En el capítulo dos del evangelio de San Lucas, la Biblia menciona que Belén, lugar donde nació Jesús, había pastores que vivían en el campo para cuidar sus rebaños y el ángel del Señor se les apareció diciendo "Hoy ha nacido para ustedes en la ciudad de David un Salvador, que es Cristo Señor. En esto le reconocerán: hallarán a un niño recién nacido, envuelto en pañales y acostado en un pesebre."<sup>58</sup> "Fueron apresuradamente y hallaron a María y a José, y vieron al recién nacido acostado en la pesebra."<sup>59</sup>

El tema *Adoración de los Pastores* fue tratado repetidas veces por Correa, y sobresale la obra que se encuentra en la Catedral de Durango, en la que destaca por su singularidad la figura de la Virgen, quien tiene la vista baja, las manos juntas como en posición de orar, y la cabeza tocada por un manto. Esta representación de la Virgen es considerada como una de las más bellas figuras marianas del pintor.

---

<sup>58</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp. 132, (Nuevo Testamento).

<sup>59</sup> Ibidem. Pp 25.



La Virgen se encuentra situada en el centro del cuadro, con ello se convierte en la figura principal, ya que los demás personajes se encuentran dispersos en torno a ella, incluyendo a San José. (Figura 86)



Figura 86. Juan Correa, *Adoración de los Pastores*. Sacristía de la Catedral de Durango, Dgo.

Según María Teresa Velasco de Espinosa, en su capítulo Nacimiento e Infancia de Cristo, perteneciente al Tomo IV de Juan Correa, su Vida y su Obra; descifra la obra como un cuadro bastante bien logrado, y que sólo lo empaña la mal lograda figura del niño Jesús.

La investigadora mencionada abunda en cuanto al tema que, Correa en cuanto al atuendo de sus personajes, vistió casi siempre a los padres de Jesús con las ropas tradicionales y a los pastores a la usanza de la época. Especifica también que sorprende en un pintor sujeto a los

lineamientos de los tratadistas, que el Niño aparezca desnudo.

Siguiendo la moda barroca Correa concibe la iluminación del cuadro partiendo de la figura del Niño; así tanto el cuerpo del Niño Jesús como los lienzos que lo envuelven constituyen el foco lumínico de donde parten los reflejos que dan luz a los rostros de los demás personajes.

En cuanto a la ubicación de la luz, el ámbito es oscuro y no se alcanza a ver si los personajes se encuentran en una gruta o un establo.

### *La Huida a Egipto*

En el evangelio según San Mateo, capítulo uno versículo 13 de las sagradas escrituras dice "Levántate toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Quédate allí hasta que yo te avise, porque Herodes busca al niño para matarlo."<sup>60</sup> Así reza el evangelio donde especifica que José después de que el Ángel del Señor se le apareció en sueños para advertirle el peligro, se levantó tomó de noche al Niño y a su madre para huir a Egipto.

Fueron tres cuadros sobre este tema los que pinto el artista novohispano; sin embargo, el más rico en detalles pintorescos y también en colorido es la obra que se encuentra en la capilla de Guadalupe de la Iglesia de San Agustín, en Atlixco, Puebla.

En esta obra de la *Huida a Egipto*, un espléndido arcángel guía a la divina caravana. En la representación se puede observar al centro de la obra a la Virgen María sobre el asno que la transporta, recibiendo los dátiles que José le ofrece. Al fondo como un efecto secundario, el pintor representó el encuentro con los bandidos. (Figura 87)

---

<sup>60</sup> Ibidem. Pp13



Figura 87. Juan Correa, *Huida a Egipto* (Pormenor). Capilla de Guadalupe, Iglesia de San Agustín; Atlixco, Puebla.

En este tema resalta el paisaje que está tratado con mucho detalle, reconociéndose así el estilo de Correa. Un punto importante es el rostro dulce de la Virgen que fija su mirada hacia el pequeño que lleva entre los brazos. La figura de José es bien lograda, y según los críticos de Correa, esta es la mejor representación de San José realizada por el pintor.

Esta marcha intempestiva de la huida a Egipto por la Sagrada Familia, es pues otro pasaje más de la teoría divina, que bien ha sido plasmada por varios pintores que han recreado con su pincel este peculiar tema, del cual el texto bíblico sólo refiere la advertencia del Ángel a San José, los demás elementos sin duda alguna son retomados y entretejidos de otros temas y textos religiosos que competen a los criterios de la Iglesia.

### *Bautismo de Cristo*

El bautismo es el primero de los sacramentos, y según la teoría eclesiástica, su importancia reside en que al recibirlo, los seres humanos se convierten en cristianos. Este tema fue representado desde los primeros tiempos del arte cristiano.

En la Biblia se habla del bautismo de Cristo, este pasaje se encuentra en varios evangelios, y de manera sintetizada se dice que Jesús se dirigió al Río Jordán para ser bautizado por San Juan Bautista. Este último se sentía indigno de tal honor; sin embargo terminó por aceptar. "Una vez bautizado Jesús salió del río. De repente se le abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba como paloma y venía sobre él. Y se oyó una voz celestial que decía: Este es mi hijo el amado, este es mi elegido."<sup>61</sup>



Figura 88. Juan Correa, *Bautismo de Cristo* (Pormenor). Iglesia de El Encino; Aguascalientes, Ags.

Juan Correa realizó cinco lienzos con el tema del Bautismo de Cristo, en cuatro de ellos aparece en la parte superior, el Padre Eterno (como se aprecia en la figura 88). Sin embargo fue uno de estos lienzos, en el que la iconografía

<sup>61</sup> Ibidem. Pp. 14.

restante no tiene gran variedad significativa; pero sí, en la exclusión del Padre Eterno.

Algunos ejemplos iconográficos comunes en los cinco lienzos, es la veneración con que San Juan deja caer el agua sobre la cabeza de Cristo, la presencia de los ángeles, el rompimiento de gloria y la paloma que simboliza al Espíritu Santo.

Otro detalle que advierte el investigador José Guadalupe Victoria, en su capítulo *El Bautismo de Cristo*, perteneciente al Tomo IV de *Juan Correa, su Vida y su Obra*, es el tratamiento de los rostros de ambos personajes, son tan parecidos que podrían intercambiarse, señalando que lo que los distingue son sus atributos.



Figura 89. Juan Correa, *Bautismo de Cristo*. Instituto Internacional de Arte Ibérico y Colonial. Palacio del Gobernador, Santa Fe, Nuevo México.

En la pintura referente al *Bautismo de Cristo*, conservada en Santa Fe de Nuevo México, Correa recurrió a un esquema triangular para su composición, y fue aquí donde

suprimió la figura del Padre Eterno (figura 89). Según José Guadalupe Victoria en su capítulo citado; al suprimir la figura del Padre Eterno, Correa, "eliminaba la idea de atribuir a la trinidad, como sí lo hizo en las otras cuatro pinturas."<sup>62</sup>

### *Entrada de Jesús a Jerusalén*

En la entrada a Jerusalén, es representado el texto bíblico perteneciente al capítulo XVII del evangelio según San Juan que dice "Al día siguiente la multitud que había llegado a Jerusalén supo que también Jesús venía para la Pascua, salieron a su encuentro con ramos y palmas gritando: ¡Hosanna! ¡Bendito el que viene en el nombre del señor! ¡Bendito sea el Rey de Israel!"<sup>63</sup>

"Jesús encontró un burrito y lo montó. Así se cumplió la Escritura: No tengas temor ciudad de Sión, mira que viene tu Rey montado en un burrito."<sup>64</sup>

La entrada a Jerusalén, no fue un tema representado con frecuencia por los pintores novohispanos; con respecto a Juan Correa sólo se conocen dos obras de dicho tema. De estos dos lienzos pintados por Correa; unos de ellos, es el gran lienzo que pintó para la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, y es considerado como una de las mejores obras del artista. El otro lienzo del mismo tema fue pintado para el Convento de San Agustín de la ciudad de Atlixco, Puebla; y es en este lienzo, en uno de los cuales el pintor mulato plasmó una de las imágenes que hace tan especial a su obra (Figura 90).

---

<sup>62</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 142.

<sup>63</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp. 227, (Nuevo Testamento).

<sup>64</sup> Ibidem. Pp.227.



Figura 90. Juan Correa, *Entrada de Jesús a Jerusalén*. Claustro del Convento de San Agustín; Atlixco, Puebla.

La iconografía de esta obra se mantiene dentro de la tradición, pero en este caso la escena se desarrolla en las calles de Jerusalén y no antes de llegar a la ciudad. Ahora notemos el elemento que pone de manifiesto el sello especial de Correa: en uno de los extremos superiores de la composición aparece una palmera de cuyos troncos se sostienen dos niños, uno muy rubio y otro moreno (ver detalle en la figura 91) que se encargan de arrojar palmas al paso de Jesús.

“Es interesante hacer notar que los mencionados niños, parecieran ser representantes de los dos tipos de color de piel que predominaban en la población novohispana.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 148



Figura 91. Juan Correa, *Entrada de Jesús a Jerusalén (Pormenor)*. Claustro del Convento de San Agustín; Atlixco, Puebla.

Los niños representados en la obra citada, ponen de manifiesto esta singularidad de la iconografía plástica de Correa, tan peculiar en la plástica del siglo XVII.

### *El Calvario*

Los temas cristológicos representados por Correa, parten de la idea de la redención y de Cristo como Salvador del pecado; estos temas fueron estimulados por el Concilio de Trento, para mostrar los sufrimientos físicos que soportó Jesús.

La obra de *El Calvario*, pintada por Correa representa la escena de agonía de Jesús, luego de haber sido crucificado, según rezan las sagradas escrituras, que al llegar al lugar que se llama Gólgota o Calvario que significa calavera; ahí crucificaron a Jesús en medio de dos ladrones uno a su derecha y otro a su izquierda. Arriba de la cabeza de Jesús crucificado había un letrero que decía



porque lo habían condenado: "Este es Jesús el Rey de los Judíos."<sup>66</sup>

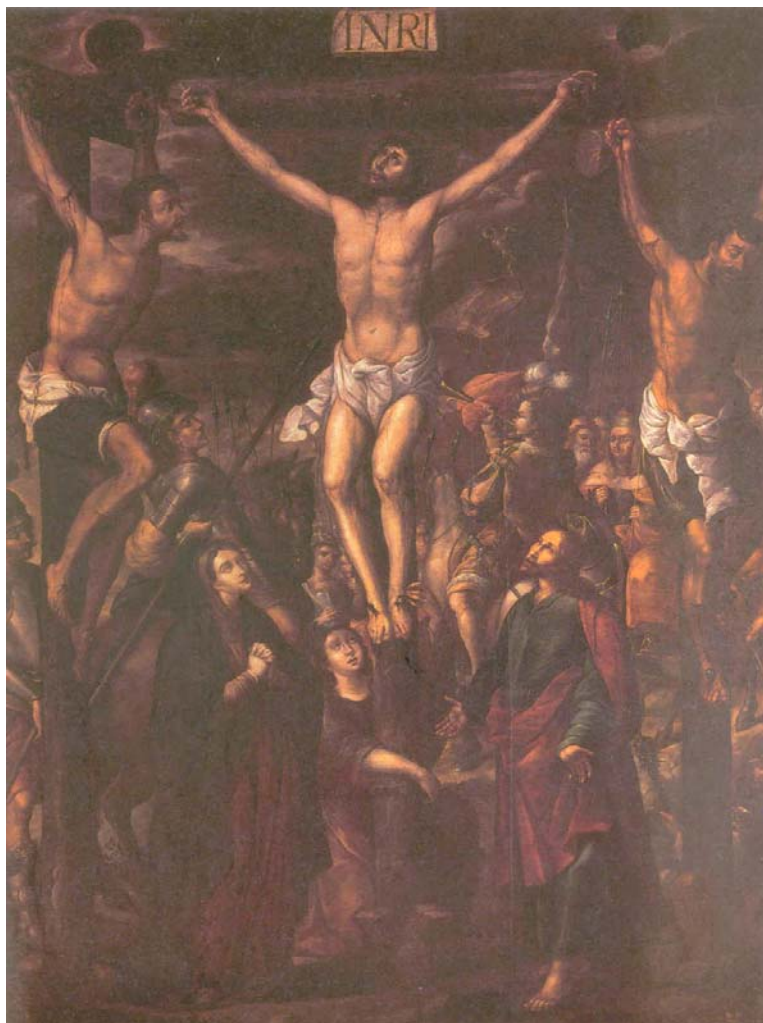


Figura 92. Juan Correa, *El Calvario*. Palacio Episcopal de Szömbathely, Hungría.

*El Calvario*, pintado por Correa, es uno de los cuatro que hasta ahora se conocen dentro de la pintura novohispana del siglo XVII. Esta obra está considerada como una de las creaciones más ambiciosas del artista. Se trata de un cuadro claroscuro que mantiene la gama de colores que eran de la preferencia de Correa; especialmente rojos y verdes.

Según Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria en su

<sup>66</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.73, (Nuevo Testamento).

ya citado capítulo, el conjunto de la obra priva un ambiente de serenidad a pesar del tema, pues no hay expresión trágica en ninguno de los personajes que acompañan a Cristo. Éste aparece representado momentos antes de su agonía y dirige sus ojos hacia el cielo. "El gesto de su rostro parece corresponder al momento que Cristo pronunció las siguientes frases: `Padre en tus manos encomiendo mi espíritu.´ (Lucas XXIII: 46)."<sup>67</sup>

Como puede verse (en la Figura 92) Cristo está crucificado con cuatro clavos, en los textos bíblicos del evangelio según San Juan capítulo XX: 25, dice "los otros discípulos pues le dijeron `vimos al Señor.´ Contestó no creeré sino cuando vea la marca de los clavos en sus manos, meta mi dedo en el lugar de los clavos y palpe la herida del costado."<sup>68</sup>

Hay otro texto bíblico que reza: "Pero el les dijo: ¡por qué se asustan tanto y por qué les vienen estas dudas? Miren mis manos y mis pies, soy yo. Tóquenme y fíjense bien, que un espíritu no tiene carne ni huesos, como ustedes ven que yo tengo.´ Y al mismo tiempo les mostró sus manos y sus pies."<sup>69</sup>

Como vemos los textos bíblicos no señalan que hubieran sido cuatro o tres clavos; como bien es conocido, la mayoría de las representaciones de Cristo crucificado obedece a la representación de tres clavos (como en la mayoría de las representaciones novohispanas), uno que clava los pies y los dos restantes cada una de las manos; sin embargo existen representaciones del tema con cuatro clavos como lo hizo el pintor español Zurbarán, por mencionar alguno y el pintor mulato Juan Correa. Esto corresponde sin duda alguna a las preferencias de cada pintor.

---

<sup>67</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 151.

<sup>68</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.245, (Nuevo Testamento).

<sup>69</sup> Ibidem. Pp. 195.

### *Virgen de Guadalupe*

El origen de la iconografía de la Virgen de Guadalupe de México, es de ascendencia apocalíptica, para entender este significado, serán retomados dos textos bíblicos pertenecientes a los libros del Génesis y del Apocalipsis; en el capítulo III versículo 15 del Génesis, se dice que mediante la intercesión una mujer, se hará la redención del género humano. Este concepto se encuentra en el Apocalipsis de San Juan.



Figura 93. *Virgen de Guadalupe*. Basílica de Guadalupe, México D. F.

Antes de continuar, resulta conveniente descifrar el término Apocalipsis, deriva del griego y significa revelación; así pues, el Apocalipsis narra las íntimas visiones proféticas de San Juan. Con un lenguaje profético y a la vez poético, el Santo habla de la Iglesia, de sus luchas y victorias, del aniquilamiento de sus enemigos y

de su triunfo definitivo hasta la consumación de los siglos.

En el capítulo XII, versículo 1-5, del Apocalipsis, narra los elementos que después pasaron a formar parte de las composiciones artísticas marianas:

“Apareció en el cielo una señal grandiosa: una mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y en su cabeza una corona de doce estrellas. Estaba embarazada y gritaba de dolor, porque llegó su tiempo de dar a luz.

Apareció también otra señal: un enorme monstruo rojo como el fuego con siete cabezas y diez cuernos. En sus cabezas llevaba siete coronas y con la cola barre un tercio de las estrellas del cielo, precipitándolas a la tierra.

El monstruo se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto naciera. Y la mujer dio a luz un hijo varón, que debe gobernar a todas las naciones con vara de hierro.”<sup>70</sup>

La imagen de la Virgen de Guadalupe de México, es considerada de género apocalíptico. La Virgen resplandece, gracias a los rayos solares, sola y suspendida en la atmósfera; el angelito que está a sus pies es un ángel-infante, asoma a los pies de la Virgen como atlante prodigioso, e inclina y vuelve ligeramente su cabeza hacia el lado izquierdo de la Mujer, rara vez se le verá en otra posición.

La túnica que viste la Virgen es de color Rosa y el manto azul (ambas prendas llevan ornamentación dorada, grandes hojas con pequeñas flores en la túnica y estrellas en el manto), colores que fueron determinados propios de María, por la tradición religiosa moderna. Según los místicos, Los vestidos de María eran del color natural de los tejidos, en este caso el rosa y el azul se reconoce como simbólico del cielo, representa también el amor espiritual, la verdad, la constancia y la fidelidad. Así también por medio de estos simbólicos colores, se confirió a la

---

<sup>70</sup> Ibidem. Pp. 494.

Guadalupana, "*identidad escritural*,"<sup>71</sup> esto quiere decir que la Virgen de Guadalupe se identificó con María la Madre de Dios.

El más distintivo valor iconográfico que distingue a la Guadalupana, es el color moreno de su piel, que es peculiar de la población indígena de México, color que la hace distinta de otras vírgenes (incluso morenas).



Figura 94. *Virgen de Guadalupe (Pormenor)*. Basílica de Guadalupe, México, D. F.

"Su rostro es, efectivamente único; diferente de todos los que pudieran traerse a la memoria de entre las numerosas imágenes marianas que se veneran en el país. Negros y lacios cabellos -propios también de la raza aborigen- que se dividen simétricamente en la parte media de su amplia frente, enmarcan facciones de trazo sumamente delicado, de linaje europeo, que teñidas de color moreno resultan representativas del mestizaje hispano-indígena y por lo tanto suma de los tres principales núcleos de la población

<sup>71</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 268.

novohispana: blancos, indios y mestizos.”<sup>72</sup>

El color moreno de la piel de la virgen y sus resplandores de Sol de Justicia; pero sobre todo, el ser considerada aparecida en tierras mexicanas, vino a ser el culto propio de la Nueva España. Pronto cobró, sobre todo entre los indios, mucha más significación y devoción que otras imágenes marianas.

Para mediados del siglo XVII, se desarrolló de manera intensa, la actividad intelectual para fundamentar, arraigar, difundir, exaltar y explicar el milagro de la Aparición Guadalupeña. Por ejemplo, el bachiller Miguel Sánchez, teólogo y famoso predicador, publicó en 1648 *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la ciudad de México celebrada en su Historia, con la Profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. En este escrito, el teólogo, relaciona de manera literaria y comparativa la aparición de la Virgen con las revelaciones de San Juan.

Otro ejemplo es el Padre Luis Lasso de la Vega, Capellán de Guadalupe, en 1649 publicó *Hueytlamahuitzoltica*, que en el idioma español significa *El gran acontecimiento con que se apareció la Señora Reina del Cielo Santa María*. Aquí el clérigo ofreció la historia de la aparición divina, traducida al nahuatl, con lo cual se reconocía el señalado lugar que el mundo indígena (por medio de Juan Diego) ocupaba en dicho milagro.

Las repercusiones de las literaturas relacionadas al tema de la aparición Guadalupeña, se manifestaron de inmediato en las artes, como en el grabado y sobre todo en pintura; a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, el culto guadalupano se fortaleció de tal manera que la demanda de imágenes de la Virgen de Guadalupe se multiplicó considerablemente, y muchas pinturas del tema fueron exportadas al extranjero, sobre todo a España, y entre los pintores que exportaron según datos, la firma de

---

<sup>72</sup> Ibidem. Pp.268.

Correa ocupa el primer lugar.

Hasta la fecha, se conocen 22 imágenes de la Virgen de Guadalupe, pintadas por Correa. En once de ellas, de acuerdo con el original, aparece solamente la imagen de la Virgen con sus íconos simbólicos, y en las once restantes se le ve acompañada de las cuatro apariciones.



Figura 95. Juan Correa. *Virgen de Guadalupe con las Cuatro Apariciones*. Iglesia del Pueblo de Texcalyacac, Estado de México.

Como ya se ha dicho, durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando vivió y pintó Juan Correa, la exaltación del culto guadalupano, no dejaba ya lugar a dudas de esta aparición divina; y Correa participó con su pincel en esta época de euforia piadosa que es tal vez un motivo de su gran número de pinturas que realizó con este tema.



Figura 96. Juan Correa, *Virgen de Guadalupe*. Iglesia de San Jacinto, México, D. F.

Según la escritora Elisa Vargas Lugo, en su ya citado libro, señala que el guadalupanismo pictórico de Correa se podría explicar también por una gran devoción a esta imagen, fomentada seguramente por su padre; quien era un ferviente guadalupano, pues la escritora narra, que el cirujano Correa, escribió en 1648 un tratado sobre cálculos renales dedicado a la Virgen de Guadalupe. " De la devoción que Correa profesaba a la Guadalupana, da testimonio Fray Isidro Felix de Espinosa al relatar que cuando Fray Francisco Frutos, -franciscano del colegio de



Propaganda Fide de Querétaro, quiso obtener una imagen de la Virgen de Guadalupe se llevó consigo "... al diestrísimo pintor Juan Correa, que era entonces el más afamado y, estando ambos en el santuario, de pie, mientras el siervo de Dios hacía su novena, le iba dando el *devoto* pintor un retrato de aquél original milagroso." <sup>73</sup>

En México existieron grandes pinceles, sin embargo, no se logró realizar la imagen perfecta de la Virgen de Guadalupe. El pintor José de Ibarra, menciona a varios pintores sobresalientes de la época, que se conoce quisieron imitarla, pero no se consiguió tal efecto, sino hasta que se le tomó perfil a la imagen original "el que tenía mi maestro Juan Correa que lo vi, y tuve en mis manos en papel azeytado, del tamaño de la misma señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos, y número de estrellas, y de rayos" <sup>74</sup>

De esta manera se destaca el papel decisivo de Juan Correa como difusor de la auténtica imagen de la Virgen de Guadalupe; gracias a la calca que tuvo del original pudo representar de manera fiel la imagen de la Guadalupana, en todos sus elementos compositivos.

---

<sup>73</sup> Texto retomado de Ibidem. Pp.274.

<sup>74</sup> Texto retomado de Ibidem. Pp.275.



Figura 97. Juan Correa, *Virgen de Guadalupe* (Pormenor) Iglesia de San Jacinto, México, D. F.

Por lo que respecta al rostro de la Virgen, en la obra de Correa (figura 97), se nota el cuidado que puso al reproducir las facciones, no solamente en la exactitud del trazo, también dándole los mismos efectos de claroscuro mediante la reproducción de las más mínimas sombras con que está trabajado el original; reproduce las veladuras que hay debajo del labio superior, de los párpados y del cuello, por citar los principales. También la implantación del cabello y la colocación del manto guardan mayor similitud.

“Salta también a la vista la preocupación del artista por resaltar las características `raciales´ de la Virgen de Guadalupe representándola con color bastante moreno.”<sup>75</sup>

En cuanto a la figura del angelito que aparece bajo los pies de la Virgen, puede decirse que en general guarda la misma postura y expresión; así como el mismo tratamiento formal, en casi todos los casos.

---

<sup>75</sup> Ibidem. Pp.275.



Figura 98. Juan Correa, *Virgen de Guadalupe*, Capilla de San Onofre, Sevilla España.

La inclusión del paisaje del santuario en los lienzos guadalupanos se puede apreciar en la obra de Correa se puede apreciar en el lienzo de la *Virgen de Guadalupe*, que se conserva en la Iglesia de San Onofre, en Sevilla España, es "resumen de todos los [paisajes] anteriormente pintados en el siglo XVII. Este óleo ofrece una perspectiva total de los quince monumentos marianos, el arco triunfal, el Santuario, las capillas y todas las edificaciones. Puede afirmarse que es el paisaje más completo de cuantos se conservan en España, pintados en

el siglo XVII.”<sup>76</sup>

Con lo anterior se puede concluir, que Juan Correa fue el pintor guadalupano por excelencia, durante la segunda mitad del siglo XVII, dado a que representó de manera fiel la imagen de la virgen, recargándose tanto en la calca que obtuvo del original, como en su habilidad pictórica.

De manera sintetizada, puede decirse que Correa, se apegó al modelo original de Virgen de Guadalupe, enriqueciendo muchas veces el entorno de la imagen de la Virgen, pero sin alterar el contenido.

---

<sup>76</sup> Texto retomado de Ibidem. Pp.276.

## TEMAS ANGÉLICOS

Las siguientes obras plásticas que serán analizadas contienen temas de diversos personajes bíblicos, que al igual que los personajes anteriores (de las obras ya analizadas) representan gran importancia en el panorama religioso; y sin duda alguna, los títulos de los siguientes lienzos corresponden al personaje principal de la obra, que ya desde ahí resalta su importancia, tanto plástica como en contenido.

Sin embargo, estas obras destacan también, por la peculiaridad que tienen algunos personajes, que aunque no ocupan un papel protagónico dentro del tema, son de primera importancia en cuanto a la característica principal que distinguió a la obra del pintor novohispano Juan Correa, de los demás pintores de su época.

Pasaremos al tema de los ángeles y arcángeles en la obra de Correa, que fueron personajes abundantes dentro de la creación plástica del artista mulato. Y es en estos personajes (en los angelitos infantiles) donde Correa resalta la más representativa singularidad de su obra "el color oscuro de la piel y las facciones toscas" representadas en estas imágenes que el artista incluye como parte de la población santa, representada en el mundo religioso, que plasmó su importante pincel.

Es importante señalar que la Investigadora Elisa Vargas Lugo, en sus variados textos que hablan acerca de la obra correina, les dio un nombre característico a estos angelillos pintados por Correa, y los identifica como niños o angelitos de color "quebrado"<sup>77</sup>, frase que aparecerá en estos temas.

Para iniciar la siguiente tarea, hablaremos un poco (ya que con anterioridad hemos tocado el tema) acerca de los ángeles y de su participación dentro de la plástica barroca.

---

<sup>77</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV. Pp. 55.



Figura 99. Juan Correa, *Sueño de San José*, (Pormenor). Museo Nacional de las Intervenciones, México, D. F.

Los ángeles, según la teoría bíblica son criaturas espirituales, mensajeros de Dios, que ocupan un lugar en el ordenamiento del mundo y en la salvación de los hombres: "Ahora ve y conduce al pueblo al lugar que te indiqué. Mi Ángel irá delante de ti, pero algún día los visitaré y les pediré cuentas de su pecado."<sup>78</sup>

"... Sube a la tierra que yo prometí con juramento a Abraham, a Isaac y a Jacob cuando les dije: Se la Daré a tu descendencia. Enviaré delante de ti un ángel y echaré del país al cananeo, al amorreo..."<sup>79</sup>

"Entonces voló a mi uno de los serafines. Tenía un carbón encendido que había tomado del altar con unas tenazas, tocó con el mi boca y dijo..."<sup>80</sup>

"Partió el joven con el ángel, y el perro los seguía. Caminaron y, llegada la noche, acamparon a la orilla del Tigris."<sup>81</sup>

<sup>78</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.150 (Antiguo Testamento).

<sup>79</sup> Ibidem. Pp. 150

<sup>80</sup> Ibidem. Pp. 554.

<sup>81</sup> Ibidem. Pp. 895.

Las citas anteriores, son fragmentos de textos bíblicos pertenecientes al Antiguo Testamento; ya desde antes del nacimiento de Jesús, aparecen narraciones con personajes angélicos; como en los pasajes del Nuevos Testamento.

“Con esto, al despertarse, José, hizo lo que el Ángel del Señor le había ordenado, y recibió en su casa a su esposa.”<sup>82</sup>

“El sexto mes, el ángel Gabriel, fue enviado por Dios a una joven virgen que vivía en una ciudad de Galilea llamada Nazaret...”<sup>83</sup>

Con los fragmentos anteriores, retomados de las sagradas escrituras, queda reafirmada la existencia de lo ángeles en los temas divinos; los cuales se encuentran con diferentes jerarquías: arcángeles, serafines, querubines, etc.

Según el diccionario de la Real Academia Española, las definiciones de arcángel, serafín y querubín, son las siguientes:

Arcángel, es un espíritu bienaventurado de orden medio, entre los ángeles y los principados.

Serafín, noble, príncipe, ángel halado; cada uno de los espíritus halados que forman parte del primer coro.

Querubín, es cada uno de los espíritus celestes, caracterizado por la plenitud de ciencia con que ven y contemplan, la belleza divina. Forman el segundo coro.

---

<sup>82</sup> Ibidem. Pp. 12 (Nuevo Testamento).

<sup>83</sup> Ibidem. Pp. 127 (Nuevo Testamento).

En cuanto a la representación característica de los ángeles y arcángeles, en la pintura novohispana del siglo XVII, es considerada como parte del gusto decorativo propio del barroco, de la convicción que se tenía de que la belleza sagrada debía representarse ataviada con lujo, y de que los ángeles debían representarse "en edad juvenil, desde diez a veinte años que es la edad de en medio que como dice San Dionisio, representa la fuerza y la edad vital y está siempre vigorosa en los ángeles."<sup>84</sup>



Figura 100. Juan Correa, *Asunción-Coronación (Pormenor)*. Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D. F.

La representación de angelitos y querubines fue muy considerable en el barroco español, cabe entender que fue debido a la tradición artística italiana y a los tratadistas del siglo XVII. Por ejemplo, Vicente Carducho en su tratado de 1633, recomendó sobre ciertas bases religiosas la figura infantil para la representación de angelitos, pues según el tratadista los niños representan la "pureza"; también recomendó representar a los serafines sólo con rostros de niños.

---

<sup>84</sup> Texto retomado de Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 17.





Figura 101. Juan Correa, *Asunción-Coronación de la Virgen*, (Pormenor).  
 Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D. F.

El tratadista Francisco Pacheco, en su tratado de 1638, también recomendó la representación de ángeles niños en el arte religioso, situación que tuvo efecto no sólo en España, sino también en el arte de la Nueva España; y como buen ejemplo tenemos la obra de Correa, dentro de la cual existe abundante representación de angelitos y querubines.



Figura 102. Juan Correa, *Asunción* (Pormenor) Museo de la Ciudad,  
 Antequera, España.

### *San Miguel Arcángel*

Con referente a San Miguel, las sagradas escrituras rezan de la siguiente manera: "El príncipe del reino persa me ha hecho resistencia durante veintiún días, pero Miguel, uno de los primeros ángeles ha venido en mi ayuda... Pero voy a revelarte lo que está escrito en el libro de la verdad, y ahora volveré a luchar con el ángel de Persia, ya está por llegar el ángel de Grecia. Nadie me presta ayuda para esto, excepto Miguel, el ángel de ustedes."<sup>85</sup>



Figura 103. Juan Correa, *San Miguel Arcángel*. Museo Franz Mayer, México.

---

<sup>85</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.789 (Antiguo Testamento).

Otro texto del libro del Apocalipsis dice: "En ese momento empezó una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron contra el monstruo."<sup>86</sup>

Con lo anterior, se entiende la existencia de San Miguel, en la teoría divina, presentando una imagen de jefe de las milicias celestiales; y que de manera general se le conoce con el grado de Arcángel.

De esta manera, las figuras de San Miguel, pintadas por Correa presentan dentro de sus características: rica armadura combinada con brocados, numerosas joyas en mangas, escotes y faldones y ágiles vuelos de paños. En cuanto a su tipo físico y expresión, cabe señalar que Correa pintó a los arcángeles bajo el vigoroso cuerpo masculino, característico en las representaciones angélicas de la época, y con aplomo estatuario como corresponde a la actitud heroica que se atribuye a San Miguel Arcángel como capitán de las cohortes celestiales.

---

<sup>86</sup> Ibidem. Pp. 499 (Nuevo Testamento).

## *San José y el Niño Jesús*

“Su madre María estaba comprometida con José. Pero antes de que vivieran juntos, quedó esperando por obra del Espíritu Santo.”<sup>87</sup>



Figura 104. Juan Correa. *San José y el Niño Jesús*. Museo Regional de Querétaro.

José, su esposo, era un hombre excelente, y no queriendo desacreditarla, pensó firmarle en secreto un acta de divorcio. Estaba pensando en esto cuando el Ángel del Señor, se le apareció en sueños y le dijo: “José descendiente de David, no temas en llevar a tu casa a María, tu esposa, porque la criatura que espera es del Espíritu Santo...”<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Ibidem. Pp.11.

<sup>88</sup> Ibidem. Pp. 11-12.

En esta obra de Correa, aparece San José que viste un una túnica verde y manto café, llevando de la mano al Niño, ambos de cuerpo entero. El santo tiene la vara florida en la mano izquierda en tanto que con la derecha toma la del Niño. Éste sostiene una canasta con instrumentos de carpintería, viste túnica de tonalidad verdosa y manto oscuro, los dos caminan por un sendero, sus figuras cubren la mayor parte del cuadro y se destacan sobre un bello fondo de paisaje.

Esta es una de las obras más importantes del tema de San José pintada por Correa; en la cual destacaremos el tema de los ángeles, en este caso ángeles niños.



Figura 105. Juan Correa. *San José y el Niño Jesús (Pormenor)*. Museo Regional de Querétaro.

En la parte superior de la obra, se desarrolla otra escena, que es el rompimiento de gloria en la cual se encuentran cuatro angelitos sosteniendo algunos símbolos relacionados con la pasión de Cristo, como la cruz, la corona de espinas y los tres clavos (ver detalle en figura 105). En medio de los angelitos, aparece una especie de medio círculo, según Elisa Vargas Lugo, el medio círculo puede considerarse como una singular manifestación de divinidad.

## Asunción-Coronación



Figura 106. Juan Correa, *Asunción-Coronación*. Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D. F.

Existen varias versiones en cuanto a la Asunción de María al cielo. De acuerdo con las tradiciones piadosas, María fue sepultada junto a San José y los apóstoles acompañaron el sepulcro por tres días. Al tercer día para dar consuelo a Santo Tomás, que no había estado presente, abrieron la tumba pero el cuerpo de la Virgen ya no estaba allí. De esta versión y de otras más se recreó la leyenda que ya se conocía desde el siglo IV, y se atribuye a San Juan Damasceno, y quedó incluida en el Breviario Romano.

Posteriormente, fue elaborado un resumen en cuanto a las leyendas del tema por Jacobo de Voragine. "Otra dice que

los apóstoles pidieron que María subiera al cielo en cuerpo y alma, y que quedara a la diestra del Señor. Este deseo les fue concedido, el alma de María volvió a su cuerpo y este se elevó rodeado de nubes y ángeles y, Santo Tomás, que llegaba en ese momento, y dudaba del prodigio, recibió -caído del cielo- el cinturón de la túnica de la Virgen."<sup>89</sup>

En el tratado de Francisco Pacheco se aconsejaba a los artistas que para plasmar esta representación, la pintaran rodeada de ángeles, "... que parezca que le están ayudando, llevando su cuerpo, para dar a entender que estos divinos espíritus la acompañaron para dar la pompa y gloria que merecía."<sup>90</sup>

Según Vargas Lugo, en su libro citado, Pacheco también añade que la Virgen fue recibida en el cielo por la Santísima Trinidad.

El gran lienzo titulado *Asunción-Coronación*, que cubre el muro sur de la Sacristía de la Catedral Metropolitana, es una de las máximas creaciones de Juan Correa y de la producción pictórica de su momento.

Esta obra es la composición más ambiciosa pintada por Correa, por el intrincado simbolismo y la cantidad de elementos formales que constituyen el conjunto, cabe entender que no quedó información bíblica ni apócrifa acerca del tema, sin ser tomada en consideración.

Según el análisis de Elisa Vargas Lugo, esta obra está dividida en dos grandes planos: el terreno y el celestial, claramente marcados por los angelitos que llevan filacterias con inscripciones del Cantar de los Cantares, que traducidas dicen; *Bella como la luna, Escogida como el Sol, y Terrible como escuadrones ordenados*. También menciona tres secciones iconográficas y compositivas de este enorme lienzo enriquecidas con gran número de

---

<sup>89</sup> Texto retomado de Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 86.

<sup>90</sup> Texto retomado de Ibidem. Pp.86.

personajes y elementos simbólicos.

Las secciones mencionadas por la investigadora son: el sepulcro de María, rodeado por los apóstoles, y por una muchedumbre en la que se encuentran Zéfora, Avieja y Zael, tres vírgenes que vivían con María. La siguiente sección es el marco boscoso que rodea al conjunto del sepulcro y que está poblado de numerosos animales, este paisaje natural es alegórico, pues cada uno de los animales tiene sentido alegórico propio. La tercera sección es la zona celestial, la Gloria, que en este lienzo tiene una gran categoría plástica y alegórica. La representación multitudinaria de los coros angélicos, anima y proporciona gran brillo ceremonial al encuentro de Jesús y su Madre en las Alturas.

Según la escritora, la representación de los tronos en la parte más alta del lienzo está inspirada en el Libro de los Reyes II, 19, y en los apócrifos asuncionistas. De manera que la combinación plástica *Asunción-Coronación*, se convirtió en todo un éxito artístico de Correa.

La Coronación debe entenderse como un acontecimiento que tuvo lugar inmediatamente después de la Asunción. Elisa Vargas Lugo manifiesta que fue el autor Louis Réau quien dijo que primero se representó a la Virgen siendo coronada por un ángel, luego por el Padre Eterno y finalmente por la Trinidad. En la obra de Correa es el Padre Eterno quien sostiene la corona en sus manos.

En *Asunción-Coronación*, las figuras de San Miguel, de la Virgen y de Cristo, son tres de los mejores logros plásticos de Correa; pocas imágenes barrocas se pintaron en ese tiempo con tanta intensidad expresiva, En esta obra Correa logró lo mejor de su arte.



Cabe mencionar que dentro de los cientos de querubines que componen esta obra, destaca una imagen característica de Correa; se trata de un angelito de piel morena y facciones toscas, como bien podría llamarle Vargas Lugo, de color "quebrado".



Figura 107. Juan Correa, *Asunción-Coronación* (Pormenor). Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D. F.

Según Vargas Lugo, este angelito representa a un bebé querubín, su cabecita representa sólo unos meses de edad. Su rostro se separa por completo del resto de los demás angelitos infantiles de abundantes cabellos rubios que componen esta obra. "Su cabecita, como suele suceder en un bebé de tierna edad, se ve apenas cubierta por un poco de cabello, negro y lacio, en este caso. Su rostro no tiene paralelo dentro de la composición; es el único que ofrece un rostro singular. A mi juicio se trata pues de un retrato y no de un querubín más."<sup>91</sup>

Según la investigadora citada, cabe suponer que esta figura angélica, puede ser el retrato de algún nieto del pintor Correa.

---

<sup>91</sup> Ibidem. Pp. 55.

## *Inmaculada Concepción*

Aunque en las sagradas escrituras no se encuentra este privilegio mariano (de Inmaculada Concepción) de forma explícita. Los teólogos, padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos, han atribuido este concepto a la santidad de María, recargados en ciertas bases bíblicas. Por ejemplo el saludo que María recibió del Ángel dice: "Alégrate, llena de gracia; el Señor está contigo."<sup>92</sup>



Figura 108. Juan Correa, *Tota Pulchra o Inmaculada Concepción*. Museo Nacional de las Intervenciones, Churubusco, D. F.

La expresión de Inmaculada Concepción, deriva de que según las Sagradas Escrituras, María concibió sin pecado original.

En esta obra de Correa, La Virgen aparece de tres cuartos

<sup>92</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.128, (Nuevo Testamento).

de perfil, casi frente a Dios Padre, y las manos juntas con los brazos semiextendidos al frente. También, se encuentra siempre ocupando el plano celestial, acompañada de serafines y querubines, estos últimos portan elementos iconográficos alusivos a su pureza. Estos querubines pareciera que se acercaran a ella. Otro personaje celestial importante, es la figura de Dios Padre y se encuentra muy cerca de la virgen; y Según la investigadora Martha Fernández, en su artículo *Inmaculada Concepción*, del libro *Juan Correa, su Vida y su Obra*, el Padre Eterno pareciera esperar a la Virgen para coronarla.

En este paisaje celestial, destaca un donante, que con las manos juntas a la altura del pecho contempla la escena. Sin embargo, en esta obra, la figura que es importante rescatar (por el tema que estamos tratando), es el angelito de color moreno que aparece bajo los pies de María (figura 109).



Figura 109. Juan Correa, *Tota Pulchra o Inmaculada Concepción* (Pormenor). Museo Nacional de las Intervenciones, Churubusco, D. F.

En esta serie de angelitos, destaca por su aspecto físico y color de piel oscura, el querubín del lado derecho. Pues nuevamente se observa lo que ya se ha venido descifrando como peculiar en la obra de Correa, la posible incursión de las castas en las imágenes religiosas.

*San Agustín escribiendo en el corazón de Santa Teresa*



Figura 110. Juan Correa, *San Agustín escribiendo en el corazón de Santa Teresa*. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Estado de México.

En el capítulo relacionado al arte de la Contrarreforma, al tratar el tema de los místicos hemos hablado ya de Santa Teresa, por lo que se considera redundante hablar en estos párrafos de la vida esta santa, que perteneció a la orden religiosa carmelita.

En el terreno artístico, Santa Teresa, se convirtió más de la vasta iconografía católica, dada la significación que su personalidad cobró como una de las máximas figuras espirituales, místicas, intelectuales y a la vez reformadora de la vida conventual; ya que gracias a su inmensa espiritualidad, en su obra descansa, la vigencia de la Orden del Carmen, pues la Santa influyó notablemente en la propagación de un novedoso tipo de espiritualidad que alcanzó todos los confines del mundo católico.

La pintura teresiana en la obra de Correa ocupa un lugar importante, tanto en número como por ser considerada entre las mejores obras del pintor.

En la obra *San Agustín escribiendo en el corazón de Santa Teresa*, el centro de la composición lo comparte Santa Teresa con San Agustín. En esta obra Santa Teresa está representada como una monja que se martiriza con una corona de espinas, pero con rostro joven y sereno, sin el menor gesto de dolor.

Otros personajes que componen la obra, son dos ángeles que se encuentran junto a San Agustín y Santa Teresa; en la parte superior del cuadro aparecen la figura de Jesús y el Padre Eterno; así como los niños que aparecen en el rompimiento de gloria.

Veamos pues a detalle las características de estas figuras infantiles plasmadas en este lienzo.



Figura 111. Juan Correa, *San Agustín escribiendo en el corazón de Santa Teresa* (Pormenor). Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo. de México.

En el ángulo superior del lienzo, se ven dos angelitos infantiles (detalle figura 111) que contemplan fijamente la escena que se desarrolla en la parte inferior. Según Elisa Vargas Lugo, el mayor de ellos podría tener entre dos y tres años, y el menor entre uno y dos. "Ambas figuras, por

sus facciones, tratamiento de cabello y expresión de sus rostros, se revelan también como retratos de niños, tomados de modelos vivos."<sup>93</sup>

Para la investigadora mencionada, estos angelitos tienen un "fuerte aire de familia" con la figura del angelito bebé mencionado en la obra de *Asunción Coronación*. Ante lo cual supone que pueden tratarse de dos hermanos, nietos de Correa, a quienes el pintor decidió tomar como modelo.



Figura 112. Juan Correa, *San Agustín escribiendo en el corazón de Santa Teresa* (Pormenor). Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo. de México.

En el ángulo superior izquierdo de la misma obra, se ven otras dos figuras de ángeles, uno de mayor edad, de belleza convencional, y el más pequeño guarda parecido con los otros angelitos ya mencionados.

### *Niño Jesús con Ángeles Músicos*

<sup>93</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 56.



*Figura 113. Juan Correa, Niño Jesús con Ángeles Músicos. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D. F.*

Como ya se ha hecho mención con anterioridad, los ángeles son seres espirituales que sirven a Dios y lo glorifican; y como es de conocimiento general, dentro de este género angélico, también se encuentran ángeles músicos. De manera que el lienzo de Correa hace alusión a este tipo de ángeles.

En esta composición, es posible que el pintor haya tenido preferencia por plasmar ángeles infantiles, por el hecho de que la figura protagónica del cuadro representa a Jesús Niño.

En esta bellísima obra de Correa, donde el elemento primario es el Niño Jesús que está acompañado de una orquesta de angelitos músicos, es posible distinguir a dos de ellos que son parte de la escena; se trata de los dos querubines que destacan por el color oscuro de su piel, que se distingue de la del resto de los pequeños personajes que también forman parte de la obra.

El color de uno de ellos, precisamente del que se

encuentra atrás del Niño Jesús, es el más oscuro y, contrasta con la piel blanca del Niño Dios y los demás angelitos que se encuentran, alrededor de este pequeño infante de color "quebrado" (figura 114).



Figura 114. Juan Correa, *Niño Jesús con Ángeles Músicos* (Pormenor).  
Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D. F.

Este angelito que fija su mirada en el Niño Jesús es el de color más negro que el que se encuentra en la parte izquierda de la composición, el cual es también de color oscuro (Figura 115).

Con respecto a este infante moreno que se encuentra en la parte izquierda del cuadro, la investigadora Elisa Velázquez Gutiérrez, en su libro *Juan Correa*, define que este pequeño de los tambores, es un "angelito que al parecer presenta los rasgos y el color de los descendientes africanos en la Nueva España `mulatos´." <sup>94</sup>

<sup>94</sup> Velázquez Gutiérrez Elisa, *Juan Correa*, Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. Pp. 63.





Figura 115. Juan Correa, *Niño Jesús con Ángeles Músicos* (Pormenor).  
Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D. F.

Según la investigadora Velázquez Gutiérrez, en su libro citado, alude que en esta obra se puede advertir la intención del pintor de reflejar artística y espiritualmente la sociedad étnica de su tiempo, y también de una manera muy probable la presencia de la descendencia africana de la Nueva España.

Elisa Vargas Lugo en su libro *Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana*, al hablar acerca de este lienzo, define, que no le parece herrado pensar que en la presencia de estas figuras angélicas "se hace evidente un íntimo deseo de incorporar a su clase social dentro de las jerarquías angélicas."<sup>95</sup> Vargas Lugo determina que esta obra es la más elocuente expresión de dicho anhelo, "Puesto que alrededor del Niño Dios, se agrupan un angelito de color negro y otro de color mulato, codo a codo con otros angelitos rubios..."<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Vargas Lugo Elisa, *Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana*. Pp.59.

<sup>96</sup> *Ibidem*. Pp. 59.

## *Virgen del Apocalipsis*



Figura 116. Juan Correa, *Virgen del Apocalipsis*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

La obra de la *Virgen del Apocalipsis*, pintada por Correa, alude al pasaje del libro del Apocalipsis de las Sagradas Escrituras, que reza de la siguiente manera: “Y la mujer dio a luz un hijo varón, que debe gobernar todas las naciones con vara de hierro. Pero el niño fue arrebatado ante Dios y ante su trono...”<sup>97</sup>

Este pasaje bíblico también hace alusión a San Miguel Arcángel quien lucha contra el dragón de siete cabezas

<sup>97</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica católica Internacional- Roma. Pp.494, (Nuevo Testamento).

que quería devorar al niño en cuanto naciera. Más el Niño fue llevado ante Dios.

En este lienzo de Juan Correa, la composición de la Virgen tiene unidad y belleza, es un figura muy bien lograda por el pintor, ella se encuentra de pie y vestida de blanco, con las manos juntas a la altura del pecho, con la cabeza inclinada hacia la izquierda y de tres cuartos, y en la ejecución de las alas de la virgen hay una perfecta concordancia con relación a las del Arcángel Miguel.

Los ángeles que aparecen se encargan de llevar al Niño a Dios Padre, quien parece descender de los cielos; mientras que el Arcángel Miguel, que se encuentra al lado izquierdo de la Virgen, está como en posición de protegerla del dragón de siete cabezas que aparece en la parte inferior izquierda de la obra.

En el plano terrestre del lienzo, representa agua y follaje, este tipo de paisaje que combina la tierra con el agua; según la investigadora Martha Fernández en su capítulo *Inmaculada Concepción* del libro *Vida y Obra de Juan Correa*, dice que este tipo de paisaje, además de recordar la visión del Apocalipsis, guarda cierta relación con la redención a la que se encuentra muy ligada la advocación de la Virgen.

Lo único que se podría decir discordante, es la figura del Niño Dios, que aparte de que no está muy bien lograda, su imagen se aleja mucho de la idealización típica de Niño Dios de la época y de la que Correa plasmará en otras obras.

Este Niño Dios que fue arrebatado a la mujer alada y que unos ángeles conducen al Padre Eterno, no es una figura típica, es un Niño de color moreno, "quebrado" de facciones toscas, con escaso cabello negro. "No hay intención de darle a su cuerpo delicadeza ni a su rostro belleza sagrada. Creo pues que se trata de otro retrato casi seguramente del mismo bebé, o sea del mismo modelo vivo que utilizó Correa para el `querubín´ de la

*Asunción-Coronación*, de la sacristía de la Catedral, dada la semejanza que muestran entre sí los rostros de ambos infantes."<sup>98</sup>



Figura 117. Juan Correa, *Virgen del Apocalipsis* (Pormenor). Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

Por el supremo significado teológico que representa el Niño Jesús, y por otro lado el altísimo significado iconográfico, que su imagen representa en esta obra de *Virgen del Apocalipsis*; según Elisa Vargas Lugo en su libro citado, de acuerdo con la filosofía y los conceptos sociales y artísticos de la época; fue un "atrevimiento por parte del pintor el haber representado al Niño Dios mediante una efigie con innegables características raciales de ascendencia negra."<sup>99</sup>

La investigadora alude también, que el físico moreno y tosco de este Niño, tal vez en otros países pasaría como el capricho intelectual de algún pintor; pero no así en la Nueva España del Siglo XVII, que se encontraba poblada de un buen número de negros y mulatos, de manera que "siendo Juan Correa el mismo mulato, este color

<sup>98</sup> Vargas Lugo Elisa, Guadalupe Victoria José, Juan Correa su Vida y su Obra, Tomo IV, Primera Parte. Pp. 55.

<sup>99</sup> Ibidem. Pp. 56.

“quebrado” no podría haberse interpretado más que como intromisión claramente intencionada de una comunidad novohispana en buena medida vivía en entredicho. Resulta así en gran parte explicable el hecho de que Correa haya querido y podido expresarse de esta manera audaz y conceptuosa y contraria a la tradición iconográfica del momento.”<sup>100</sup>

No cabe duda, que aún con los cánones establecidos por las leyes eclesiásticas para los pinceles artísticos de la época, Correa pintó angelitos de color “quebrado”, para destacar a la gente menuda de su ambiente familiar y social en las imágenes sagradas que representó por medio de su pincel. Pues, como rezan las Sagradas Escrituras; según la teoría divina, todos los seres humanos, tienen cabida en el reino de Dios siempre y cuando sigan el camino que Dios ha enseñado.

---

<sup>100</sup> Ibidem. Pp. 56.

## CONCLUSIONES

Juan Correa y su obra se desarrollaron en aquella época del México antiguo, donde la diferencia racial no sólo se dividía en estratos sociales, sino también en una diversidad razas y castas y hasta en el color de la piel que iba desde el blanco al negro. En aquella época colonial barroca imperada por la conquista española, que traía consigo una nueva forma de vida, de costumbres de arte y hasta de fe. Es por ello, que la obra de Correa, no es indiferente a esta realidad; sino que expresó siempre, en alguna forma, la actitud del pintor hacia la vida y su juicio sobre ella.

Junto con este panorama de nuevas ideas, se desarrolló en América la predicación del evangelio cristiano, y junto éste, el arte plástico de la Nueva España se convirtió, como en Europa, en un medio de comunicación que sirvió para propagar los ideales de la Iglesia.

De esta manera los pasajes de la Biblia fueron presentados ante las masas del nuevo continente, mediante imágenes que resaltaban las bondades de la Iglesia; y para lograr transmitir un estado conmovedor de los personajes sagrados, ya existían los modelos establecidos para la creación de las obras, que los artistas novohispanos siguieron con apego. Así los Concilios y tratados católicos impusieron hasta los rasgos característicos de los santos que eran a semejanza de la raza de los conquistadores.

Los lienzos de Juan Correa van más allá de representar sólo los ideales del culto católico, mediante imágenes o seres sagrados con rasgos y color característicos de la raza blanca, (modelos tradicionales utilizados en la plástica barroca); pues su obra comunicó un nuevo mensaje, un mensaje espiritual dirigido a los "inferiores", a los seres de color oscuro y rasgos toscos: de que también son seres humanos y dignos de alcanzar Gloria divina.

Esta comunicación de equidad social, se encuentra manifestada en algunos personajes sagrados de la obra de Juan Correa, donde es posible apreciar ángeles y querubines de color "quebrado", que si bien, no los plasmó como protagónicos de la obra; pero sí, como una imagen santa que la complementa. Y que decir de lo anterior, cuando el pincel del pintor mulato, dio color a la variedad de castas en su lienzo *Niño Jesús con Ángeles Músicos*, donde nos encontramos a Jesús niño, conviviendo con las razas novohispanas, interpretadas por querubines.

Este mensaje en la obra de Correa, que para muchos pudiera ser en aquella época, un atrevimiento del pintor o un desacuerdo contra la Iglesia; no es más que un grito de fe de su parte, de una creencia en lo divino (aunque ideológica), libre de situaciones de raza o de poder; pues como bien rezan las Sagradas Escrituras en el libro de Hechos de los Apóstoles capítulo 10, 34-35: "Entonces Pedro tomó la palabra y dijo: `Verdaderamente reconozco que Dios no hace diferencias entre las personas, sino que acepta a todo el que lo honra y obra justamente sea cual sea su raza. ~" <sup>101</sup>

El párrafo anterior de la Biblia, respalda lo que hemos dicho ya acerca del contenido de la obra de Correa y su conocimiento de lo divino, pues la historia cuenta que el artista mulato traía la fe cristiana desde sus padres y era un ferviente creyente de la Virgen de Guadalupe a quien pintó repetidas veces. No podía estar entonces, en contra de lo santo; más bien, precisamente por conocer la religión pretendió comunicar mediante su obra que las bondades del Creador no eran alcanzadas sólo por un raza de poder, sino que Dios predica la universalidad de su Iglesia para todos los hombres. Con esta conclusión se reafirma lo planteado en la hipótesis.

Si bien todo el arte de la Contrarreforma, intentó y logró darle un nuevo auge de triunfo a la Iglesia Católica, mediante esa comunicación ideológica que expresaron sus

---

<sup>101</sup> La Biblia Latinoamericana. Sociedad Bíblica Católica Internacional-Roma. Pp. 267.

imágenes, las cuales representaron siempre sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas. Algo que fue escapado o aceptado por todos los fieles cristianos; y por lo tanto, pasado por alto (no para Correa), fue el modelo tradicional, con que los personajes sagrados fueron pintados; este modelo fue apegado (como bien hemos observado en las obras plásticas del periodo barroco), a los rasgos físicos y el color que tiene el perfil de los europeos, de la raza blanca.

Lo anterior se resume a que este parámetro impuesto por la Iglesia de la época, pone de manifiesto que entonces sólo los blancos podían alcanzar el estado de gracia o santidad ante Dios; y que la humanidad restante sólo puede ser un ferviente siervo del catolicismo, pero su origen racial lo destierra por completo de alcanzar santidad. Esto que sólo pudiera parecer una teoría; al parecer, alcanzada por la conciencia de Correa quedó manifestada como una protesta en la obra del mulato.

Al incluir en su obra plástica, como hemos dicho ya, a santidades de color oscuro y rasgos toscos; Correa comunica a la sociedad de su tiempo que toda la humanidad es digna de ser santificada; pero su mensaje, alcanza a mi entender su máxima expresión en la obra *Virgen del Apocalipsis*, donde la imagen del Jesús niño va más allá de la idealización barroca tradicional que se tenía del Niño Dios: plasma pues, un Niño Jesús de color oscuro, facciones toscas y escaso cabello negro. Esto que pareciera como un capricho más del artista no era determinado así en el arte plástico de la Nueva España. Con ello entendemos que la pintura de Correa no existió fuera de la sociedad y no por ser como es rompió su relación con ésta.

Es claro que Juan Correa, aún contraponiendo los cánones establecidos por las leyes de la Iglesia, quiso resaltar a la población menuda de su ambiente social por medio de las figuras santas que plasmó su pincel.

Así pues, en aquella época contrarreformista, donde la



comunicación de las bondades eclesiásticas, propagadas por el arte, manipularon la ideología del pueblo; y proporcionaron al catolicismo, el mayor triunfo de poder espiritual que el clero ha logrado en toda su historia. Surgió también este gran mensaje que no sólo proclamó los intereses de unos cuantos miembros de la Iglesia, sino más bien adoptó lo divino como una esencia suprema que agrupa a todos los seres humanos de la tierra. Esta intención del artista fue posible de entender dando seguimiento a su vida, su tiempo y a la composición estética de sus lienzos; de esta manera, fue posible conocer las significaciones ocultas de su obra, y no sólo las que son perceptibles fácilmente.

Es un hecho que el contenido de la pintura correina, es un reflejo del sentimiento del artista hacia su raza, que aunado con sus ideales de fe, permeaba en el alma y razón del artista mulato. Al pintar imágenes santas con el color de los sublevados, comunica una gran conciencia social, y manifiesta un nacionalismo vivo, que fue propagado mediante las peculiaridades de su obra.

Hemos visto pues, como la pintura desde sus inicios es un medio de comunicación para un fin de supervivencia; y según su tiempo va sufriendo cambios con éste, como los del periodo barroco, donde el arte adopta una forma de belleza estética, pero a su vez se convierte en una herramienta más de comunicación ideológica, que sirvió a los intereses de la Iglesia para manipular la mente humana y lograr con ello la finalidad de sus necesidades.

Entendemos ahora, que este estudio no fue para retomar el arte plástico, sólo desde su punto de vista estético, o para hablar de unas cuantas mantas compositivas y llena de color; sino más bien, el retomar el arte, fue para demostrar como estos lienzos son documentos que dan testimonio de una forma de comunicación de los ideales religiosos que imperaron en la época que los produjo. Y cómo, por medio del contenido de sus lienzos, el artista Juan Correa manifestó y comunicó su posición, ante la sociedad de su tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno Theodoro, *Teoría Estética*, Edit. Santillana, Madrid España 1992.

Angulo Iñiguez Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, España, Salvat 1950.

Arranguren, José Luis, *La Comunicación Humana*, Ediciones Guadarrama, Madrid España, 1967. 252 p.

Arroyo Fernández María Dolores, *Diccionario de Términos Artísticos*, Alderaban Ediciones, Madrid España, 1997. 293 P.

Barreiro, Juan José, *Arte y sociedad*, México: **ANUIES-Edicol**, 1977. 73 p.

Bayer Raymond, *Historia de la Estética*, México, FCE, 1965.

Berger René, *Arte y Comunicación*, Edit. Gustavo Gil, México 1976. 96 p.

*Biblia Latinoamericana*, Edit. Verbo Divino, Madrid España 1994. 508 P.

Carrillo y Gariel Abelardo, *El Pintor Miguel Cabrera*, INAH, 1966.

De Tejada y Ramiro Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y América*; Madrid, España.

De la Maza Francisco, Pardinás Illanéz Felipe, De la Encina Juan, Ortíz Macedo Luis, Xavier Moisés, *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano, Tomo Arte Colonial I y Arte Colonial II*, Editorial Herrero, México 1981.

*Diccionario de la Real Academia Española*, Vigésima Segunda Edición. Edit. ESPASA, España 2001.

Dos Santos, Theotonio, *Concepto de Clases sociales*, Ediciones Quinto Sol, México, 1972. 107 p.

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Editores, México 1987. 421p.

Eco, Umberto, *La Definición del Arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, España, 1971. 285 p.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Edit. Atlante, México 1944. 760 P.

Francastel, Pierre, *Pintura y Sociedad*, ediciones Cátedra 1990, Madrid, España, 173 p

Francese Navarro, *Historia del Arte Vólumen 15, 16 y 17*, Salvat Editores, S. A, 2000, Barcelona España.

Frati Tiziana, *El Greco*, Rizzoli Editores; Milán, Italia

Frati, Tiziana, Clásicos del Arte, *El Greco*, Noguer Rizzoli Editores, Barcelona España, 1970. 128 p.

Garaudy, Sartre, Fischer, Goldstücker, *Estética y Marxismo*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona España, 1971, 135 p.

García Bemejo, Faerna, Cedillo Gómez, Adolfo, *Conceptos Fundamentales de Arte*, Edit. Alianza, Madrid, España 2000. 203 p.

*Genios de la Pintura Universal, El Greco*, Susaeta Ediciones, Madrid España. 96 p.

*Genios de la Pintura Universal, Rubens*, Susaeta Ediciones, Madrid España. 96 p.

Goldman L., *Marxismo, dialéctica y estructuralismo*, Ediciones Calden, Buenos Aires, 1968.

Gómez Pérez, Germán, *La polémica en la Ideología*, UNAM, México, 1985. 226 p.

González J.J. Martín, *Historia del Arte*, Tomo I y II, Edit. Gredos, Madrid España 1999.

Gramsci, A. *El Materialismo Histórico*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1958.

Guerra Costantino, *Firenze, Tutti i Capolavori della Città*, Edizioni Bonechi, Firenze 1998, 186 p.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del Arte y Lucha de Clases*, Siglo XXI Editores, México, 1988, 231 p.

H. Blake, Redd, Haroldsen, Edwin, *Taxonomía de Conceptos de la Comunicación*, Edit. Nuevomar, Dallas-México, 1980, 167 p.

*Historia del Arte: Primer Renacimiento, Alto renacimiento I y II*, Salvat Editores, Barcelona España 2000.

Hosak, L. *Fundamentos Teóricos de la Historia*, Juan Pablo Editor, México 1973. 110 p.

H.W Janson y Janson Dora Jane, *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*, Edit. Vergara, Barcelona España, 1959, 320 p.

*Los Genios de la Pintura Española, Velázquez*, SARPE, S. A. de Revistas y Ediciones, Madrid España 1990. 95 p.

*Los Grandes Maestros de la Pintura Universal, Tomos: La Apertura del Renacimiento, El Esplendor del Renacimiento I y II*, Promociones Editoriales Mexicanas, México 1980.

Lukács, G., *Historia y conciencia de clase*, Edit. Grijalbo, México 1969.

Maquivar, María del Consuelo, *El Arte en Tiempos de Juan Correa*, Sans Serif Editores, México 1994

Max Von Waldeberg, *Sobre la historia de la evolución del <<alma bella>> en los místicos españoles. Estudios y fuentes para la historia de la novela*, Berlín 1910.

Paoli, Antonio, *Comunicación e información*, Edit. Trillas, UNAM, México, 1996. 138 p.

Pellicer A. Cirici, *El Barroquismo*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona 1963, 222 p.

Pellicer A. Cirici, *Pintura y Escultura de la Edad Media*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona 1963, 222 p.

Rusolli Franco, *Los Grandes Maestros de la Pintura Universal*, 12 tomos, Fabbri Editori, S.p.A., Milán, 1980.

Revista *SABER VER, LO CONTEMPORÁNEO DEL ARTE. N.27, El Barroco en España y Portugal. Editada por Televisa*

Revista *SABER VER, LO CONTEMPORÁNEO DEL ARTE. N.31, Miguel Ángel Poeta. Editada por Televisa*

Rosella Vantaggi, *Siena, Ciudad de Arte*, Casa Edirice Plurigraf, Narni-Terni, Italia 1998, 127 p.

Read Herbert, *Imagen e Idea*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1978, 245 P.

Russoli Franco, *Manierismo y Barroco*, Fabbri Editori, Milán Italia, 1980.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología Textos de Estética y Teoría del Arte*, UNAM, México 1972. 492 P.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las Ideas Estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1983, 293 p.

Schramm, Wilbur, *The process and effects of mass communications*, Schramm y Roberts (eds), Universidad de Illinois, USA , 1971.

Toussaint Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, UNAM, México 1990. 309 P.

Vargas Lugo Elisa, Victoria José Guadalupe, *Juan Correa, Su Vida y su Obra: Tomos III, IV Primera y Segunda Parte*, UNAM México 1994.

Vargas Lugo Elisa, *Estudios de Pintura Colonial Hispanoamericana*, UNAM, México 1992. 178 p.

Velázquez Gutiérrez Maria Elisa, *Juan Correa*, UNAM, México 1998. 72 P.

Victoria José Guadalupe, Vargas Lugo Elisa, *Juan Correa: Su Vida y su Obra*, México, UNAM, 1994.

Weisbach Werner, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Espasa Calpe S.A; Madrid, España, 1998. 343 p.

Zis, Avner, *Fundamentos de Estética Marxista*. Trad. De Editorial Progreso. Moscú: Raduga, 1982. 269 p.